

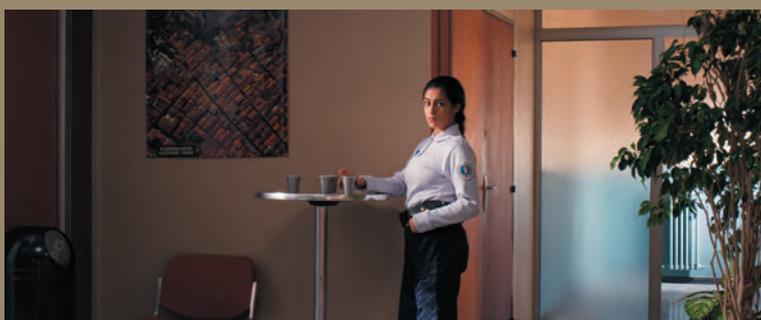
GIUSEPPE "PEPPINO" ROTUNNO, AIC, ASC,
LÈVE L'ANCRE...

P. 5

Federico Fellini et Giuseppe Rotunno

Contre-Champ AFC

Mars 2021 #317



BILLET D'HUMEUR Céline Bozon, AFC P. 9



ENTRETIEN AFC Laurent Desmet P. 13



ENTRETIEN AFC
Mathieu Vadepiéd P. 13

Page 3 **L'éditorial de mars 2021**

Page 5 **Focus**

- Giuseppe "Peppino" Rotunno, AIC, ASC, lève l'ancre...
- Pour que nos images retrouvent le désir... par Céline Bozon, AFC

Page 13 **Actualités AFC**

- "60' avec Mathieu Vadepied", directeur artistique de la série "En thérapie" et réalisateur de 14 épisodes sur 35
- Le directeur de la photographie Laurent Desmet revient sur "Les Choses qu'on dit, les choses qu'on fait", d'Emmanuel Mouret
- Envisager le futur d'Imago
- Un nouveau membre associé rejoint l'AFC

Page 19 **Sur les écrans**

- La réalisatrice Kelly Reichardt récompensée par le "Robby Müller Award"
- Festival du Film Français de l'Alliance Française 2021
- La 71^e Berlinale en deux étapes

Page 22 **Technique**

- Une mise à jour et des outils pour la Sony Venice
- Sony et Benoît Delhomme, AFC, filment la collection Dior Printemps-Été 2021
- Thomas Hardmeier, le langage universel
- P+S Technik fournit les optiques Technovision pour la série "Lupin"
- Sigma présente le nouveau zoom standard pour hybride Plein Format C | Contemporary 28-70 mm F2,8 DG DN
- Paolo Carnera, AIC, partage son expérience en Zeiss Supreme Prime
- TSF Camera présente les moniteurs Flanders Scientific
- Webinaire FilmLight Colour Online : Création du look de la série de Netflix «Tribes of Europa»
- Accès au contrôle du piqué des images à des fins artistiques
- Dans l'actualité de Full Motion
- Arri Photometrics 4.5 est disponible !
- Bebob Factory propose la batterie multi-tensions Cube 1200 pour une puissance exceptionnelle
- Maluna Lighting présente une nouvelle unité d'énergie 1 500 W
- Le directeur de la photographie Giuseppe Bonasia parle de son expérience avec le nouveau Joker 300 LED de K5600 Lighting
- Rosco présente le kit LED de poche DMG DASH™ de DMG Lumière
- Le chef électricien Pontus Hellberg aime son Alpha 18 de K5600 Lighting comme son café : filtré
- Annonce d'un nouveau produit Mix Rosco

Page 43 **Lire, voir, entendre**

- Jeanne Lapoirie, AFC, invitée de "Plan Large" sur France Culture
- "La pellicule, avenir du stockage numérique"
- "Iris Brazilian Cinematography", nouveau magazine créé par trois chefs opérateurs brésiliens

Page 49 **Côté profession**

- Pour un groupe de réflexion sur le changement de la façon de produire en France
- Synthèse de la nouvelle étude d'Ecoprod "Environnement et Audiovisuel"
- "Je filme donc je pense", saison 1 (2020-2021)
- Découvrir les travaux de fin d'études 2020 du département Image de La Fémis
- Bureau 2021 de l'ADPP
- Renouvellement du CA de l'AFAR pour 2021-2022 et bureau 2021
- LSA renouvelle son bureau pour l'année 2021
- Nouveau CA de l'AFR pour 2021
- Rémy Julienne ou la pratique d'un "cinéma du vrai"

Editoriaux de la Lettre



L'éditorial de mars 2021

Par Gilles Porte, président de l'AFC
09-03-2021 - [Lire en ligne](#)

Lorsque j'ai appris que certains décideurs politiques s'orientaient vers une réforme complète du lycée et envisageaient la suppression des options artistiques[1] - notamment l'option cinéma dans les lycées - j'ai demandé à Jean-Noël de me laisser plus de temps pour écrire mon édito... Personnellement, je considère que le fait d'avoir découvert certains films, adolescent, m'a littéralement sauvé. Finalement, je ne trouve rien de mieux à dire que ce qui apparaît sur cette image fixe.

Et puisque cet édito est mon dernier, je voudrais adresser, une fois encore, un sourire complice à Marie Garric - coordinatrice de l'association - si précieuse et remercier une fois encore les directrices et directeurs de la photo de l'AFC pour la confiance qu'il m'ont accordée au cours de ces trois mandats de président. Grâce à cette fonction, j'ai énormément appris et pris conscience que beaucoup de choses restent à parfaire afin qu'une association fonctionne encore mieux...

Croyant depuis longtemps au sens du collectif et convaincu qu'à plusieurs nous pouvons être plus forts - comme sur une équipe de tournage quand les gens communiquent entre eux dans le sens d'un film - j'espère alors que le nouveau Conseil d'administration* se constituera de

nouveaux visages, persuadé qu'une association n'est que le reflet des membres qui la constituent... Ça voudra dire que l'AFC continue d'aller de l'avant, avec des énergies nouvelles, malgré ce qui nous est imposé.

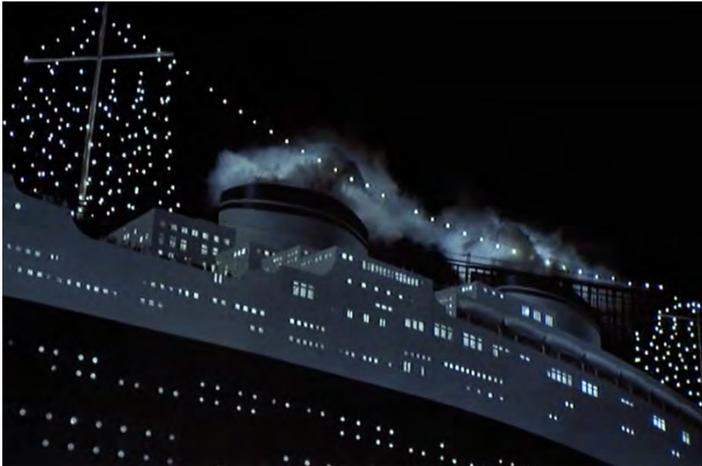
J'espère à très vite dans des salles de cinéma remplies, pour se serrer à nouveau, s'émouvoir, partager, réfléchir ensemble et aussi parfois s'engueuler sur l'opportunité d'un mouvement de caméra ou l'incidence d'un rayon de lumière car cela ne voudra-t-il pas simplement dire que nous sommes bien vivants ?

[1] [Mobilisation du secteur du cinéma contre la suppression des options artistiques au lycée](#)

* Le CA de l'AFC sera renouvelé lors de l'assemblée générale qui doit se tenir samedi 13 mars 2021. [NDLR]

En vignette de cet article, Gilles Porte et Françoise Ravaux-Kirkpatrick lors du Festival du film français de Richmond (États-Unis), en 2019 - Photo Sonja Bertucci © Festival de Richmond

Focus



Préparation du décor (à gauche) et capture d'image d'après DVD (à droite) de "Et vogue le navire..."

Giuseppe "Peppino" Rotunno, AIC, ASC, lève l'ancre...

Par Marc Salomon, membre consultant de l'AFC
24-02-2021 - [Lire en ligne](#)

C'est un des derniers géants de la cinématographie qui vient de disparaître, le 7 février 2021, à l'âge de 97 ans. Magicien des lumières, maître de l'artifice, coloriste baroque et raffiné, Giuseppe Rotunno appartenait à cette génération des grands artisans longtemps formés au sein du système des studios, rompus à toutes les techniques et capables d'interpréter avec la même maestria des univers très différents. Tout au long de sa carrière, Rotunno aura ainsi perpétué une certaine conception de l'image qui se garde de tout naturalisme, préférant affirmer avec talent, mais aussi une grande liberté, le caractère "fabriqué" de toute œuvre cinématographique.

Dans une scène de *Et vogue le navire...* (Federico Fellini, 1983), une femme, de dos, appuyée au bastingage du navire, s'extasie en ces termes devant un improbable coucher de soleil marin reconstitué en studio : « Quelle merveille ! Il a l'air faux ! » Derrière l'auto-ironie de cette réplique "fellinienne", il y a toute l'ambivalence du travail de Rotunno entre le vrai et le faux, la réalité et l'imaginaire, ambivalence qui remonte en fait à Luchino Visconti qui, lorsqu'il lui confia la photographie des *Nuits blanches*, en 1957, lui indiqua comme seule direction : « Il faut que tout soit comme si c'était artificiel, faux. Mais quand on a l'impression que c'est faux, ça doit devenir comme si c'était vrai. »

Comme ses confrères et compatriotes Gianni Di Venanzo et Carlo Di Palma, de la même génération que lui, Giuseppe Rotunno était l'héritier de la grande tradition des studios mais aussi de l'école néo-réaliste. Chacun sut puiser aux deux sources pour emprunter des chemins différents, Rotunno s'éloignant résolument de tout réalisme : « Réalisme et vérité ne sont pas synonymes. Ce qui compte – disait-il –, c'est la vérité, ce n'est pas le réalisme. » D'une carrière qui s'étire sur près de six décennies, on relèvera quatre périodes assez distinctes :

- les années de formation comme assistant puis cadreur (1940 - 1955)
 - les années Visconti (1955 - 1967)
 - les années Fellini (1968 - 1983)
 - puis une lente décélération (1984 - 1997)
- Périodes toutes jalonnées de nombreuses autres collaborations plus ponctuelles en Italie comme à l'étranger.

Né le 19 mars 1923 à Rome, Giuseppe Rotunno avait débuté à l'âge de 17 ans, suite au décès de son père, afin de subvenir aux besoins de la famille. Il intègre l'équipe d'électriciens de Cinecittà en mars 1940 et saisit rapidement l'opportunité de travailler comme apprenti au sein du laboratoire photo dirigé par Arturo Bragaglia. Il s'initie à la retouche, au développement et au tirage, puis Bragaglia lui confie un Leica pour photographier les tournages d'abord en extérieur puis en studio avant de rejoindre tout naturellement le département caméra, dirigé alors par le vétéran Anchise Brizzi. C'est ainsi qu'il participe, comme assistant opérateur, au tournage de *La Couronne de fer*, de Blasetti, en 1941, aux côtés des opérateurs Vaclav Vich et Mario Craveri, (« Mais tout le monde a travaillé dessus », dira-t-il plus tard !). Rotunno poursuivra son apprentissage à côté de la caméra avec Rodolfo Lombardi (*L'uomo venuto dal mare*, en 1942), opérateur dont il ne gardait pas un souvenir impérissable...

En 1943, il participa comme opérateur au tournage de *L'Homme à la croix*, de Rossellini, film dans lequel il eut l'idée d'assembler plusieurs filtres rouge et vert

afin de réaliser un effet de nuit américaine à travers une brèche dans un mur donnant sur l'extérieur. Il servira en Grèce durant la guerre, fut fait prisonnier par les Allemands et ne sera libéré qu'en avril 1945. Il reprend sa place d'assistant opérateur avec Lombardi (*L'Aigle noir*, en 1946 ; *L'Évadé du bagne* et *Le Cavalier mystérieux*, en 1948), mais aussi Gabor Pogany (*Genoveffa di Brabante*, en 1947) et Leon Shamroy (*Echec à Borgia*, en 1949).

Durant les années qui suivent, Rotunno va partager son temps entre des documentaires qu'il tourne avec le réalisateur Michele Gandin et une intense activité de cadreur, multipliant les expériences entre le N&B néo-réaliste et le Technicolor flamboyant.

En fiction, il travaille donc au cadre dès 1951 au côté de Carlo Carlini. Puis c'est la rencontre déterminante avec G. R. Aldo, figure emblématique de l'image néo-réaliste (*Tre storie proibite* ; *Umberto D* ; *La Provinciale* ; *Station Terminus*). C'est aussi au poste de cadreur qu'il abordera la couleur, d'abord en Technicolor avec Marco Scarpelli (*Casa Ricordi* et *Casta Diva*, de Gallone), Karl Strüss et Aldo Tonti (*Attila*, de Francisci), Claude Renoir (*Madame Butterfly*, de Gallone). Ces diverses expériences du procédé l'amènent à retrouver Aldo sur *Senso*, de Visconti, en 1954, et même à lui succéder après la disparition accidentelle d'Aldo et l'éviction de Robert Krasker. On doit à Rotunno la scène de l'exécution, le voyage en carrosse et quelques extérieurs. De ses années passées derrière la caméra, il déclarera plus tard : « Il est probable que si Aldo n'était pas décédé, j'aurais continué encore quelques années, parce que j'aimais beaucoup être à la caméra, on est très proche de la mise en scène. »



Tournage de "Senso": G. Rotunno, derrière la caméra Technicolor, et G. R. Aldo, en premier plan

Sa carrière de chef opérateur à part entière démarre donc en 1955 avec *Pain, amour, ainsi soit-il*, de Dino Risi, avec Sophia Loren et Vittorio de Sica, et par la même occasion un des premiers films italien en CinémaScope. Il enchaîne avec *Une histoire de Monte Carlo* (avec Marlène Dietrich et de nouveau V. de Sica) tourné en Technirama dans un Monte Carlo crépusculaire. Une photographie beaucoup plus aboutie où les scènes entre chien et loup y sont en effet admirables, dans un style qui rappelle Léon Shamroy, que Rotunno admirait particulièrement. Autant de qualité photographique que l'on retrouve dans *La Blonde enjoleuse*, de Luigi Zampa. C'est alors qu'il retrouve Visconti sur *Les Nuits blanches* et relève la gageure de répondre à l'injonction du réalisateur en éclairant violemment les superbes décors de Mario Chiari, une photographie âpre et contrastée obtenue aussi, disait-il, en jouant sur deux négatives, Dupont et Kodak, la seconde « plus féminine » pour les flashes-back. Pour parfaire ce "faux réalisme" s'ajoutent les effets de pluie, de vent, de neige et de brouillard, ce dernier étant recréé à l'aide de grands tulle tendus devant la caméra, technique que Rotunno reprendra beaucoup plus tard dans *Amarcord*.



"Les Nuits blanches" (L. Visconti, 1957)
Captures d'images d'après DVD

Il travailla à sept reprises avec Visconti - si l'on compte *Senso* et un sketch de *Boccace 70* -, dont *Rocco et ses frères*, en 1960, et *Le Guépard*, en 1963. Le premier, aux antipodes des *Nuits blanches*, est une sorte de retour vers le néo-réalisme mais tourné à deux ou trois caméras, non pas pour couvrir plusieurs valeurs de plans mais pour assurer la fluidité et la continuité à l'intérieur des scènes. Rotunno opte pour une certaine densité des gris et pousse la pellicule jusqu'à 600 ISO pour limiter la lumière nécessaire. Deux ans plus tard, Visconti et Rotunno se retrouvent pour les sept mois de tournage du *Guépard*, grande fresque sur l'écran large du Super-Technirama, qui inaugure la veine dite "décadente" du réalisateur.



Tournage à deux caméras de "Rocco et ses frères" avec G. Rotunno (debout à gauche), L. Visconti (assis), Annie Girardot et Alain Delon



"Le Guépard" (L. Visconti, 1963)
Captures d'images d'après DVD

Il faut bien sûr mentionner quelques autres collaborations notables durant cette période : trois films avec Ava Gardner (*La Maja nue* ; *Le Dernier rivage* ; *L'Ange pourpre*) qui dira plus tard de lui « Le plus grand cameraman que je connaisse », le dernier film de Mario Soldati, (*Polycarpe, maître calligraphe*), Mario Monicelli (*La Grande guerre* ; *Les Camarades*), Antonio Pietrangeli (*Les Joyeux fantômes*), sans oublier Valerio Zurlini avec *Journal intime*, en 1962, film dramatique et introspectif, tourné en couleurs, choix rare à l'époque, dans un camaïeu de tons bruns, s'inspirant ouvertement des tableaux du peintre florentin Ottone Rosai.



"Journal intime" (V. Zurlini, 1962)
Captures d'images d'après DVD



Deux tableaux d'Ottone Rosai

C'est donc à partir de 1968, avec Federico Fellini, que Rotunno va déployer tout son talent à surfer sur une ligne de crête entre réalisme "réinterprété" et imaginaire. Après le sketch *Il ne faut jamais parler sa tête avec le diable*, c'est avec le *Satyricon*, en 1969, suivi deux ans plus tard de *Roma*, que se façonne l'univers onirique et fantasmagorique du réalisateur, pour ses premiers films en couleur, territoire déjà exploré en 1965 par Gianni Di Venanzo, *Juliette des esprits*, mais de manière bien différente, talentueuse mais peut-être un peu trop "cartésienne." Rotunno apporte plus de fantaisie et de liberté dans son traitement de la lumière et des couleurs.



"Satyricon" (F. Fellini, 1969)
Captures d'images d'après DVD



"Roma" (F. Fellini, 1972)
Captures d'images d'après DVD

Rotunno tourne aussi à l'étranger durant cette période, avec Edward Dmytryk (*La Bataille pour Anzio*), Stanley Kramer (*Le Secret de Santa Vittoria*), Mike Nichols (*Ce plaisir qu'on dit charnel*), avant de retrouver Fellini avec *Amarcord*, en 1973, un de ses chefs-d'œuvre sans doute, sur le mode de cette réalité interprétée d'où peuvent surgir, sans crier gare, le rêve et le fantastique.



"Amarcord" (F. Fellini, 1973)
Captures d'images d'après DVD

Rotunno tournera encore à quatre reprises avec Fellini : *Casanova* (1976), *Répétition d'orchestre* (1979), *La Cité des femmes* (1980) puis *Et vogue le navire...* (1983). Mais c'est *Que le spectacle commence*, de Bob Fosse, en 1979, qui lui vaudra sa seule nomination aux Oscars, film qu'il tourna peu avant le *Popeye*, de Robert Altman. C'est aussi durant cette période que Rotunno paie son tribut à un certain cinéma transalpin commercial avec Marco Vicario, Sergio Corbucci ou Giuseppe Patroni Griffi (l'érotisme soft et raffiné de *Divine créature*, en 1975). Il s'en échappe le temps de tourner à Almeria, le "pays" du western spaghetti, un honorable *China 9, liberty 37*, avec Monte Hellman.

A partir de 1984, sa carrière connaît une certaine décélération, bien qu'il soit resté encore très actif, mais sans retrouver des films vraiment à sa mesure. On retiendra surtout *Les Aventures du baron Münchhausen*, de Terry Gilliam, en 1988. Il collabore à trois reprises avec la réalisatrice Anna Maria Tatò (dont *Desiderio*, en 1984), signe les images de *La Légende du talisman*, de Richard Fleischer, retrouve Mike Nichols (*A propos d'Henry et Wolf*), tout en explorant les nouvelles possibilités de l'image électronique (TVHD kinescopée) avec Peter Del Monte (*Ligne frontière*, en 1986, et *Julia et Julia*, en 1989).

Il mettra un terme à sa carrière après avoir collaboré avec Sidney Pollack (*Sabrina*) et Dario Argento (*Le Syndrome de Stendhal*).



"Les Aventures du baron Münchhausen" (Terry Gilliam, 1988)
Captures d'images d'après DVD

On notera enfin que Giuseppe Rotunno reste, avec Luca Bigazzi, un des opérateurs les plus primés dans son pays, avec huit "Nastro d'Argento", juste devant Tonino Delli Colli, Vittorio Storaro, Gianni Di Venanzo et Armando Nannuzzi.

Depuis 1988, il transmettait son savoir aux étudiants de la "Scuola Nazionale di Cinema", de Rome (ex-Centro Sperimentale) et s'était beaucoup investi dans la sauvegarde et la restauration des films.

En vignette de cet article, une capture d'image du paquebot d'Amarcord qui appareille illuminé dans la nuit, tellement "faux" qu'il finit par être vrai...

Conseils de lecture

- **Deux beaux albums lui ont été consacrés :**
 - "*Giuseppe Rotunno - The Lifetime Achievement Award*" (Album publié par The International Film Festival of the Art of Cinematography - Camerimage / Toruń - Poland - 1999)
 - "*Giuseppe Rotunno, la verità della luce*", de Orio Caldiron (Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia / Skira - 2007)
- **Et de nombreux entretiens ou articles, dont voici une sélection :**
 - "*Giuseppe Rotunno*", par René Prédal, (*Cinéma 74*, n° 190-191, septembre-octobre 1974)
 - "*Entretien avec Giuseppe Rotunno*", par Lorenzo Codelli (*Positif*, n° 266, avril 1983)
 - "*Giuseppe Rotunno - Il racconto della luce*" dans l'ouvrage *La bottega della luce - I direttori della fotografia*, par Stefano Consiglio et Fabio Ferzetti (Ubulibri - 1983)
 - "*Rencontre avec Giuseppe Rotunno - Les trois lumières*" par Alain Bergala, Renato Berta et Guy-Patrick Sainderichin (*Cahiers du Cinéma*, n° 355, janvier 1984)
 - "*Giuseppe Rotunno*" dans *Storie della luce - i film, la vita, le avventure, le idee di 200 operatori italiani*, par Stefano Masi (La lanterna magica-l'aquila / 2^{de} édition - 1985)
 - "*Renaissance Man - International Award recipient Giuseppe Rotunno, ASC, AIC reflects upon his visionary collaborations with an array of legendary directors*", par Ron Magid (*American Cinematographer*, march 1999)
 - "*Giuseppe Rotunno*" dans *Dictionnaire du cinéma italien*, sous la direction de Mathias Sabourdin (Nouveau Monde Editions - 2014)
- **Lire l'article** rédigé par Olivier Père, sur le site Internet de la Cinémathèque française, à l'occasion de l'hommage à Giuseppe Rotunno, en 2006.
- **Lire sur le site Internet de l'AIC :** *The image of cinema in the light of experience Giuseppe Rotunno - Interview by Alessandro Gatti (translated by Susan Ann White).*

Billets d'humeur



Pour que nos images retrouvent le désir...

Par Céline Bozon, AFC
08-03-2021 - [Lire en ligne](#)

La conversation "Vers la couleur", engagée en décembre 2020 entre Caroline Champetier et Martin Roux, avait incité Pierre Cottreau à s'interroger sur l'abandon de l'ambition et la lente marginalisation de la capacité à créer des images "nouvelles et inspirantes". Forte de sa propre expérience, la directrice de la photographie Céline Bozon, AFC, réagit à son tour en posant pour finir la question de savoir qui effectue aujourd'hui la recherche sur la couleur - et dans quel cadre économique -, afin que puisse se retrouver le désir d'images, l'un des fondements du cinéma...

Il me paraît important de réagir à la conversation de Caroline Champetier et de Martin Roux "Vers la couleur", non seulement parce qu'elle y invite mais aussi parce qu'elle fait écho à un trajet de questionnement personnel et à une expérience difficile et récente.

Je suis née dans le noir et blanc, à quinze ans je passais ma vie dans des labos photo obscurs à révéler des images. J'ai fait La Fémis et en suis sortie en 1999 ; on était encore en 35 mm argentique ou en 16 mm. Au sein de l'école, j'ai passé cinq ans à essayer de maîtriser la notion de contraste, le spotmètre (j'étais passionnée par le zone system) et la pose (comment exposer une pellicule ?, à quelle sensibilité, quel diaphragme, avec quel développement ?, quelle positive ?, etc.).

La couleur est venue beaucoup plus tard pour moi. Elle m'encomrait, je ne savais pas trop quoi en faire, elle compliquait l'image, la ligne pure / claire d'un noir et blanc.

Je suis sortie de l'école et ai continué pendant une dizaine d'années à tourner soit des films en argentique (notamment avec Tony Gatlif, *Exil* et *Transylvania*), soit des films avec Jean-Paul Civeyrac (*Fantôme*, *Le Doux amour des hommes*) en vidéo Betacam, Beta numérique ou DVC Pro 50, ces formats vidéo fragiles qui nécessitaient un kinescopage, la préhistoire du numérique.



Dans la fin des années 2010, on avait les joies de l'argentique et les joies de l'étalonnage numérique (les masques, le traitement par zones, etc.) avec des négatifs scannés (*Let My People Go !*, de Mickael Buch, *L'Oiseau*, d'Yves Caumon, *L'Autre monde*, de Gilles Marchand) et puis, petit à petit, est arrivé le "tout numérique", captation et postproduction.

Et là, ça a commencé à être le début des problèmes. Au début il y avait un vrai rejet de ma part, purement esthétique. Je trouvais les images pauvres, plates, plastiques. Il n'y avait pas le plaisir du bricolage et de la matière des films kinescopés ; ni les joies du 35 mm ou du 16 mm ; l'excitation de ne pas voir tout de suite

le plaisir du grain, de la matière vivante, de la profondeur de champ, de la profondeur de couleur (expression que j'ai découverte beaucoup plus tard) et surtout, surtout, le velouté des peaux...

Mais il fallait se taire et faire avec. Il y avait une forme d'inquiétude aussi de ne pas aller avec son époque, d'être "réactionnaire", bref, de toute façon, ça devenait l'outil de la cinématographie, il fallait inventer avec et ne pas perdre de vue le rapport à la mise en scène.

Alors chaque opérateur a composé avec cet outil en resserrant inévitablement des liens avec son étalonneur-neuse et les laboratoires. Quand la chaîne de fabrication des images a été totalement digitale, il s'est agi de fabriquer ensemble un terrain de confiance et de tenter en tâtonnant de s'y retrouver entre les différentes caméras, leurs possibilités et la postproduction des images qui prenait de plus en plus de place dans notre travail.



De son côté, Raphaëlle Duffosset, mon étalonneuse, s'occupait de choisir sa machine d'étalonnage, l'espace de travail colorimétrique et le logiciel qu'elle utilisait, voire la version de logiciel ; je me souviens que pour *Le Beau monde*, un film de Julie Lopez Curval, Raphaëlle avait fait récupérer une ancienne version au laboratoire M141 car elle préférait le contraste que donnait cet outil d'interprétation de l'image.

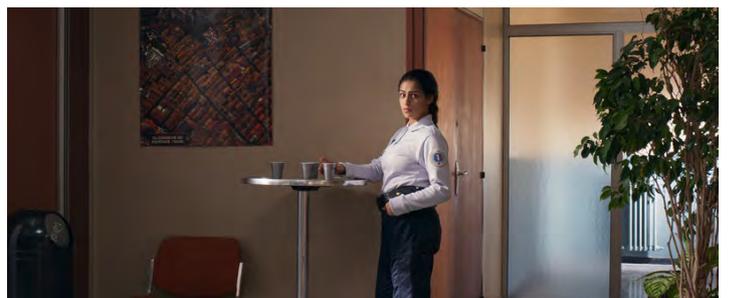
J'utilisais alors selon les films la F55, qui avait ma préférence, l'Alexa et la RED selon les envies, les essais, les images... Les optiques m'ont permis aussi de ne pas trop subir le numérique. Et je fabriquais des LUTs à chaque film qui étaient la base de l'étalonnage des rushes et possiblement de l'étalonnage définitif.

Comme le dit l'article de Caroline et Martin, je prenais en référence des images 35 mm, par exemple sur *Marguerite et Julien*, de Valérie Donzelli, où nous avons mélangé numérique en nuit et pellicule en jour. Si bien que j'avais des exemples à "atteindre" de carnation et de contraste. Nous avons étalonné avec Richard Deusy chez M141 et avons beaucoup travaillé le rapport de texture entre les deux supports. Sur *Madame Hyde*, de Serge Bozon, film tourné en 35 mm, nous étions allés encore plus loin et avons fait tirer des rushes en positif, nous avons une table lumineuse dans la salle d'étalonnage chez Mikros et choisi des photogrammes références avec Raphaëlle Dufosset.

Sur *Vif argent*, en 2018, à peu près dix ans plus tard, mon rapport à la couleur s'est libéré, certes, mais aussi et surtout grâce à l'utilisation des LEDs (SkyPanel) qui permettaient une grande souplesse et dextérité fine sur les couleurs, dans un cadre de production peu fortunée.

Et puis Raphaëlle est partie vivre aux Etats-Unis et la Venice est arrivée sur le marché (comme on dit). J'ai fait des essais avec cette caméra et j'ai été bluffée par son contraste et ses couleurs. La notion de profondeur des couleurs avait commencé à émerger dans le vocabulaire du numérique, c'était pour moi la première fois que j'avais l'impression, à nouveau (ça ne m'était pas arrivé depuis le 35 mm) de pouvoir plonger dans l'image, de ne pas travailler en aplats. Qu'il y avait là une richesse insoupçonnée, nouvelle. Le premier film en Venice fut *L'Enfant rêvé*, de Raphaël Jacoulot, j'étais en 4K avec une série G anamorphique. Je l'étalonnais chez M141 avec Christophe Bousquet. Au moment des essais, aveuglée par mon enthousiasme et l'intuition qu'un domaine plus grand de l'image s'ouvrait à nouveau devant moi, j'avais accepté l'ACES comme espace de travail et le Da Vinci comme outil d'étalonnage, sans vraiment les questionner.

Au moment d'étalonner *L'Enfant rêvé*, beaucoup de problèmes sont apparus que je n'arrivais pas à résoudre seule et Christophe non plus. J'avais, par exemple dans les peaux ou dans les barbes du comédien, une sursaturation dans les bleus et une impression de très hautes lumières, là où d'habitude on serait plutôt dans des moyennes lumières. Certains plans résistaient fort. Je me questionnais sur la pose (j'avais pris la caméra en base 2 500 ISO et posais les images à 1 600 ISO). Là où souvent, en fin d'étalonnage, on est content de la façon dont on a pu récupérer un plan ou le transformer, je restais sur ma faim ; j'étais frustrée, insatisfaite. Tout en ayant l'impression que la Venice permettait un vrai bond qualitatif. Donc mon sentiment était très mitigé.



Avant de me lancer dans l'étalonnage de *Selon la police*, de Frédéric Videau, deuxième film en Venice pour moi (6K, 2,35), l'étalonneur et le laboratoire étant les mêmes, j'ai tenté de comprendre ma frustration et de l'exprimer plus précisément pour que les choses avancent et que l'impression évolue. J'avais aussi eu longuement Caroline au téléphone qui m'encourageait vivement à me pencher sur la question du Color Scientist. J'ai donc fait venir pendant la postproduction du film Martin Roux, dans un premier temps, avec qui les discussions autour de

ces questions étaient passionnantes. Martin est opérateur donc il y avait une grande fluidité à parler d'image et à réagir à celles que je lui montrais. Nous avons évoqué la possibilité de se fabriquer comme des LUTs d'émulsions et notamment de pellicules qui existent encore en photographie, comme la Portra de chez Kodak. Martin milite fortement pour l'autonomie de l'opérateur face à la profusion égarante proposée par les labos. L'autre position de Martin que je trouve très intéressante étant que le goût est une donnée objective (notion développée dans l'entretien avec Caroline) et que notre grande sensibilité à l'endroit des carnations et des verts des feuillages et du ciel, par exemple, est partagée et permettrait donc de construire une base d'outils communs.

Je sentais de mon côté que j'étais à un moment charnière où, vu la complexité mais surtout l'agrandissement mon espace de travail (ACES, Venice), il fallait que j'affronte le développement comme étant un problème, là où avant il était un allié. Je cite Caroline : « C'est un peu ce qu'on rencontre avec la F65 - ce qui me permet de faire le pont avec *Les Gardiennes*. Quand on a une caméra aussi précise et qui peut s'approcher d'une forme de réalisme physique, on ne se rapproche pas forcément d'une meilleure représentation de la couleur. Il reste encore du travail à faire pour tordre le rendu de cette caméra si précise vers quelque chose de plus satisfaisant. »

Le 35 mm était très clairement interprétatif, Fuji et Kodak avaient une interprétation très différente de la couleur. Plus les pellicules sont montées en sensibilité plus elles étaient également précises et j'avais l'impression aussi, de plus en plus réalistes. La pellicule que j'avais utilisée (5299) pour *La France*, de Serge Bozon, était très interprétative, c'est ce que j'avais adoré, c'était une proposition d'image en soi. Elle n'avait pas du tout été conçue pour la prise de vues mais pour le transfert numérique, avec une courbe de gamma très plate (douce). Plus récemment, l'explosion du 2K vers le 4 et le 6 et le 8K (les grands formats) nous rapproche encore de ce "réalisme physique". Mais la contradiction est intéressante à saisir, je trouve pour ma part que le grand format nous redonne du volume, de la profondeur.

Précision, réalisme, contre goût/sensation et représentation. Comment s'y retrouver ?

Revenons à nos moutons... et à *Selon la police*... Il s'agissait donc de dénouer le fil. Qu'est-ce qui me plaît dans cette image ? Qu'est ce qui me déplaît ?



Ce qui me plaît, la profondeur de couleur, le contraste. J'avais l'impression de retomber sur un contraste fort et assumé de l'image qui me rappelait l'argentique où le contraste était donné par l'émulsion et pas par l'étalonnage. Il me rappelait même l'Ektachrome, que je continue à pratiquer en photographie couleur.

Ce qui me déplaît : les hautes lumières dans les carnations et certaines sursaturations dans des couleurs précises (vert, bleu, cyan principalement). Il s'agissait là de revenir aux fondamentaux : qu'est-ce que la couleur, qu'est-ce que le contraste, qu'est-ce que mon goût photographique, de quoi est-il fait, d'où part-il, en peinture, en photographie, au cinéma ?

Et comment les outils numériques répondent partiellement ou non à la demande.

Aujourd'hui mon questionnement est plus calme et apaisé car il se fait dix ans après l'apparition de ces outils et donc avec plus d'expérience et moins de rejet.

Après cette séance avec Martin Roux, Florine Bel, Color Scientiste, est passée en salle d'étalonnage ; là encore, j'ai nommé mes frustrations, lui ai montré ce qui résistait, etc., essentiellement des images d'extérieur jour manquant de légèreté et de naturel. Et puis à un moment, Christophe a enlevé sur le Baselight la LUT d'où il était parti en tout début d'étalonnage (moment où il avait préféré être seul) et je retrouvais mes carnations douces, simples. J'étais sidérée. C'était comme si on avait rajouté des couches et des couches sur une base sismique. Et en même temps ce que j'aimais dans cette image, c'était son contraste (qui, quand Christophe enlevait la LUT, disparaissait). À partir de ce moment-là, on s'est lancé dans des discussions à la limite de l'absurdité ; faire des masques pour tous les visages sur tout le film, sur les séquences de jour, ou que le labo refasse une LUT sur la base de mes remarques.

J'étais au huitième jour d'étalonnage et j'en avais dix. Je trouvais tout cela fou et passionnant en même

temps ; ce lent chemin dans une forêt obscure m'avait obligé à formuler mon goût pour des images très contrastées et colorées avec des carnations douces. Ce que la Venice me permettait à nouveau d'espérer ou me faisait miroiter mais sans que je maîtrise suffisamment les outils pour y arriver. Et chacun se renvoyait la balle, l'étalonneur au Color Scientist du labo qui me disait qu'il n'avait pas le temps de fabriquer ce que je lui demandais, qu'il avait beaucoup trop de travail par ailleurs, etc. Tous me rétorquant que l'ACES était récent, qu'on ne maîtrisait pas tout, etc., et que j'aurais dû être plus précise au moment des essais sur ce qu'on cherchait, etc., qu'on ne devrait pas se retrouver en étalonnage avec ces problématiques.

La chance que nous avons eue finalement, c'est le Covid et le fait d'avoir le temps de chercher. Quand je suis revenue deux mois plus tard au labo, la nouvelle LUT touchant à peine les visages était beaucoup plus satisfaisante.

Il me semble, comme Caroline, Martin et Pierre, qu'on ne doit pas subir les laboratoires, qu'ils ne donnent pas assez de place à la recherche en couleur, qui est une science qui ne date pas d'hier et dont la cohérence a explosé avec tous ces nouveaux outils. Les étalonneurs doivent nous aider mais ne peuvent pas non plus se substituer à la recherche. Qui fait cette recherche pour nous et dans quel cadre économique ? Pour que nos images retrouvent ce qui fonde le cinéma : le désir...



Les images illustrant cet article sont des photogrammes extraits de Selon la police, de Frédéric Videau, photographié par Céline Bozon.

Notes

[Lire ou relire](#) la 1^{re} partie de la conversation "Vers la couleur"

[Lire ou relire](#) la suite de la conversation

[Lire ou relire](#) le point de vue de Pierre Cottreau

[Lire ou relire](#) le point de vue de Thibault Carterot, Président de M141.

Actualités AFC

Les Entretiens AFC



"60' avec Mathieu Vadepied", directeur artistique de la série "En thérapie" et réalisateur de 14 épisodes sur 35

Par Gilles Porte, AFC
22-02-2021 - [Lire en ligne](#)

Mathieu Vadepied revient sur son parcours ainsi que sur la genèse et la mise en forme de la série "En thérapie", diffusée actuellement sur Arte. Entretien mené par Gilles Porte, AFC, réalisé et monté par François Reumont.

(Chaleureux remerciements aux équipes de TSF pour leur soutien indéfectible)

- [Voir les 35 épisodes](#) sur le site Internet Arte-tv.
- "En thérapie" - [Sur le tournage](#)

(En vignette de cet article, Mathieu Vadepied, à gauche, et le comédien Frédéric Pierrot sur le tournage de "En thérapie")

Notes

Equipe image

Directeur(trice) de la photographie : Quentin de Lamarzelle et Mélodie Preel
Cadreur : Augustin Barbaroux

Cadreur et opérateur Steadicam : Benjamin Fatras
Premier(e)s assistant(e)s opérateurs(trices) : Arslan Terrien, Benjamin Cohenca, Etienne Dang, Joséphine Drouin Viillard et Agnès Gomez Orellana
Seconde assistante opératrice : Pauline Rey
Chefs électriciens : Basile Barniské et Bertrand Prévot
Electriciens : François Auclair et Alexandre Lévi
Chefs machinistes : Julien Coquillet et Stéphane Birzin
Machinistes : Frédéric Gessiaume et Romain Riché

Entretiens avec des directeurs de la photographie



Le directeur de la photographie Laurent Desmet revient sur "Les Choses qu'on dit, les choses qu'on fait", d'Emmanuel Mouret

09-02-2021 - [Lire en ligne](#)

C'est par le biais de sa longue amitié avec le producteur Frédéric Niedermayer que Laurent Desmet a rencontré le réalisateur Emmanuel Mouret en 2005. Même s'ils sont tous les trois issus de La Fémis (mais dans des promotions séparées), ils forment, depuis maintenant huit films, une équipe solide. Avec *Les Choses qu'on dit, les choses qu'on fait* (sorti en salle en septembre 2020), le réalisateur marseillais signe un nouvel opus autour des relations amoureuses. En faisant se rencontrer cette fois-ci à l'écran Niels Schneider, Camélia Jordana, Emilie Dequenne et Vincent Macaigne. Un film tout en douceur à l'image, où l'héritage photographique de la Nouvelle Vague est très présent. (FR)

Daphné, enceinte de trois mois, est en vacances à la campagne avec son compagnon François. Il doit s'absenter pour son travail et elle se retrouve seule pour accueillir Maxime, son cousin qu'elle n'avait jamais rencontré. Pendant quatre jours, tandis qu'ils attendent le retour de François, Daphné et Maxime font petit à petit connaissance et se confient des récits de plus en plus intimes sur leurs histoires d'amour présentes et passées...

Qu'est-ce qui change sur ce film ?

Laurent Desmet : Sans doute l'idée du plan-séquence. Un dispositif qu'on avait commencé à explorer depuis *Mademoiselle de Joncquières*, mais qu'on a pu cette fois-ci pousser encore plus loin. L'idée était vraiment de filmer presque tout en mouvement, avec des petits travellings, quelle que soit la taille des décors qui étaient les nôtres. Sur *Les Choses qu'on dit, les choses qu'on fait*, certains décors, comme la maison de vacances (où Camélia Jordana accueille Niels Schneider), étaient plus facile à gérer. Il n'en était pas du tout de même sur d'autres lieux très exigus comme l'appartement de Camélia Jordana.



Photogramme

Il faut alors trouver des ruses pour arriver à avoir du mouvement. Un autre point particulier de ce projet était l'imbrication des différentes histoires, de différentes temporalités et des différents personnages. Il était crucial pour nous que le spectateur sache en permanence où il se trouvait dans la narration. Pour cela, faire des ambiances très marquées par décor, et prendre une grande précaution aux enchaînements de séquence à séquence. Faire en sorte que la transition soit douce, sans qu'on soit dans la lassitude.

Comment faites-vous ces plans-séquences ?

LD : J'utilise essentiellement une Dolly Magnum. Le Magnum se démonte en deux pièces, très pratique pour les escaliers parisiens ! Comme le cinéma d'Emmanuel est articulé essentiellement autour des comédiens, on est presque tout le temps à hauteur d'yeux, et je n'ai quasiment pas besoin de mouvements verticaux. Je sais que ce n'est pas

l'instrument le plus utilisé sur les plateaux, mais je trouve sa position de cadrage assez pratique par rapport à la chorégraphie des comédiens. Par exemple, le fait de pouvoir panoter horizontalement sur des angles très ouverts – grâce au siège qui pivote autour de la colonne – et aussi le faible encombrement de sa base.

Le fait qu'Emmanuel Mouret ne soit pas à la fois devant et derrière la caméra change-t-il la donne ?

LD : Quand il ne joue pas, il n'a pas à apprendre de texte. Dès la préproduction il est beaucoup plus détendu, et on prépare d'autant plus. Lors des prises de vues, il s'investit également plus dans sa mise en scène et son exigence monte en même temps d'un cran. C'est passionnant pour moi car la relation est plus riche avec lui car il est plus détendu. Comme je n'ai pas à discuter avec lui de son interprétation, je retrouve d'une certaine manière mon poste originel de directeur de la photographie au strict sens du terme ! D'un point de vue mise en scène pure, même si on travaille beaucoup en amont tous les deux sur chaque scène, sur chaque lieu, on ne fait pourtant pas de découpage. On arrive chaque matin sans savoir comment les scènes vont être couvertes, juste en sachant combien de temps va être attribué à chaque séquence. On est dans du cinéma documentaire d'une certaine manière car on place les acteurs dans l'espace, et ce n'est qu'après les avoir vus répéter la scène qu'on prend nos décisions sur les axes et les mouvements. La scène s'articule donc souvent autour d'un plan unique qui, selon comment les choses se déroulent, peut être agrémenté d'un gros plan sur un personnage hors champ. Ce qui nous permet de monter le début d'une prise avec la fin d'une autre, par exemple. Emmanuel aime aussi jouer au montage son en exploitant parfois le son d'une prise avec une autre à l'image, selon le rythme.

En terme d'organisation, comment se déroule une journée ?

LD : Généralement le matin on fait quelques "italiennes", avant le maquillage et coiffure. Ensuite, on discute avec Emmanuel sur la marche à suivre. Quand les comédiens reviennent, en général une vingtaine de minutes plus tard, la lumière doit être faite. Ce qui veut dire que je m'adapte la plupart du temps à la lumière naturelle, sauf bien sûr si une scène va durer dans le temps ou plusieurs jours dans le même décor. Là, j'essaie de couper toute lumière extérieure, pour me retrouver en conditions de studio. Mais la plupart du temps, j'essaie d'exploiter la lumière solaire avec ses variations, les scènes ne

durant rarement plus que quelques heures dans le même lieu.



Gérer le soleil
Photo Pascal Chantier

Pouvez-vous tourner dans l'ordre chronologique ?

LD : Non, on est forcé par contrainte budgétaire de rassembler les décors le plus possible. Par exemple sur *Les Choses qu'on dit, les choses qu'on fait*, la deuxième chose à avoir été tournée était les adieux à la gare, qui est une des dernières grandes scènes du film. Le film a été tourné en sept semaines et demi, cinq jours par semaine sur Paris et six en province...

Parlez-nous du choix des décors...

LD : Par exemple, le bar où Camélia Jordana rencontre Vincent Macaigne a été très difficile à trouver. C'est l'équation entre le choix du lieu mis en relation aux faibles moyens que je peux avoir pour l'éclairer. Je me souviens avoir refusé beaucoup de propositions de décors pour cette scène car on ne voulait pas se retrouver dans un bar quelconque ni de devoir dépenser trop de temps ou de matériel pour le transformer.



Photogramme

En gros, je voulais qu'on trouve un lieu qui puisse dégager une ambiance suffisamment forte en l'éclairant avec seulement deux Dedolight et en corrigeant les sources existantes. Et borgniolable en moins d'une heure. Quand on sait qu'on reste à peine trois heures dans ce genre de lieu, qu'il y a trois travellings à faire, avec des figurants... vous voyez les contraintes !

Un autre lieu délicat pour vous ?

LD : La scène dans la maison de campagne d'Émilie Dequenne. On tournait de très longs plans-séquences, avec une nécessité de raccord, mais avec des moyens techniques très légers. Une configuration qui devrait être celle d'un studio mais tournée dans une petite maison en pleine forêt, avec de fréquents écarts de lumière solaire sur les découvertes. J'ai travaillé sur cette scène au spotmètre en permanence, pour ajuster les contrastes entre les fonds et les personnages... Trois jours de gros stress dans ce décor très petit. En tournant pour le coup exactement dans l'ordre de narration au sein de la scène.

Une scène en extérieur semble assez représentative du cinéma d'Emmanuel Mouret : c'est l'explication entre Niels Schneider et Vincent Macaigne, en extérieur jour au milieu d'une arche circulaire en pierre...



Photogramme

Une des raisons de ce choix vient du cinéma de Woody Allen. Dans ses grands films, comme *Manhattan* ou *Annie Hall* (photographiés par Gordon Willis), il y a toujours ce souci du décor qui est en permanence à couper le souffle. Histoire d'insuffler à la scène quelque chose en plus... En fait, je m'aperçois que ce sont presque des décors de *James Bond* que l'on cherche avec Emmanuel ! Cette scène en particulier était à l'origine écrite pour se dérouler en haut d'une montagne, à l'issue d'une ascension par les deux comédiens. Comme la météo n'était pas avec nous sur la semaine programmée, on a laissé tomber cette idée et on s'est mis à chercher un lieu "à part" dans les parages où l'on tournait... C'est là où ce décor avec cette arche de pierre s'est imposé.

Quel a été votre choix d'optiques ?

LD : On avait fait *Mademoiselle de Joncquières* en anamorphique, avec les Cooke Xtal Xpress qui m'ont ravi par leur rendu. Pour *Les Choses qu'on dit, les choses qu'on fait*, l'idée de départ était de venir en rupture avec ça, et de filmer carrément en 1,37. Mais les choses avançant dans la prépa du film, Emmanuel a finalement décidé de revenir au Scope

anamorphique, à trois semaines seulement du début du tournage ! Comme vous l'imaginez, changer de série d'optiques vers du Scope n'a pas été chose facile en si peu de temps.



Laurent Desmet
Photo Xavier Lambours

Finalement, Alexis Petkovsek de Panavision m'a proposé de faire le film avec la série B (une série Scope des années 1960 remise à l'honneur par Bill Pope, ASC, en 2013 sur *Le Dernier Pub avant la fin du monde*). Après quelques essais, tout le monde était très content, surtout Emmanuel qui voulait une image très douce, avec pas mal de flare. C'est donc cette décision de dernière minute qui a pas mal compté pour moi dans l'image finale. J'ai également utilisé un Mitchell A pour adoucir parfois encore un peu plus... Presque tout étant tourné avec une seule focale de 85 mm. Le tout installé sur une Alexa SXT.

Un mot sur l'étalonnage ?

LD : Notre méthode est toujours la même depuis plusieurs films : je passe en général une semaine à trouver le ton seul avec Serge Antony, l'étalonneur. Pour ensuite le présenter, un peu comme on présente un premier montage au réalisateur. Je

préfère avancer vite et faire le film dans les grandes lignes pour pouvoir ensuite discuter ensemble et affiner sur des choses plus précises. Comme il y a des séquences sur lesquelles je sais pertinemment que le travail d'étalonnage va être plus décisif que sur d'autres, je préfère également commencer par celles-ci, pour aller ensuite plus vite sur d'autres. Pas mal de masques peuvent être faits, par exemple, sur les visages, pour compenser parfois le manque de temps au tournage.

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

• **Les Choses qu'on dit, les choses qu'on fait**

Réalisation : Emmanuel Mouret
Production : Moby Dick Films
Directeur de la photographie : Laurent Desmet
Chef décorateur : David Faivre
Costumières : Hélène Davoudian et Bénédicte Mouret
Cheffe maquilleuse : Alice Robert
Son : Maxime Gavaudan, François Méreu et Jean-Paul Hurier
Montage : Martial Salomon

Notes

Equipe

Première assistante opératrice : Cécile Bodénès
Deuxième assistante opératrice : Cléa de Brescanvel
Chef électricien : Colas Jourdain
Chef machiniste : Jean Delhomme

Technique

Matériels caméra et machinerie : Panavision Alga Techno (caméra Arri Alexa SXT, optiques série Panavision B anamorphique)
Matériel lumière : Transpalux
Postproduction : Silverway
Coloriste : Serge Antony

La fédération Imago



Envisager le futur d'Imago

08-03-2021 - [Lire en ligne](#)

À la suite des récentes tribulations qu'a vécues Imago - la fédération internationale des associations de directeurs de la photographie -, les présidents de cinq d'entre elles (AEC, AFC, AIC, BSC, NSC) ont appelé, dans une lettre adressée, le 8 février dernier, à son conseil d'administration, aux présidents de chaque association et à leurs membres DoP en général, à revenir aux fondamentaux et à envisager l'avenir avec sérénité.

Après avoir félicité le président par intérim d'Imago, Ron Johanson, ACS, d'être intervenu pour qu'Imago continue d'exister et qu'elle dirige vers un nouvel avenir, les cinq présidents rappellent l'état des lieux actuel. Imago est à un tournant.

L'ambition, l'optimisme et la détermination se sont dissipées ces dernières années. Ce qui semble logique après tout ce qu'il est advenu : récents changements à la présidence, Covid, incompréhensions mutuelles, départ de personnes, départ/retour d'associations, etc. Avec le temps, toute organisation succombe à sa politique interne s'il n'y a pas de continuuel renouvellement. Un effort devrait être fait dans le but d'encourager l'ouverture, d'élargir le conseil d'administration à de nouveaux membres, de peut-être le réélire entièrement lors de la prochaine IAGA (assemblée générale annuelle), où chacun des candidats publierait un note d'intention faisant état des raisons pour lesquelles il souhaite en faire partie et quels devraient être, selon lui, les buts et les ambitions d'Imago.

Pour ces cinq présidents, cette lettre est simple : c'est un appel en direction de tous à revenir aux principes de base d'Imago. À oublier momentanément les droits d'auteur mondiaux. À laisser de côté les rancœurs passées. À revenir en premier aux priorités : rétablir une communauté ouverte, un contact direct. À rassembler - virtuellement - tous leurs pairs. À apprendre des autres. À communiquer. Chacun ayant besoin des autres.

Et de proposer, à suivre, quelques thèmes de discussion possibles entre tous lors de la prochaine IAGA.

Lettre signée, pour leurs associations, par :
Teresa Medina, présidente de l'AEC,
Gilles Porte, président de l'AFC,
Daniele Nannuzzi, président de l'AIC,
Mike Eley, président de la BSC,
Richard van Oosterhout, président de la NSC.

- [Lire la lettre entière](#), en anglais, sur le site Internet d'Imago.



Nouveaux venus à l'AFC



Un nouveau membre associé rejoint l'AFC

DroneCast, présenté par Michel Amathieu, AFC, et Philippe Pavans de Ceccatty, AFC

08-02-2021 - [Lire en ligne](#)

Lors de sa dernière réunion, le CA de l'AFC a décidé d'admettre en tant que membre associé au sein de l'association la société DroneCast, spécialisée dans les prises de vues aériennes. Michel Amathieu et Philippe Pavans de Ceccatty, ses deux parrains AFC, ont soutenu la candidature de ce nouveau venu, dont on accueille l'équipe chaleureusement ! Présentations...

DroneCast, une équipe performante et attentive,
par Michel Amathieu, AFC

Je viens de terminer le tournage, le 17 décembre 2020, de la série Netflix "Gone for Good", tournée à Nice et ses environs. Pour ce tournage et à la demande du réalisateur, Juan Carlos Medina, la

production, Cast Studio, a fait appel à une équipe de "dronistes" de Marseille que je ne connaissais pas : "DroneCast (Aerial Video Solutions).

J'ai ainsi découvert une équipe exceptionnelle, non seulement très performante techniquement mais aussi très attentive aux désirs du réalisateur et à mes intentions de photographie.

Tout a été tourné ainsi avec un très agréable échange, ce qui nous a permis des plans qui sortent de l'ordinaire. Nous avons aussi pu obtenir, avec légèreté, des suivis de voiture qui auraient été lourds à tourner avec des équipements traditionnels.

J'ai été aussi très heureux de pouvoir, grâce à eux, rendre possible un plan-séquence que le réalisateur souhaitait faire avec une Technocrane, mais impossible à réaliser dans ce décor ; ce plan ayant été mis en place avec une grande rapidité m'a permis ainsi d'avoir le soleil couchant dans le champ.

Je souhaite donc soutenir cette candidature de membre associé de notre association.

Compétence, fiabilité, flexibilité, parmi les qualités de DroneCast, *par Philippe Pavans de Ceccatty, AFC*

J'ai eu, à de nombreuses reprises, l'occasion de travailler avec Walter Romand et Frédéric Moura, fondateurs de la société DroneCast.

Leurs compétences dépassent largement la simple prise de vues de plans d'illustrations, certes spectaculaires mais bien souvent figures obligées et, à la longue, ennuyeuses, des séquences d'ouverture ou de transition d'innombrables téléfilms.

Leur binôme sait apporter de vraies solutions de mise en scène et offre un nouvel outil au découpage d'une scène.

Fiabilité et flexibilité font aussi partie de leurs nombreuses qualités, ils savent parfaitement s'intégrer au tournage, trouver les solutions techniques ou artistiques les mieux adaptées.

C'est à l'aune de mes nombreuses expériences avec des équipes très variées, et très variables pour ce type de prises de vues, que je soutiens la candidature de la société DroneCast et souhaite, particulièrement, qu'elle soit membre associé de l'AFC.

Sur les écrans

Festivals, Rencontres, Projections et Prix



La réalisatrice Kelly Reichardt récompensée par le "Robby Müller Award"

08-02-2021 - [Lire en ligne](#)

Créé en 2020, conjointement par le Festival international du film de Rotterdam (IFFR), l'Association néerlandaise des directeurs de la photographie (NSC) et Andrea Müller-Schirmer, la veuve de Robby Müller, le "Robby Müller Award" a été remis cette année à la réalisatrice américaine Kelly Reichardt.

Ce prix a été créé afin de récompenser chaque année un "créateur d'images" (directeur de la photographie, cinéaste ou plasticien) qui, dans l'esprit du regretté Robby Müller, aura créé un langage visuel authentique, crédible et émotionnellement saisissant tout au long de son œuvre.

Cinéaste indépendante, Kelly Reichardt réalise son premier film en 1995, *River of Grass*, Grand Prix du jury au festival de Sundance. En 2008, *Wendy et Lucy* est en compétition à Cannes dans la sélection Un certain regard. En 2019, elle fut membre du jury au festival de Cannes, sous la présidence d'Alejandro González Iñárritu.

Crise sanitaire oblige, la remise du "Robby Müller Award" s'est effectuée virtuellement et à distance, le 4 février dernier.

Le jury, composé d'Evgeny Gussyatinskiy, IFFR, Andrea Müller-Schirmer, Jay Rabinowitz, ACE, Gerwin Tamsma, IFFR, Josje van Erkel, NSC et Richard van Oosterhout, NSC, a tenu à saluer le talent de la réalisatrice pour – à l'instar du légendaire Robby Müller –, « révéler le paysage américain dans son infinie variété, plus qu'un second rôle, et pour avoir représenté des personnes avec la plus grande subtilité et sensibilité. »

- [Voir la vidéo](#), en anglais, de la remise du "Robby Müller Award", par Andrea Müller-Schirmer, suivie d'un entretien avec Kiva Reardon, sur le site Internet de l'IFFR.
- Rappelons qu'en 2020, le premier "Robby Müller Award" avait été décerné au directeur de la photographie mexicain [Diego García](#).

(En vignette de cet article, une image du film *First Cow*, réalisé en 2020 par Kelly Reichardt et photographié par Christopher Blauvelt.)



Andrea Müller-Schirmer (à gauche) présente "virtuellement" le "Robby Müller Award" à la réalisatrice Kelly Reichardt

Captures d'écran

Films AFC dans les festivals



Festival du Film Français de l'Alliance Française 2021

04-03-2021 - [Lire en ligne](#)

La 32^e édition de l'"Alliance Française French Film Festival" se tient, après son ouverture à Sydney, dans toute l'Australie du 2 mars au 24 avril 2021. Dans la sélection des trente-sept films français programmés, seize ont été photographiés par des membres de l'AFC. Les salles de cinéma ayant réouvert en Australie, certains de ces films, non encore sortis en France, seront projetés sur les écrans de neuf villes du pays.

Films AFC sélectionnés

- *5^e set*, de Quentin Reynaud, photographié par Vincent Mathias, AFC
[Lire ou relire](#) les propos de Vincent Mathias parlant de son travail sur le film
- *Aline*, de Valérie Lemerrier, photographié par Laurent Dailland, AFC (sortie prévue en France le 10 novembre 2021)
- *Les Apparences*, de Marc Fitoussi, photographié par Antoine Roch, AFC
- *La Daronne*, de Jean-Paul Salomé, photographié par Julien Hirsch, AFC
- *De Gaulle*, de Gabriel Le Bomin, photographié par Jean-Marie Dreujou, AFC
[Lire ou relire](#) les propos de Jean-Marie Dreujou au sujet de son travail sur le film
- *Délicieux*, d'Éric Besnard, photographié par Jean-Marie Dreujou, AFC (sortie prévue en France le 19 mai 2021)
- *Eiffel*, de Martin Bourboulon, photographié par Matias Boucard, AFC (sortie prévue en France le 5 mai 2021)
- *Fahim*, de Pierre-François Martin-Laval, photographié par Régis Blondeau, AFC

- *La Fine fleur*, de Pierre Pinaud, photographié par Guillaume Deffontaines, AFC (sortie prévue en France le 7 avril 2021)

- *Ibrahim*, de Samir Guesmi, photographié par Céline Bozon, AFC
- *#Jesuislà*, d'Éric Lartigau, photographié par Laurent Tangy, AFC
- *J'irai où tu iras*, de Géraldine Nakache, photographié par Éric Dumont, AFC
- *Miss*, de Ruben Alves, photographié par Renaud Chassaing, AFC
[Lire ou relire](#) les propos de Renaud Chassaing qui évoque son travail sur le film
- *Petite fille*, de Sébastien Lifshitz, photographié par Paul Guillaume, AFC
- *Sous le ciel d'Alice*, de Chloé Mazlo, photographié par Hélène Louvart, AFC
- *Un divan à Tunis*, de Manele Labidi, photographié par Laurent Brunet, AFC.

Et aussi, entre autres...

- *Adieu les cons*, d'Albert Dupontel, photographié par Alexis Kavyrchine
- *Antoinette dans les Cévennes*, de Caroline Vignal, photographié par Simon Beaufile
- *Boîte noire*, de Yann Gozlan, photographié par Pierre Cottureau
- *Les Choses qu'on dit, les choses qu'on fait*, d'Emmanuel Mouret, photographié par Laurent Desmet
[Lire ou relire](#) un entretien avec Laurent Desmet à propos de son travail sur le film
- *Le Discours*, de Laurent Tirard, photographié par Emmanuel Soyer
- *Effacer l'historique*, de Gustave Kervern et Benoît Delépine, photographié par Hugues Poulain
- *Été 85*, de François Ozon, photographié par Hichame Alaouié, SBC
- *Gagarine*, de Fanny Liatard et Jérémy Trouilh, photographié par Victor Seguin (sortie prévue en France le 24 mars 2021)
- *L'Homme qui a vendu sa peau*, de Kaouther Ben Hania, photographié par Christopher Aoun
- *Mystère*, de Denis Imbert, photographié par Fabrizio Fontemaggi (sortie prévue en France le 15 décembre 2021)
- *Petit Pays*, d'Éric Barbier, photographié par Antoine Sanier
- *Police*, d'Anne Fontaine, photographié par Yves Angelo
- *Un triomphe*, d'Emmanuel Courcol, photographié par Yann Maritaud
- *Un vrai bonhomme*, de Benjamin Parent, photographié par Pierre Cottureau.

- [Informations complémentaires](#) sur le site Internet de l'AFFFF.



La 71^e Berlinale en deux étapes

26-02-2021 - [Lire en ligne](#)

Dû à la pandémie actuelle de Covid-19, le Festival International du Film de Berlin (Berlinale) tiendra sa 71^e édition en deux étapes, l'une du 1^{er} au 5 mars et l'autre du 9 au 20 juin 2021. Onze programmes y seront proposés - longs et courts métrages, fictions, documentaires et animation -, entre autres compétitions et sections, comme Panorama, Forum, Rétrospective ou Rencontres. Trois membres de l'AFC figurent aux génériques de deux des principales sélections.

La majorité des films sélectionnés seront disponibles pour être vus en ligne par les professionnels et les membres de la presse accrédités pendant la Manifestation professionnelle, du 1^{er} au 5 mars 2021. Le public berlinois pourra voir la majorité des films sélectionnés par toutes les sections grâce aux nombreuses projections dans les salles de cinéma en présence des cinéastes pendant le Spécial Été, du 9 au 20 juin. Le programme détaillé pour ce Spécial Été de la Berlinale sera disponible [sur cette page](#) pendant la période précédant la manifestation.

Présidé par le cinéaste iranien Mohammad Rasulof, le Jury international sera composé du réalisateur israélien Nadav Lapid, de la cinéaste roumaine Adina Pintilie, de la réalisatrice hongroise Ildikó Enyedi, du documentariste italien Gianfranco Rosi et de la cinéaste de Bosnie-Herzégovine Jasmila Žbanić.

Une sélection de vingt-sept comédies où figurent trois différentes actrices américaines composera le programme de la section Rétrospective intitulée "No Angels - Mae West, Rosalind Russell & Carole Lombard".

Rainer Rother, directeur artistique de la "Deutsche

Kinemathek" et directeur de sa section Rétrospective, dit d'elles : « Mae West, Rosalind Russell et Carole Lombard ont un message à transmettre au public d'aujourd'hui sur ce qui se passe en ce moment. Elles explorent des questions intemporelles telles que l'amour réconciliateur, la carrière et les relations, tout en gérant leur propre sexualité. Dans leurs films, ces trois actrices expriment cela merveilleusement. »

Films "AFC" sélectionnés

Compétition

- *Albatros*, de Xavier Beauvois, photographié par Julien Hirsch, AFC
- *Petite maman*, de Céline Sciamma, photographié par Claire Mathon, AFC

Forum

- *À pas aveugles*, de Christophe Cognet, photographié par Céline Bozon, AFC.

Et aussi...

Compétition

- *Memory Box*, de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, photographié par Josée Deshaies

Berlinale Special Gala

- *Best Sellers*, de Lina Roessler, photographié par Claudine Sauvé

Berlinale Special

- *Tides*, de Tim Fehlbaum, photographié par Markus Förderer, BVK

Rencontres

- *Nous*, d'Alice Diop, photographié par Sarah Blum, Sylvain Verdet et Clément Alline

Panorama

- *Copilot*, d'Anne Zohra Berrached, photographié par Christopher Aoun
- *Le monde après nous*, de Louda Ben Salah-Cazanas, photographié par Amine Berrada [Amine Berrada est diplômé du département Image de La Fémis, en 2013]

Berlinale Shorts

- *Si t'as un coeur*, d'Emilie Vandenameele, photographié par Juliette Barrat [Juliette Barrat est diplômée du département Image de La Fémis, en 2017].

- [Sélections complètes](#) des onze sections (Compétition, "Berlinale Special", "Berlinale Series", Rencontres, "Berlinale Shorts", Panorama, Forum, "Forum Expanded", "Generation", "Perspektive Deutsches Kino", Rétrospective)

- [En savoir plus](#) sur la 71^e Berlinale.

Technique

Caméras et Accessoires



Une mise à jour et des outils pour la Sony Venice

05-03-2021 - [Lire en ligne](#)

A l'occasion de la sortie du firmware V 6.01 de la Venice, Sony nous rappelle l'existence d'un certain nombre d'outils disponibles en ligne.

Le version 6.01 du firmware de la caméra vient de sortir. Elle propose de nouvelles fonctions, améliore les performances et résout le bug occasionnel de "gel" du logo CineAlta au cours du processus d'initialisation à l'allumage de la caméra.

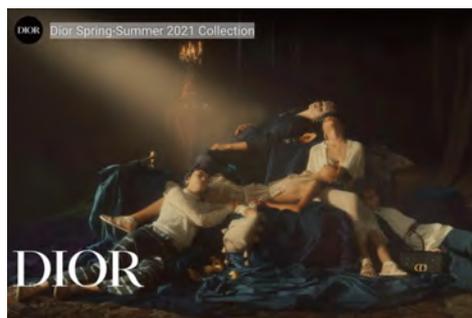
Sony propose différentes ressources en ligne pour la caméra Venice :

- Un simulateur de menu
- Le manuel d'utilisation
- Différentes brochures.

S'agissant du workflow :

- Un graphique sur le workflow X-OCN, de la capture au mastering
- Un guide sur le format de fichier ART
- Un guide de configuration de la caméra pour le workflow ACES...

- La [base de connaissance](#) Sony Venice.
- [En savoir plus](#) sur le format X-OCN
- [La mise à jour](#) V 6.01.



Sony et Benoît Delhomme, AFC, filment la collection Dior Printemps-Été 2021

01-03-2021 - [Lire en ligne](#)

Dans une "Étude de cas" publiée sur son site Internet, Sony revient sur le tournage en caméra Venice d'un film mis en lumière par le directeur de la photographie Benoît Delhomme, AFC, sur la collection Printemps-Été 2021 de la Maison Dior.

Le directeur de la photographie Benoît Delhomme, AFC, filme la Collection Dior Printemps-Été 2021 en collaboration avec la photographe Elina Kechicheva et le réalisateur - et directeur artistique - Fabien Baron.

Tourné avec la caméra Sony Venice et des optiques grand format Blackwing7, le film explore l'atmosphère sensuelle de la collection dans des décors et une ambiance de clair-obscur inspirés des tableaux du Caravage.

Exploitant la puissance rendue par la peinture, la Collection Printemps-Été 2021 de Dior, créée par Maria Grazia Chiuri, utilise un nouveau langage pour réinventer les codes de la Maison. Des broderies précieuses fleurissent, la confection devient plus libre et la palette des couleurs - bleu, rouge et or - miroite en faisant allusion au chatoyement des tissus.

(Source Sony, par Jeff Berlin)

Notes

Styliste : Elin SvahnStyliste | Chef coiffeur : Guido Palau
Chef maquilleur : Peter Philips.

[Plus d'informations](#) sur les optiques Blackwing7.

[A lire par ailleurs](#), sur le site de Sony, des informations en anglais concernant la "Technicolor Look Collection for Venice", nouvelle collaboration entre Sony et Technicolor.

Optiques



Thomas Hardmeier, le langage universel

Par Ariane Damain-Vergallo pour Ernst Leitz Wetzlar
02-03-2021 - [Lire en ligne](#)

Au milieu des années 1960, Thomas Hardmeier naît en Suisse alémanique et passe toute sa jeunesse dans le village de Küsnacht, dont le nom signifie en allemand "baiser de nuit". Un nom qui avait dû enchanter Carl Gustav Jung, un disciple de Freud dont on connaît l'importance qu'il accordait aux rêves, qui y avait vécu et y était mort quelques années auparavant.

Küsnacht est situé sur le versant sud du lac de Zürich et descend en pente douce vers ses abords, où tous les enfants du village se baignent l'été. C'est une enfance rêvée jusqu'à l'âge de cinq ans où les enfants doivent alors s'éloigner de leur mère et rentrer au Kindergarten où ils apprendront l'allemand, langue officielle alors que jusque-là, ils ne parlaient que le suisse allemand, que même les dictionnaires désignent comme un dialecte. Le choc est rude mais peut-être prépare-t-il ensuite assez bien aux éloignements et à l'apprentissage des autres langues.

Son père, Hansruedi Hardmeier, est un employé de banque qui a gravi seul tous les échelons pour terminer sa carrière comme directeur. C'est un homme lettré, cultivé et esthète qui emmène ses enfants au musée et au cinéma. Il achète en douce des tableaux que sa femme Emma, qui tient d'une main ferme le ménage et s'oppose aux achats inutiles et dispendieux, ne

l'autorise pas toujours à accrocher aux murs. Thomas Hardmeier, le petit dernier d'une fratrie de trois enfants, observe la situation et le caractère dissemblable de ses parents qui s'entendent pourtant à merveille et profite alors de ce qu'ils se consacrent presque entièrement aux frasques et à la rébellion de son frère aîné pour faire tout ce qu'il veut.

À douze ans, il entre au Gymnasium à Zürich - l'équivalent du lycée en France - et passe toute sa scolarité avec aisance, plutôt bon élève qui apprend facilement mais, de son propre aveu, oublie tout aussi vite.

Durant toutes ces années, l'idée de faire du cinéma est déjà présente et, méthodiquement, après avoir réussi la "maturité", l'équivalent du baccalauréat, il va tenter de rentrer dans le tout petit monde du cinéma suisse alors que ni sa famille ni personne de son entourage ne connaît quelqu'un qui pourrait l'aider. Mais avant cela, comme tous les jeunes Suisses, il doit faire quatre mois de service militaire qui lui permettent d'observer attentivement comment réagit un groupe hétérogène d'individus devant obéir à des ordres qu'il juge, lui, du haut de ses dix-huit ans, inutiles et idiots. Il remarque que les seuls à trouver l'exercice plaisant sont les jeunes paysans qui travaillent bien plus dur le reste du temps.

Par la suite, Thomas Hardmeier devra garder son arme chez lui et faire trois semaines de service militaire tous les deux ans. Afin d'agrémenter cette "peine", il sera assistant opérateur pour le Cinéma des armées et, finalement, décidera de payer un impôt lui permettant d'arrêter définitivement l'armée, obligatoire en Suisse jusqu'à l'âge de quarante-deux ans !

La société de production Turnus Film promet alors de l'engager mais seulement un an plus tard. En attendant, Thomas Hardmeier devient l'assistant d'un photographe qui travaille à la chaîne pour des catalogues de mode bon marché.

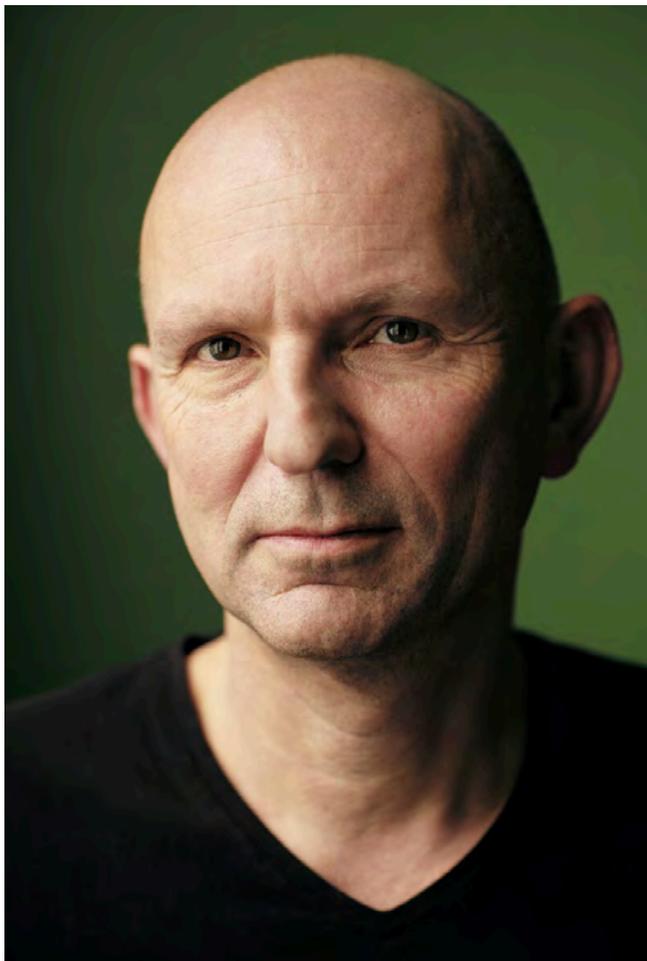
Pour son book, il n'utilise, en extérieur, qu'une très longue focale de 1 000 mm, ce qui oblige son assistant à courir toute la journée pour faire la liaison avec les mannequins qui se trouvent à plus de trente mètres. Thomas Hardmeier court mais attend des jours meilleurs et ne dévie pas de son envie de faire du cinéma.

Un an plus tard, il entre chez Turnus Film et apprend le maniement de la caméra 35 mm Arri BL-II avec laquelle le producteur tourne des films publicitaires pour la lessive Dash ou le chocolat Milka. La première année est intense puis le travail diminue jusqu'à

s'arrêter complètement. Pendant encore un an, il repeint le studio et fait des stages de maintenance chez Arri, à Munich en Allemagne.

Finalement il quitte Turnus Film pour devenir assistant caméra indépendant mais reste des mois sans travailler et s'occupe en tirant ses photos en noir et blanc dans son labo photo. « J'avais mis de l'argent de côté, j'avais confiance. »

Nous sommes au début des années 1990, Thomas Hardmeier a vingt-cinq ans et s'apprête à faire son premier long métrage comme second assistant opérateur. *Sammy et Niklaus* est une comédie suisse qui met en scène deux camionneurs, l'un suisse allemand, l'autre suisse romand, amoureux de la même serveuse française.



Thomas Hardmeier, en février 2021

Photo Ariane Damain Vergallo - Leica M et 100 mm Leitz Summicron-C

La spécificité linguistique de la Suisse, qui est l'un des plus petits pays au monde à avoir quatre langues officielles, en est le principal ressort comique. Lui-même, qui parle mal le français, doit se rendre à la production à Genève. En arrivant au bureau, il remarque une assistante de production qui pleure à chaudes larmes. C'est Marie-Odile, l'émotive, qui a dix ans de plus que lui, et qui sera l'amour de sa vie et l'artisan d'un destin qui va l'orienter définitivement vers la langue française puis la France.

Thomas Hardmeier emménage à Genève, améliore spectaculairement son français et travaille comme premier assistant opérateur sur des téléfilms produits par la Télévision Suisse Romande. Entre deux, il s'essaie à faire la lumière et à tenir la caméra sur près de cinquante courts métrages.

Sur l'un deux, un producteur remarque son travail et lui propose un premier long métrage comme chef opérateur, *Charmants voisins*, une comédie qui porte exactement sur le même sujet que *Sammy et Niklaus*, qui avait changé sa vie quelques années auparavant. Une histoire de voisinage entre Suisses romands et Suisses allemands qui dégénère. C'est l'un des derniers films qu'il fera en Suisse.

Le tournage de deux documentaires en Super 16 l'emmène ensuite pendant deux mois en Malaisie et deux mois en Afrique et aux USA. Les rushes ne seront vus qu'au retour. Une autre époque - celle de l'argentique - où la maîtrise du chef opérateur tenait parfois de celle d'un équilibriste dans un cirque.

Puis il tourne le film *Mondialito*, de Nicolas Wadimoff, avec la toute jeune comédienne Emma de Caunes, à Arles, en 2000. La lumière du Sud est chaude et il en renforce encore la couleur dorée. Le résultat est joli et le film remporte en France un petit succès. La sœur de sa femme Marie-Odile, agent d'artiste, parle de lui au comédien Richard Berry qui prépare son deuxième film comme réalisateur, *Moi César, 10 ans 1/2, 1m39*.

Après une unique rencontre de vingt minutes où Thomas Hardmeier n'a quasiment pas parlé, Richard Berry le rappelle pour lui proposer son film. Entre-temps, il l'informe qu'il a déjà accepté un court métrage au Liban. Cette honnêteté (ou cette inconscience) plaît à Richard Berry qui décide de l'attendre.

De retour du Liban, le tournage en studio commence avec de nombreuses difficultés techniques qu'il résout, méthodiquement, les unes après les autres sans jamais se démonter. « J'avais le courage des débutants. »

Finalement Thomas Hardmeier tournera tous les films de Richard Berry - cinq à ce jour - en espérant toujours que ce ne soit pas le dernier.

Quelques années plus tard, Thomas Hardmeier est bien installé dans le paysage cinématographique français avec les films de Cédric Anger ou bien Yves Saint Laurent, de Jalil Lespert, pour lequel il est nommé aux César.

Un compatriote suisse allemand, Tommaso Vergallo, directeur des productions à Digimage Cinéma, parle de lui au réalisateur Jean-Pierre Jeunet qui prépare son prochain long métrage en 3D *L'Extravagant voyage du jeune et prodigieux T.S. Spivet*, aux USA. Ils se rencontrent durant une demi-heure et cela suffit à

Jean-Pierre Jeunet pour le choisir mais sans jamais le lui dire officiellement. « Il est réservé, il aime les gens rigoureux. »

Durant la préparation et le tournage il découvre un réalisateur qui a une vision précise de son film et qui travaille avec un story-board où tous les plans du film sont imaginés et dessinés à l'avance. Les images de *Spivet* sont des petites œuvres d'art en mouvement pour lesquelles Thomas Hardmeier reçoit, en 2014, le César de la Meilleure photographie.

Cinq ans plus tard, la production cinématographique a considérablement changé et de nouvelles majors sont apparues dans le sillage du succès des séries pour la télévision. En 2019, Thomas Hardmeier travaille sur la série "Into the Night", produite par Netflix, et qui se passe essentiellement à bord d'un avion où des passagers tentent de survivre en échappant à un soleil devenu mortel.

Tout est tourné à l'épaule en format 2:1 et, plutôt que du Scope anamorphique, Thomas Hardmeier choisit des optiques Summilux-C de Leitz, qui ont toutes la même taille, le même poids et un minimum de point très proche, parfait pour tourner dans le cockpit exigü de l'avion. Les optiques M0.8 de Leitz seront prises pour certaines séquences. « Ces optiques ont un rendu très cinématographique. »

En septembre 2020 il a commencé, entre deux confinements, le tournage de *Big Bug*, le dernier film de science-fiction de Jean-Pierre Jeunet, produit également par Netflix. Thomas Hardmeier apprécie une fidélité qui est d'ailleurs le plus grand compliment que l'on puisse lui adresser sur son travail.

De son côté, il s'efforce de ne garder que le meilleur de son tempérament suisse allemand et d'en gommer le côté direct et trop franc qui pourrait heurter la sensibilité et le goût du charme que la France apprécie tant.

Il a fini par ne plus tellement parler ni le suisse allemand ni l'allemand, mais surtout le français et l'anglais, les langues historiques et universelles du cinéma.



P+S Technik fournit les optiques Technovision pour la série "Lupin"

02-03-2021 - [Lire en ligne](#)

Nous félicitons toute l'équipe de la série "Lupin" et la société de production Gaumont pour le succès bien mérité de la série, sortie le 8 janvier.

Tournée avec...

Le DoP Christophe Nuyens, SBC, a tourné la série à Paris avec les objectifs Technovision 1,5X. Il recherchait des anamorphiques Full Frame et a choisi ces optiques pour leur joli look vintage. Le facteur d'anamorphose 1,5X l'a aidé à obtenir un rapport final de 2:1.

Christophe Nuyens dit : « Ce look est unique. En prise de vues grande ouverte par exemple, les optiques donnent une sensation légèrement fumée et douce qui a beaucoup aidé dans les endroits où la fumée était interdite. »



À propos de l'histoire :

Adolescent, la vie d'Assane Diop a été bouleversée lorsque son père est mort après avoir été accusé d'un

crime qu'il n'avait pas commis. Vingt-cinq ans plus tard, Assane s'inspirera d'*Arsène Lupin, Gentleman cambrioleur* pour venger son père.

Dans les coulisses :

De la série de romans *Arsène Lupin* à la série française Netflix, Omar Sy, le réalisateur Louis Leterrier, les producteurs Isabelle Degeorges et Nathan Franck, et le scénariste George Kay nous emmènent à travers la création de "Lupin".

- Pour en savoir plus sur nos produits, contactez nous par [e-mail](#).

En vignette de cet article, Christophe Nuyens, Arri Alexa Mini LF équipée d'un 75 mm anamorphique Technovision P+S Technik en mains.



Sigma présente le nouveau zoom standard pour hybride Plein Format C | Contemporary 28-70 mm F2,8 DG DN

01-03-2021 - [Lire en ligne](#)

Le Sigma 28-70 mm F2,8 DG DN | Contemporary réinvente le zoom standard pour les appareils hybrides en combinant des performances optiques exceptionnelles, une ouverture constante F2,8 et un corps d'objectif léger et compact.

Sigma crée une nouvelle référence dans les zooms à grande ouverture dédiés aux systèmes hybrides

La conception du 28-70 mm F2,8 DG DN | Contemporary est inspirée du 24-70 mm F2,8 DG DN | Art existant, mais avec une plage de focales commençant à 28mm, ce qui rend le corps de

l'objectif nettement plus petit et plus léger tout en conservant de superbes performances optiques. C'est l'objectif le plus petit et le plus léger de sa catégorie*. Fidèle au concept fondateur de la gamme Contemporary, qui consiste à maintenir un équilibre optimal entre les performances optiques et la taille de l'objectif, cette nouvelle optique offre des résultats de qualité professionnelle avec une taille de petite dimension, idéale pour une ballade en toute liberté.

En plus de privilégier la portabilité, les ingénieurs optiques de Sigma ont développé une nouvelle association de revêtements et d'éléments structuraux qui font que ce zoom standard est bien équilibré pour être utilisé dans un large éventail de conditions de prises de vues. De plus, les dernières techniques de production et de fabrication ont été utilisées pour assurer une qualité de construction exceptionnelle. Le 28-70 mm F2,8 DG DN | Contemporary élargit la gamme Sigma pour systèmes hybrides d'un autre zoom à grande ouverture, rapide et performant, offrant une alternative plus compacte à l'actuel 24-70 mm F2,8 DG DN | Art.

* Comme objectif zoom standard pour les appareils photo plein format sans miroir avec une luminosité de F2,8 sur toute la plage de zoom (Source : Sigma, février 2021)



[Caractéristique principales]

Une conception basée sur la gamme Art de Sigma, avec la même performance optique sans compromis.

La conception optique du Sigma 28-70 mm F2,8 DG DN | Contemporary est inspirée du 24-70 mm F2,8 DG DN | Art, réputé pour ses performances optiques exceptionnelles sur toute sa plage de focales. Fidèle au concept de base de la gamme Contemporary, le 28-70 mm F2,8 DG DN | Contemporary a été développé pour offrir le juste équilibre entre

performance et portabilité. Pour cette raison, ce zoom standard à grande ouverture offre une qualité d'image exceptionnelle qui rivalise avec les objectifs de la gamme Art, et également une luminosité suffisante pour une utilisation quotidienne. S'appuyant sur une technologie de pointe, le 28-70 mm F2,8 DG DN | Contemporary est doté d'une conception optique avancée qui comprend trois lentilles asphériques, deux éléments FLD et deux éléments en verre SLD. Bien qu'il utilise moins d'éléments au total que le 24-70 mm F2,8 DG DN | Art, sa conception permet une correction complète de l'aberration chromatique axiale et de l'aberration de la coma sagittale, qui ne peuvent pas être corrigées directement dans l'appareil photo, permettant aux utilisateurs de créer des images uniformément nettes du centre jusqu'aux bords de la photo. En plus de sa conception anti-flare, l'utilisation d'un traitement multicouche "Super Multi Layer" et d'un revêtement NPC (Nano Porous Coating) permet de bien contrôler les reflets pour des résultats à fort contraste dans des conditions de contre-jour. L'objectif comporte également un revêtement hydrofuge et oléofuge sur la lentille avant.

En résumé, le Sigma 28-70 mm F2,8 DG DN | Contemporary intègre toutes les caractéristiques optiques requises d'un zoom standard à grande ouverture, qui sont essentielles pour photographier une grande variété de sujets dans un large éventail de conditions de prise de vue.



Comparaison des deux meilleurs options dans la catégorie zoom standard avec une ouverture de F2,8 sur toute la plage de focales.

Avec l'arrivée du nouveau 28-70 mm F2,8 DG DN | Contemporary, Sigma propose désormais deux options optimales en zoom standard F2,8 pour systèmes hybrides. Le nouveau 28-70 mm F2,8 DG DN | Contemporary offre une portabilité remarquable et affiche les mêmes performances optiques que le 24-70 mm F2,8 DG DN | Art existant qui est destiné à

une utilisation professionnelle avec les plus hauts niveaux de performance sur toute sa plage de focales.

Un objectif compact et léger, idéal pour un usage quotidien

Le fait que l'angle de champ soit légèrement moins grand que le 24-70 mm F2,8 DG DN | Art a permis une réduction significative de la taille du 28-70 mm F2,8 DG DN | Contemporary. Afin de s'adapter au concept de développement de la ligne Contemporary, qui équilibre performance et portabilité, ce nouvel objectif est doté d'une construction plus simple, résistant à la poussière et aux éclaboussures, et de commutateurs plus petits. Cela en fait l'objectif le plus petit et le plus léger de sa catégorie*. Ce nouvel objectif ne comporte qu'un seul élément léger pour la mise au point, ce qui permet de limiter le dispositif AF à sa plus petite taille, combiné à un moteur pas à pas silencieux et rapide, il permet une mise au point automatique réactive et silencieuse.

Le 28-70 mm F2,8 DG DN | Contemporary pèse 470 g, et lorsqu'il est fixé au Sigma fp, l'ensemble pèse 890 g. La portabilité suprême offerte par cet ensemble qui pèse moins d'un kilo donne aux photographes une grande liberté et une grande flexibilité pour exprimer leur vision créative. C'est également une combinaison parfaite pour les cinéastes qui recherchent un équipement performant, léger, facile à manipuler et qui fonctionne bien avec un stabilisateur gimbal et d'autres accessoires.

Le 28-70 mm F2,8 DG DN | Contemporary est un zoom standard à grande ouverture, léger et assez petit pour permettre des sorties en toute liberté. Il ouvre de nouvelles possibilités photographiques pour des résultats meilleurs et plus créatifs.

* Comme objectif zoom standard pour les appareils hybrides Plein Format avec une ouverture F2,8 sur toute la plage de focales (Source : Sigma, à partir de février 2021)

Une superbe qualité de construction avec une attention particulière portée aux détails, offrant une expérience utilisateur exceptionnelle.

La priorité étant donnée à une portabilité optimale, le Sigma 28-70 mm F2,8 DG DN | Contemporary est principalement constitué de pièces légères. Même si les idées reçues affirment qu'il est plus difficile d'assurer la précision de l'assemblage des pièces en plastique que des pièces en métal, aucun compromis n'a été fait sur la qualité de construction du Sigma

28-70 mm F2,8 DG DN | Contemporary. L'une des raisons en est qu'il utilise un type de polycarbonate appelé TSC (Thermally Stable Composite), celui-ci présente un niveau de retrait thermique comparable à celui de l'aluminium. Cela permet de réduire les variations entre le retrait thermique des pièces métalliques et non métalliques, assurant des niveaux de performance stables même dans un environnement avec des changements de température extrêmes. L'utilisation de polycarbonate dans la construction des bagues de zoom et de mise au point peut rendre leur fonctionnement moins agréable au toucher, mais avec un assemblage soigneux et de précision de ces pièces et un ajustement approprié du mouvement avec un lubrifiant, les bagues offrent une action précise avec un toucher de qualité exceptionnelle.

Ce qui nous permet d'obtenir ces pièces produites avec précision et une esthétique de première qualité est le niveau impressionnant de la technologie de fabrication et le contrôle de qualité rigoureux que nous avons à l'usine Sigma d'Aizu.

Le Sigma 28-70 mm F2,8 DG DN | Contemporary offre une expérience photographique nouvelle et de qualité pour les utilisateurs d'appareils hybrides qui ont besoin d'un zoom standard à grande ouverture. Sa construction exceptionnelle de qualité supérieure rend l'utilisation de cet objectif aussi passionnante que la visualisation des images incroyables qu'il peut produire, il vous inspirera pour commencer à exploiter votre potentiel créatif.



[Autres caractéristiques]

- Formule optique : 16 éléments en 12 groupes, avec 2 éléments FLD, 2 éléments en verre SLD et 3 lentilles asphériques
- Angle de champ : 75,4°-34,3°
- Ouverture minimale : F22
- Distance minimale de map : (W) 19 cm - (T) 38 cm
- Rapport de reproduction maximal : (W) 1:3,3 - (T) 1:4,6
- Filtre : diamètre 67 mm
- Dimensions : 72,2 mm×101,5 mm
- Poids : 470 g.
- Mise au point interne
- Compatible avec les autofocus les plus rapides
- Moteur pas-à-pas
- Compatible avec les corrections optiques intégrées
- * Uniquement sur les appareils qui supportent cette fonctionnalité. L'étendue de la correction varie en fonction.
- Revêtement NPC (Nano Porous Coating)
- Traitement multicouche "Super Multi Layer"
- Traitement hydrofuge et oléofuge (Lentille avant)
- Commutateur de mode de mise au point
- Supporte la motorisation DMF, AF+MF
- Pare-soleil en corolle
- Protection contre la poussière et le ruissèlement
- Compatible avec la station d'accueil Sigma USB DOCK UD-11 (vendu séparément / pour L-Mount uniquement)
- Conçu pour minimiser le flare et les lumières incidentes
- Contrôle individuel de chaque objectif avec le banc de mesure FTM Sigma "A1"
- Diaphragme 9 lames circulaires
- Baïonnette robuste de haute précision en laiton
- Fabrication artisanale "Made in Japan".

Accessoire fourni : Pare-soleil en corolle (LH706-01)

Montures AF disponibles : L-Mount et Sony E

* L'apparence et les caractéristiques peuvent être modifiées sans préavis.

* Ce produit est développé, fabriqué et vendu sur la base des spécifications de la monture E qui ont été divulguées par Sony Corporation dans le cadre de l'accord de licence avec Sony Corporation.

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

- Pour en savoir plus sur la philosophie de l'esprit artisanal Sigma, veuillez visiter le [site de Sigma](#).

[Contact]

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

[Information]

[Sigma Corporation](#)
[Information produit.](#)



Paolo Carnera, AIC, partage son expérience en Zeiss Supreme Prime

24-02-2021 - [Lire en ligne](#)

Paolo Carnera, AIC, partage son expérience sur le film *The White Tiger* (Netflix), réalisé par Ramin Bahrani d'après le roman éponyme d'Aravind Adiga, situé et tourné dans le nord de l'Inde pour la plus grande part. C'était le 2^e tournage de Paolo avec le réalisateur et son premier avec une série Zeiss Supreme Prime (fournie par Panalight à Rome).

Paolo Carnera : J'ai rencontré Ramin Bahrani il y a trois ans, quand il m'a contacté pour tourner le pilote de "Treadstone" (série dérivée de la saga Jason Bourne), après avoir vu *Gomorra*. C'est un réalisateur intéressant, qui a commencé sa carrière dans le cinéma indépendant (*Chop Shop, 99 Homes*) traitant des injustices sociales, et qui essaie maintenant de se tourner vers le grand public, tout en conservant cet engagement. Il m'a donné à lire le roman et le scénario pendant que nous tournions à Budapest. Les huit semaines de préparation ont commencé en septembre 2019 et le tournage a duré dix semaines. J'ai passé au total quatre mois en Inde, un pays pétri de contradictions que j'ai sincèrement beaucoup aimé.

La caméra et les optiques venaient d'Italie ?

PC : Je voulais tourner en Alexa et, pour répondre à l'exigence de 4K de Netflix, heureusement que la LF venait de sortir. On a même pu avoir deux Mini LF. On aurait pu louer à Londres mais, à Rome, nous avons la possibilité de faire une semaine d'essais avant de partir. Andrea Grossi (cadreur et opérateur Steadicam), Fabio Ciotto (1^{er} assistant opérateur), Francesco Scazzosi (DIT) et moi formions la petite bande d'Italiens parmi l'équipe indienne, plus le réalisateur qui est irano-américain, Urs, le 1^{er} assistant réalisateur, allemand, Chad, le chef décorateur, américain, et Paul Ritchie, producteur associé, anglais.



Adarsh Gourav
Photo Netflix © 2021

Comment le réalisateur et vous avez échangé sur vos intentions artistiques en préparation ?

PC : Nous avons partagé beaucoup d'images de référence, y compris pendant le repérage qu'il a commencé avant que je le rejoigne en Inde, puis avant et pendant le tournage. On a regardé certaines scènes dans des films qu'il aime, comme *Taxi Driver* et d'autres films de Martin Scorsese. Beaucoup de mouvements de caméra viennent de notre visionnage des *Affranchis*. J'ai aussi revu le film de Ramin, *GoodBye Solo*, dont le personnage principal est aussi chauffeur, et nous avons parlé des séquences de voiture que j'avais tournées dans *Gomorra*.

En termes de look, la structure de l'histoire était constituée de trois parties : la première est le passé de Balram, le protagoniste ; dans la deuxième, il devient chauffeur ; et la troisième est son succès en tant qu'entrepreneur. L'image de la première partie, pendant l'enfance de Balram au village, devait être simple et réaliste, mais aussi jolie et agréable. C'est un monde pauvre mais toujours digne. Les règles familiales sont dures, mais il y a de la beauté dans les visages. Ensuite, dans la grande ville et la maison des maîtres, Balram découvre un monde plus propre. Il est heureux mais il comprend aussi que pour monter en grade, il va falloir être aussi dur que ses maîtres. Nous voulions que ce soit plus blanc, distinct de la chaleur du village : tout est propre, mais aussi froid. Et enfin on arrive à la ville flamboyante, la maison d'Ashok et la confusion de Delhi. La réussite finale du protagoniste prend place dans un monde de couleurs, un peu trop de couleurs même, parce que c'est toujours trop : le Balram qui a réussi aime le kitsch, c'est comme ça.

J'ai toujours aimé les couleurs et les lumières de l'Orient, d'Afrique, d'Amérique du Sud. Quand je suis arrivé à Delhi, j'ai été attristé par les LEDs blanches qu'ils utilisent partout. Il n'y a plus de couleurs, toutes les boutiques se ressemblent. Dans mes souvenirs, la nuit était pleine de lumières bleues, vertes, jaunes et



Adarsh Gourav (Balram) dans "The White Tiger"
Photo Netflix © 2021

rouges... Pour illustrer les différents tons de l'histoire, d'une part une comédie légère et de l'autre un drame satirique, on a beaucoup joué avec les codes du genre, les couleurs et les contrastes. Par exemple, j'ai ajouté toutes les lumières colorées du marché de Delhi. Pareil dans le sous-sol où vivent les chauffeurs.

Ce sous-sol existe dans la réalité ?

PC : J'ai eu la même philosophie que pour *Zero Zero Zero* et *Gomorra* : j'étudie la réalité telle qu'elle est, j'en vois les choses les plus fortes, et si elles ne sont pas dans mon cadre, je les y mets. Dans *The White Tiger*, j'ai essayé de reproduire et d'exacerber ce qu'on voyait dans la réalité. En repérage, on a visité un sous-sol où, d'un côté il y a avait toutes les voitures, et de l'autre, des messieurs qui faisaient la lessive et le repassage des maîtres. C'est un beau monde, plein de vie, avec des gens qui travaillent sous le sol et d'autres dans des buildings. Le film ne parle pas seulement des différences sociales. Il raconte qu'il est impossible, toujours, de changer de caste. Pour changer de caste, Balram doit commettre quelque chose de terrible. Le film est à la fois drôle et bouleversant.

Avez-vous parlé de la question du réalisme avec le réalisateur ?

PC : Oui, c'est le point de départ de beaucoup de scénarios. La plupart des spectateurs ont besoin de reconnaître ce qu'ils voient ou, s'ils ne connaissent pas l'Inde, de croire à la possibilité du monde du film. Alors on ajoute des nuances d'irréalisme dans le réalisme. Parfois on est doux, drôle, dramatique, d'autres fois on est très sombre et profond, et tout coule dans la même rivière de réalité, améliorée pour donner des émotions au spectateur. Par exemple, pour les scènes de nuit en voiture, on ne pouvait pas filmer dans les belles rues de Delhi parce qu'on ne pouvait pas bloquer la circulation (il n'y a pas d'autre rue, on ne peut pas prendre de déviation comme à Rome ou Paris). On ne pouvait pas non plus tourner dans la vraie circulation, parce que nous avons des stars. On a dû recréer la circulation dans des rues que nous pouvions contrôler, hors de la ville, dans des

quartiers sans aucun éclairage. Pas de lampadaires, pas de vitrines, rien. Les couleurs qui arrivent sur les visages des acteurs viennent de projecteurs LED accrochés tout autour de la voiture, que je contrôlais depuis une autre voiture via un iPad. Je changeais les couleurs pour qu'on ait l'impression qu'ils étaient au milieu du trafic de Delhi. On ne voulait pas filmer sur fond vert, pour nous comme pour les acteurs, alors nous avons fait un mélange de reconstruction de la lumière comme on fait en studio, et de tournage en décor naturel. C'était compliqué et intéressant !



Adarsh Gourav, Priyanka Chopra Jonas et Rajkummar Rao
Photo Netflix © 2021

Et la texture de l'air en Inde ? Est-ce qu'il y a quelque chose de "différent" dans la lumière ?

PC : J'attendais cette question... (rires). Je suis arrivé après la saison des pluies. C'est beaucoup plus facile de tourner à la saison sèche ! Agra et la campagne étaient magnifiques, le soleil était doux, le ciel clair, c'était une joie de tourner là. Nous avons l'impression de ressentir l'atmosphère traditionnelle de l'Inde. En revanche, New Delhi est immense et son niveau de pollution est énorme. On ne pouvait pas voir le soleil. En saison sèche, la pollution atmosphérique augmente. On a commencé à utiliser des masques trois mois avant la pandémie de COVID à cause de la pollution, certains jours ça nous brûlait les yeux. La plupart du temps le ciel était blanc et la lumière laiteuse était difficile. J'essayais de la modérer quand c'était possible mais sinon j'étais obligé d'assumer cette atmosphère, de jouer avec. Le brouillard tombait au crépuscule mais j'adorais ça ! J'aime beaucoup l'atmosphère brumeuse et mystérieuse de la scène du meurtre. En outre, quand on filme un scénario avec autant de décors, on va sur plusieurs décors par jour, et à chaque fois ça veut dire une ou deux heures de trajet : il faut être très organisé et on ne peut pas perdre de temps à éclairer. De plus Ramin voulait un montage très serré et certaines scènes ne duraient qu'un 8^e de page, avec plusieurs axes caméras. Et il ne veut pas attendre... C'était un jeu entre nous, je devais travailler vite, chaque décor devait donc être prêt à l'avance. Les repérages techniques étaient cruciaux, et j'ai eu la chance de rencontrer Rubb Bhungdawala, mon gaffer, qui était très attentif et

savait comment pré-lighter les décors, avec sa très bonne équipe de jeunes électriciens, dont une partie ne parlait pas anglais. L'équipe était énorme, c'est la première fois que j'avais dix-huit électriciens ! C'est grâce à Rubb qu'on a pu tourner sur tous ces décors.

Pourquoi avez-vous choisi les Supremes Prime ?

PC : Comme je le disais, on n'avait qu'une semaine pour faire des essais à Rome avant de partir. Je savais que j'allais avoir besoin de grandes ouvertures, parce que nous allions filmer avec la lumière naturelle de la ville. J'ai trouvé que les Supremes parvenaient à un équilibre entre l'esthétique du film et la luminosité dont j'avais besoin. Ils ont aussi une très bonne réponse chromatique. Ils sont piqués sans être durs, et je savais que ça allait aussi être un film à propos des visages. Le paysage d'un directeur de la photo, ce n'est pas seulement la ville ou la campagne mais aussi les visages des protagonistes. Il doit les respecter et gagner leur confiance. C'est très important de réussir à entrer en contact avec les acteurs, et qu'ils aient confiance en ceux qui enregistrent leur visage et leurs émotions, avec sensibilité et humanité. Il faut un matériel qui permet de donner au spectateur les émotions qu'on a ressenties au tournage, en regardant jouer les acteurs.

On devait aussi décider de choisir un ratio panoramique ou non. De toute évidence, les Supremes ont été conçus pour tous les ratios : il n'y a pas de perte de piqué ou de luminosité dans les coins de l'image. Parfois j'aime tourner avec des optiques vintage, je change pour chaque film, mais le format large ne me laissait pas beaucoup de choix à ce moment-là. J'ai été très heureux de tourner avec les Supremes. De nuit, à pleine ouverture comme je pose tout le temps, ils sont magnifiques !

Ramin aime faire de légers zooms avant pendant les travellings et sur les plans au Steadicam, on a donc complété avec des zooms Angénieux Optimo EZ 22-60 mm et 45-135 mm, pour leur légèreté et la manière dont ils raccordent avec les Supremes.

Vous saviez déjà, en préparation, que la caméra serait aussi près des visages ?

PC : C'était une possibilité, cette manière d'utiliser les focales courtes avec le format large est intéressante. Ramin l'a utilisée de plus en plus au fil du tournage, pour soutenir l'idée d'une déformation psychologique progressive dans le cauchemar que vit Balram, pour entrer dans ses émotions. Les retours que nous recevons de tout autour du monde sont très forts. Mon travail, c'est de faire de bons films avant tout. Si je fais de belles images pour un mauvais film, je suis perdant. Si je fais des images puissantes pour un bon film, c'est une réussite.

C'était mon travail avec Ramin. Pour être un bon directeur de la photo, je dois procurer une émotion au spectateur, c'est toujours ce que je vise.



Photo Netflix © 2021

Prévisualisation de l'image

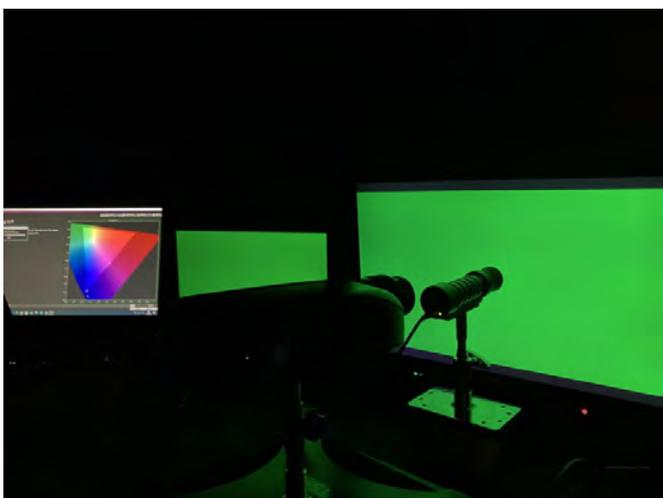


TSF Caméra présente les moniteurs Flanders Scientific

01-03-2021 - [Lire en ligne](#)

TSF Caméra propose désormais à la location les moniteurs Flanders Scientific (FSI) DM170 et DM240, gamme de moniteurs professionnels HD mondialement connus, bien que très peu utilisés sur les tournages de cinéma et de fictions longues en France jusqu'à maintenant.

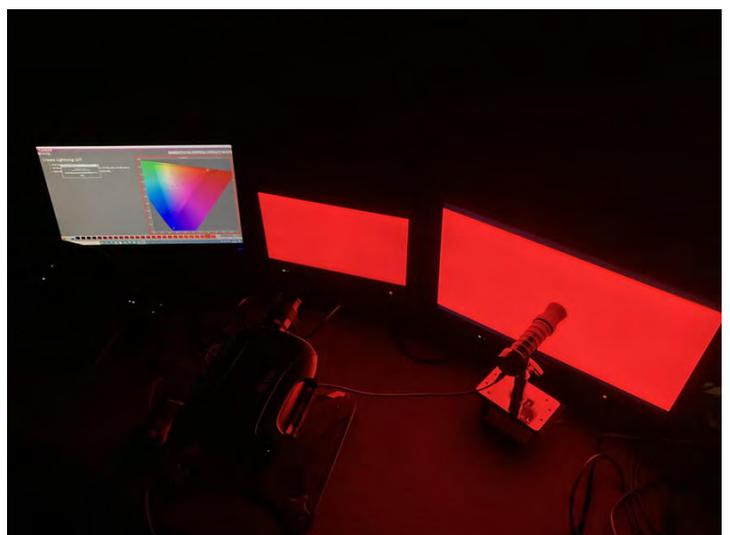
TSF, centre agréé de calibration [Flanders](#) depuis plus d'un an, et suite aux conclusions de tests techniques très précis, étoffe en effet l'offre des moniteurs de référence de son catalogue. En optant pour une technologie de dalle LCD (1 920x1 080 natif), il s'agit d'abord de proposer une alternative pratique aux PVM Sony OLED, qui sont officiellement arrêtés à la production, tout en restant dans un niveau de performances très élevé.



Le rendu de l'image est tout à fait conforme aux normes internationales en vigueur (BT1886 et P3D65, ACESProxy), et permet ainsi aux équipes de tournage de visualiser leur travail dans l'idée exigeante de la continuité entre visualisation sur le plateau et finalisation en postproduction. De plus, la technologie LCD, de par son contraste moins étendu, permet aussi en perception de se rapprocher sur le tournage du rendu de la projection cinéma.

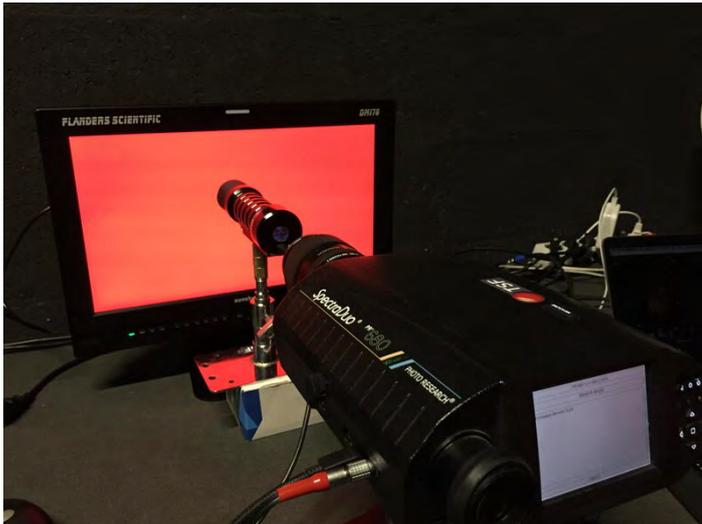


Pourtant la capacité de ces moniteurs à pouvoir exercer un contrôle technique pointu sur le tournage (par les réalisateurs, DOP, équipes caméras ou encore DITs) n'est pas en reste par rapport à l'OLED, puisqu'un lot de fonctionnalités modernes (CIE measurement, 10 bits measurement = mesure de signal) vient renforcer l'ensemble des fonctionnalités traditionnelles présentes habituellement dans les moniteurs de référence ou de terrain (Scopes, Zoom, Split Screen).



Cette modernité technologique des moniteurs FSI se concrétise également par la gestion directe et précise des 3DLUTs dans le moniteur même, et rend

ainsi possible l'optimisation de leur rendu colorimétrique, et l'efficacité de leurs réglages de luminance par exemple (très lumineux pour des moniteurs de référence SDR) et de leur vérification car, en accord technique avec le système de mesures exploité par TSF (spectro + colorimètre + logiciel de calibration professionnelle), la calibration s'opère maintenant via des 3DLUTs de calibration spécifiques à ces moniteurs et qui permettent de les régler beaucoup plus précisément que par le passé, en calibration manuelle.



- Pour plus de renseignements, vous pouvez contacter Aurélien Branthomme, superviseur technique Image au 01 49 17 61 46.

Chaîne numérique



Webinaire FilmLight Colour Online : Création du look de la série de Netflix "Tribes of Europa"

03-03-2021 - [Lire en ligne](#)

Avec Stephan Kuch, coloriste chez Panoptimo, Christian Rein, DoP, et Andy Minuth, spécialiste des flux de travail couleur FilmLight.

Dans cette discussion exclusive, FilmLight interviewe le talent derrière la nouvelle série télévisée de science-fiction de Netflix. Sortie le 19 février, "Tribes of Europa" raconte l'histoire de trois frères et sœurs qui se battent pour survivre dans l'Europe du futur.

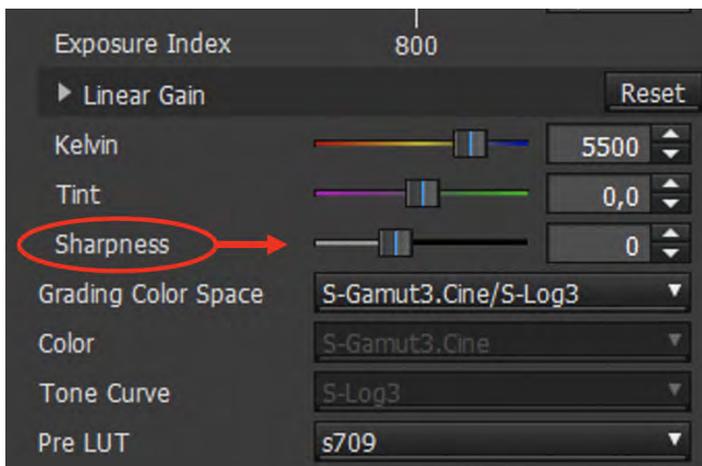
Rejoignez le coloriste Stephan Kuch de Panoptimo et le DoP Christian Rein qui parleront de leur relation créative à long terme, ainsi que de leur collaboration sur "Tribes of Europa" - de la définition du workflow à la création de l'esthétique d'une Europe dans laquelle la technologie s'est effondré et les micro-états sont en guerre.

La présentation couvrira :

- Présentation de "Tribes of Europa"
- Le concept visuel et le look de la série : du tournage à l'étalonnage
- Derrière le workflow et ses exigences techniques, y compris l'interaction avec les VFX, les rushes sur le plateau et l'amélioration du look final en postproduction
- La gestion des données du tournage à la finition
- Questions et réponses du public

L'événement est gratuit pour tous les participants inscrits. L'événement sera également enregistré afin que vous puissiez le regarder plus tard.

Nous tenons à remercier tous ceux qui ont participé à nos précédents webinaires. Si vous n'avez pas pu participer en direct, les vidéos de ces présentations peuvent maintenant être visionnées [sur notre site Internet](#).



Accès au contrôle du piqué des images à des fins artistiques

Une annonce conjointe du Comité Technique d'Imago et de Sony
11-02-2021 - [Lire en ligne](#)

Le Comité Technique d'Imago (ITC) et Sony sont heureux d'annoncer qu'après plusieurs réunions lors des salons IBC, l'une des demandes de la communauté des directeurs de la photographie, des DIT et des coloristes - réunie par l'ITC dans sa dernière enquête - a été satisfaite par les ingénieurs japonais de Sony.

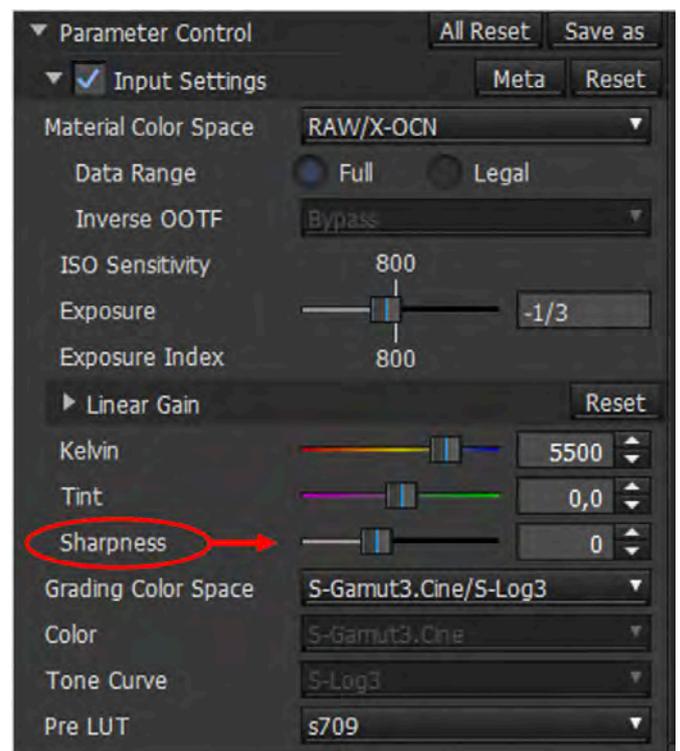
En effet, après l'analyse de l'enquête internationale "Requests to Manufacturers" lancée il y a près de deux ans par l'ITC, l'accès aux paramètres de texture, et surtout de netteté, est apparu à de nombreux professionnels comme un réel besoin pour maîtriser le processus artistique.

Nous sommes donc extrêmement heureux d'informer la communauté que le contrôle du piqué pour les fichiers X-OCN et RAW est désormais disponible dans la nouvelle version 3.5 du [RAW Viewer](#) de Sony (Logiciel permettant de débayeriser et de visionner)*.



Sony RAW Viewer

La plage de réglage du piqué est de - 300 à + 500, la valeur par défaut est 0. Pour tous les directeurs de la photographie qui souhaitent utiliser les caméras F65, F55, F5 et Venice avec, par exemple, des objectifs à fort contraste mais en évitant un aspect clinique ou trop net, ainsi que pour les coloristes ou les superviseurs de postproduction, l'accès à ce réglage est une grande amélioration pour la dramaturgie et la facilité des effets spéciaux.



Détail du panneau de contrôle

Le Comité Technique d'Imago tient à remercier tous les ingénieurs japonais impliqués dans cette recherche et nos correspondants : Sebastian Leske, chef de produit Europe, Fabien Pisano, responsable des ventes pour l'Europe du Sud, et Richard Lewis, ingénieur en chef, spécialiste de la cinématographie et des applications 4K, pour leur aide précieuse lors des discussions avec les représentants japonais de Sony.



SEBASTIAN LESKE

FABIEN PISANO

RICHARD LEWIS

Il y avait des projets de tests à Pinewood que la pandémie a remis à plus tard. Nous espérons pouvoir bientôt les commencer afin de permettre à toute la communauté d'accéder à des échantillons et à des images afin de pouvoir choisir facilement ces paramètres essentiels.

L'ITC souhaite également mettre en avant un nouvel outil de Sony pour améliorer la créativité sur le plateau : le nouveau système de fichiers .ART. Les LUTs sont importantes sur le plateau pour afficher les intentions créatives mais avec une qualité généralement très limitée. Le système de fichiers .ART (Advanced Rendering Transform) offre une optimisation sérieuse pour surmonter ces situations lors de la gestion de l'image sur le plateau.

- [Découvrir](#) toutes les possibilités du système ART.

En général, le Comité Technique d'Imago a pour but de donner aux directeurs de la photographie et à tous les autres artistes et techniciens toutes les possibilités de contrôler les paramètres liés à la texture.

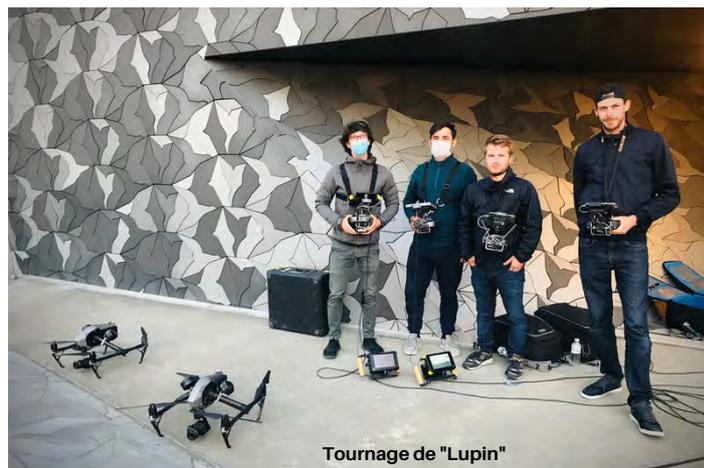
Avoir ces paramètres dans les logiciels d'étalonnage en postproduction (via les SDK) ou dans les caméras, à travers les réglages de "détail" pour les enregistrements de codecs internes (ProRes, XAVC, etc.), ainsi qu'avoir une différenciation de ces paramètres de piqué par les canaux RVB, sont les prochaines étapes du contrôle de l'ensemble du processus artistique.

* Le RAW Viewer est une application de visualisation pouvant gérer les fichiers Sony RAW/X-OCN enregistrés par des caméras Venice/F65/F55/F5/NEX-FS700 avec SR-R4/AXS-R5/R7. Cette application permet de vérifier et de lire les fichiers (après débayerisation), de contrôler les images et de générer plusieurs formats vidéo.

- [Lire l'article original](#), en anglais, sur le site d'Imago.

Traduction Philippe Ros, AFC, membre du Comité Technique d'Imago.

Prises de vues spécialisées



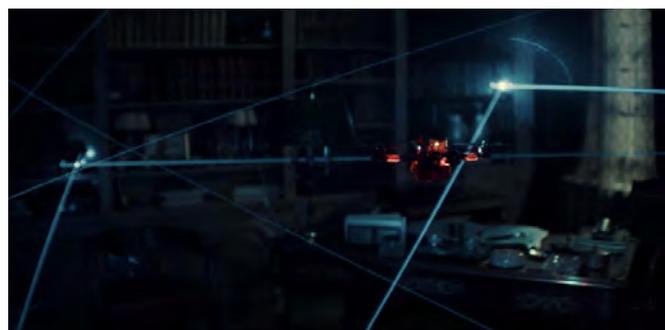
Tournage de "Lupin"

Dans l'actualité de Full Motion

03-03-2021 - [Lire en ligne](#)

Dans l'actualité de ce début d'année pour Full Motion, la sortie de "Lupin", sur Netflix, et de *Quinte et sens*, sur Arte, sur lesquels nous avons assuré des plans de drone, l'utilisation de notre drone lumière sur une publicité, et l'agrandissement de notre parc de matériel.

En ce début d'année, nous avons eu la sortie de la série "Lupin", diffusée sur Netflix, sur laquelle nous avons fait les plans drone de prise de vues, ainsi que le drone "espion" de jeu.



Tournage de "Lupin"

Nous avons aussi signé les plans drone du documentaire musical *Quinte et sens*, filmé à la Philharmonie de Paris, diffusé sur Arte en ce début d'année.

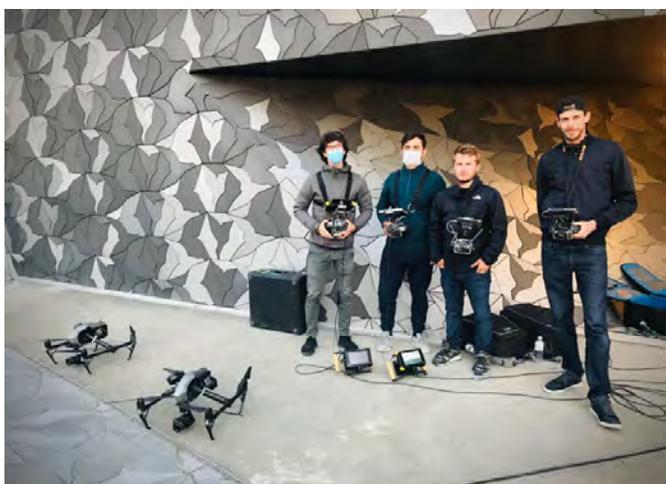


Notre parc de matériel a grandi :

- Nous avons désormais le nouvel Alta X de Freefly, drone gros porteur pouvant embarquer 6 kg de caméra.



L'Alta X



Tournage de "Quinte et Sens" : l'équipe Full Motion au complet : (de g. à d.) Elliott, Jorge, Benjamin et Brice

Côté drone lumière, nous avons participé au tournage publicitaire, pour Yves Saint Laurent, de "Summer of '21", réalisé par Gaspard Noé, avec notre Alta 8 équipé de quatre projecteurs LED de 100 W chacun monté sur un MOVi Pro.



Tracking car



Publicité YSL

Lumière et machinerie



Arri Photometrics 4.5 est disponible !

04-03-2021 - [Lire en ligne](#)

L'application Arri Photometrics 4.5 inclut maintenant Orbiter, des tableaux d'implémentation DMX mis à jour ainsi que d'autres améliorations et corrections.

L'application Arri Photometrics

L'application Arri Photometrics vous permet de référencer rapidement les caractéristiques photométriques, les spécifications techniques et autres de tous les luminaires Arri :

- Rendement lumineux
- Diamètre du faisceau
- Angle du faisceau
- Données photométriques des faisceaux lumineux émis en mode "Flood", "Middle" et "Spot"
- Graphique de distribution lumineuse.



Photometrics App

- [Télécharger](#) sur l'Apple Store
- [Télécharger](#) sur Google Play
- [En savoir plus.](#)



Bebob Factory propose la batterie multi-tensions Cube 1200 pour une puissance exceptionnelle

03-03-2021 - [Lire en ligne](#)

La batterie de grande capacité Cube 1200, de Bebob, fait fonctionner, entre autres appareils, le SkyPanel S60 d'Arri à sa puissance maximale pendant 2 heures et demi.

La manufacture de batteries et d'accessoires Bebob, basée à Munich, déploie la batterie Cube 1200 Li-Ion. Le Cube 1200 offre à l'éclairage, aux caméras et autres appareils gourmands en énergie une capacité de 81,6 Ah et 1 176 W - assez pour faire fonctionner un Arri SkyPanel S60 pendant plus de 2 heures et demi à une puissance maximale de 420 W. Il dispose d'un chargeur intégré et peut donc être entièrement chargé en huit heures. Il peut également être utilisé comme bloc d'alimentation et fournit une puissance de sortie allant jusqu'à 150 W, ce qui est suffisant pour faire fonctionner des caméras cinéma professionnelles (Arri, RED...). Cependant, contrairement aux lourdes et volumineuses batteries de même capacité, le Cube 1200 ne pèse que 8,95 kg.

Grande capacité, multi-tensions

Le Cube 1200 peut fournir une tension de 5 V, 12 V, et 24 V jusqu'à 48 V - ce qui en fait une solution polyvalente pour les appareils de haute performance tels que le populaire SkyPanel S60 d'Arri. Alors que les batteries traditionnelles ne font fonctionner ce panneau LED particulièrement puissant qu'à moitié, le Cube 1200 fournit suffisamment d'énergie pour permettre au SkyPanel d'atteindre son plein potentiel de 420 W pendant plus de 2 heures et demi. Ainsi, le Cube 1200 peut révolutionner la mobilité en éliminant le besoin de travailler sur branchement même avec des équipements de grande taille et à forte consommation d'énergie.



Nombreuses connexions, chargeur intégré

Prête pour des applications polyvalentes sur le plateau et sur le terrain, la batterie haute capacité de Bebob comporte de nombreuses connexions pour toutes les caméras et les éclairages traditionnels. Entre autres, trois sorties 12 V (1 D-Tap, 2 XLR), deux sorties 24 V et une sortie 48 V (toutes XLR) sont disponibles. De plus, 2 sorties USB (5 V) permettent de charger et de faire fonctionner des appareils externes comme les smartphones et les tablettes. Un avantage pratique du Cube 1200 est son chargeur intégré, acceptant de 90 V à 264 V/47 Hz à 63 Hz AC en entrée, pour un temps de charge de 8 heures à pleine capacité.



Mobilité et robustesse

Outre les avantages de son poids léger pour le transport, la petite taille du Cube (20,8 cm de large x 35,6 cm de haut x 16,7 cm de profondeur) lui permet de s'adapter à des espaces restreints. Les utilisateurs apprécient également ses doubles poignées supérieures intégrées, ses pieds surélevés et son accès facile à toutes les sorties et fonctions.

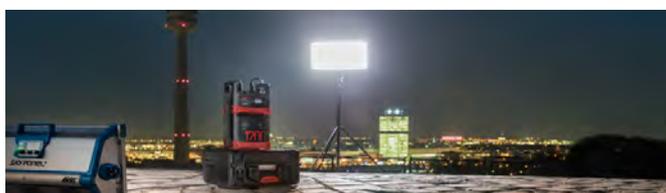
Conçu et fabriqué à la main en Allemagne selon les plus hautes spécifications, le Cube Bebob 1200 offre la garantie de 2 ans d'une capacité de 80 %. Il est logé dans un boîtier robuste et conçu pour une longue durée de vie. Sa conception modulaire permet un entretien facile et, après des années de travail lorsque la capacité des cellules devient insuffisante, celles-ci peuvent être remplacées par des neuves.



Caractéristiques principales du Bebob Cube 1200 :

- Convient même pour les caméras et les éclairages gourmands en énergie
- Charge maximale : 480 W
- Diverses sorties 5V (USB), 12 V (non régulée), 24 V et 48 V
- 48V pour Arri SkyPanel S30/S60 disponible
- Entrée AC : 90-264 V / 47-63 Hz
- Chargeur intégré
- La technologie : Lithium-Ion Trimix HL
- Temps de chargement : 8 heures
- Dimensions (L x H x P) : 8,2"/20,8 cm x 14"/35,6 cm x 6,5"/16,7 cm
- Poids : 19,8 livres/8,95 kg.

Pour plus d'informations ou pour trouver un revendeur local, consultez le site www.bebob.tv.



Maluna Lighting présente une nouvelle unité d'énergie 1 500 W

02-03-2021 - [Lire en ligne](#)

Nous proposons une nouvelle unité d'énergie 1 500 W, plus puissante que la précédente. Elle est équipée d'un ventilateur variable, qui la rend quasiment silencieuse.

Quelques mesures d'autonomie :

- SkyPanel S60 Arri : 3h20
- Bug 800 K5600 : 1h30
- LedZep Punch 2 x 4 Exalux : 4h30
- Area Color BBS : 8h
- Orbiter Arri : 3h05
- SkyPanel S360 Arri : 38 minutes
- M18 Arri lampé en 1 200 W : 55 minutes.



Le directeur de la photographie Giuseppe Bonasia parle de son expérience avec le nouveau Joker 300 LED de K5600 Lighting

01-03-2021 - [Lire en ligne](#)

Jeune directeur de la photographie italien, Giuseppe Bonasia a récemment utilisé le nouveau Joker 300 LED avec le panneau Slice 150 sur un film publicitaire et nous fait part ici de son expérience.

Giuseppe Bonasia : « Lors d'une publicité pour "Banca Sella", j'ai utilisé le Joker 300 LED avec pancake XS pour éclairer le comédien positionné près de la table. La taille et la polyvalence du Joker 300 sont des caractéristiques fondamentales et indispensables qui n'affectent pas la puissance du produit. Étant petit et pratique, il peut être placé facilement. »



Giuseppe ajoute : « Le réflecteur PAR garantit une puissance et des performances parfaites. En fait, j'ai choisi de l'utiliser pour une vidéo d'entreprise, en utilisant le Joker 300 et le Slice 150.



Joker 300 LED configuration PAR en extérieur éclairant par le soupirail et panneau Slice 150 à l'intérieur

« L'atout majeur du produit est le fait de pouvoir utiliser un seul appareil avec plusieurs accessoires, en fonction des besoins spécifiques de l'ensemble. Cela facilite le réglage des lumières même si vous n'avez pas auparavant effectué de repérage.



Giuseppe Bonasia à la caméra

« Ce sont d'excellents outils pour éclairer l'ensemble, disposant de toutes les fonctionnalités nécessaires pour réduire les temps de montage et assurer un éclairage parfait. »



Rosco présente le kit LED de poche DMG DASH™ de DMG Lumière

01-03-2021 - [Lire en ligne](#)

L'équipe Rosco Lyon - mieux connue sous la marque DMG Lumière - a profité du confinement pour concentrer son développement sur une source LED appelée le DMG DASH, le premier luminaire LED à large spectre de couleurs, entièrement accessoirisé et doté de la technologie MIX® primée dans un format portable et polyvalent.

Le DASH vient compléter la gamme MIX, composée des formats MIXBook / Mini / SL1 / Maxi, et concentre toute la technologie MIX dans un format de poche (130x80x28 mm). MIX est la gamme couleur des lumières Rosco, dotée de six émetteurs LED (rouge, vert, bleu, ambre, vert citron "lime" et blanc 4 000 K), elle permet de concevoir une large gamme de lumière blanche (1 700 K à 10 000 K), une infinité de teintes (mode HSI ou X/Y), des gélatures électroniques Rosco, des effets (police, feu, paparazzi...).

Nils de Montgrand, responsable lumière LED chez Rosco, nous explique : « Cela faisait un moment que nous souhaitions développer notre technologie MIX dans un format plus compact avec une batterie intégrée. Le DASH est l'outil parfait pour être transporté partout et utilisé dans toute situation de tournage. En plus de la qualité de la lumière, nous avons travaillé sur la durabilité du produit, antichoc et étanche - et la versatilité des accessoires. Notre objectif, avec ce projecteur, est d'amener notre technologie MIX vers un plus grand nombre de techniciens de l'image, entre autres grâce à un prix très compétitif. »

Les avantages et caractéristiques du DMG DASH

- Qualité de lumière très précise, se mariant parfaitement avec le reste de la gamme MIX
- Mélange de couleurs supérieur : crée plus de 130 correspondances de gélatures True Rosco Color™ et un rendement lumineux élevé de 95+ IRC et 90+ TLCI
- Accessoires : chaque kit comprend diffusion standard, dôme, nid d'abeille, porte-filtre (tous montés sur le DASH grâce à des aimants), ainsi qu'une accroche de pied, une accroche aimant, le tout fourni dans une pochette robuste
- Puissance lumineuse : 320 lux à 1 mètre en mode Boost
- Pilotage local et sans fils : le DASH se contrôle en local ou via l'appli gratuite myMIX® (iOS et Android) en Bluetooth
- Durable et étanche : son boîtier robuste en aluminium résiste aux chocs et aux saisons (IP54)
- Le DMG DOT : accessoire signature du produit (optionnel, donc non compris dans le kit), le DOT est une demi sphère en silicone produisant une lumière très douce, à utiliser à la face ou même intégrée dans le cadre/décor.

- [En savoir plus.](#)



Le chef électricien Pontus Hellberg aime son Alpha 18 de K5600 Lighting comme son café : filtré

Carte postale

26-02-2021 - [Lire en ligne](#)

En tournage récemment pour une publicité aux Independent Studios près de Stockholm, Pontus est venu avec ce cône de diffusion surnommé "filtre Melitta". L'idée de ce cône est d'obtenir une diffusion de lumière plus "ronde" qu'avec l'utilisation d'un plafond de diffusion plat. Dans ce cas, la diffusion utilisée est 1/2 Grid Cloth.

Pontus utilise régulièrement des Jokers et des Alphas sur ses tournages.

Ljud & Buildmedia AB, de Stockholm, fournissait le matériel pour cette pub.



Notes

[Consulter](#) le site d'Independent Studios

[Consulter](#) le site de Ljud & Bildmedia AB.



Annonce d'un nouveau produit Mix Rosco

Sur Facebook, le 25 février 2021

24-02-2021 - [Lire en ligne](#)

Préparez-vous à l'annonce mondiale exclusive d'un nouveau produit Mix de Rosco !

Nous allons présenter un nouveau produit qui plaira aux professionnels

Ne manquez pas cette première mondiale sur Facebook animée par le directeur de la photographie Phil Holland !!

- [Assister](#) à la présentation.

Lire, voir, entendre

Propos et entretiens



Jeanne Lapoirie, AFC, invitée de "Plan Large" sur France Culture

04-03-2021 - [Lire en ligne](#)

Produite par Antoine Guillot, l'émission "Plan Large, l'encyclopédie vivante du cinéma", explore sur les ondes de France Culture un pan de l'histoire du 7^e art. Dans une série de cinq épisodes diffusée depuis le 6 février 2021, l'émission revisite les métiers du cinéma, Jeanne Lapoirie, AFC, incarnant la direction de la photographie dans une première partie.

En attendant la 46^e cérémonie des César, Plan Large inaugure une nouvelle série d'émissions consacrées aux métiers du cinéma, dressant des portraits de ces maillons indispensables qui contribuent, dans l'ombre, à la fabrication des films. Pour cette première séance, lumière sur la direction de la photo, ou comment traduire en images un récit et la vision d'un(e) cinéaste, avec la cheffe opératrice Jeanne Lapoirie, nommée trois fois aux César de la meilleure photographie, pour *8 femmes*, de François Ozon, *Michael Kohlhaas*, d'Arnaud des Pallières, et *120 battements par minute*, de Robin Campillo.

« C'est plus excitant de tourner dehors avec la lumière naturelle. A l'intérieur, je m'arrange toujours pour tourner avec le décor orienté à l'est ou au sud.

Je trouve ça plus beau et plus vivant et même si c'est plus difficile, je trouve que ce sera toujours plus beau que de la lumière artificielle. En studio, il y a moins de surprises. J'aime le hasard et c'est André Téchiné qui m'a orientée dans cette voie. (...) Je préfère vraiment cadrer car cela instaure une relation particulière avec les comédien(ne)s qui est très agréable. »

« Le goût d'Arnaud des Pallières va vers des images sombres et contrastées. On s'est bien trouvés tous les deux. J'aime beaucoup le contraste, on peut le voir notamment dans *Les Roseaux sauvages*, d'André Téchiné. Avec Arnaud des Pallières, on est partis dans une image très contrastée avec des couleurs saturées, il est allé très loin. Il me faisait descendre dans le sombre à l'étalonnage, ça a créé une ambiance particulière. Ça a été un plaisir de tourner ensemble, le moindre événement lumineux devait être filmé. *Michael Kohlhaas* est mon premier film en numérique et je ne suis plus jamais revenue à la pellicule ensuite. En numérique, je choisis moi-même le diaphragme dans la visée, ça m'a permis de pouvoir filmer des fausses teintes (quand les nuages passent par exemple). Ça a été une grande liberté. »

Jeanne Lapoirie



Arnaud Valois, dans "120 battements par minute", de Robin Campillo
Photo Céline Nieszawer / Memento Films

- [Lien vers l'émission et sa réécoute](#) sur le site de France Culture.

La chronique de Charlotte Garson

En fin d'émission, la chronique de Charlotte Garson sur le DVD et Blu-Ray du film *Thérèse*, d'Alain Cavalier (édité chez Tamasa), en attendant sa ressortie en salles en version restaurée, qui révéla la comédienne Catherine Mouchet. La vie très austère du Carmel, un dispositif très dépouillé, sans concession à la facilité, une lumière aussi picturale qu'irréelle signée du chef opérateur Philippe Rousselot, [AFC, ASC], n'ont pas empêché le film de créer l'événement au Festival de Cannes en 1986, qui lui décerne le Prix du jury, et aux César l'année suivante, 6 récompenses, dont celui du meilleur film et du meilleur réalisateur pour Alain

Cavalier. C'est aussi son plus grand succès en salles : presque 1,5 millions d'entrées.

« Ce qui rend ce film inoubliable, c'est bien sûr un visage, qui est lui-même une épiphanie. "Thérèse" organise le surgissement de Catherine Mouchet. (...) Ce film est une approche artisanale de la règle monastique, où chaque corvée participe comme supplément d'amour, qui transforme une perte en un plein. » **Charlotte Garson**

Episode 2 : Jean-Pierre Duret (13 février)

Pour cette deuxième séance, c'est le grand ingénieur du son Jean-Pierre Duret, collaborateur de Maurice Pialat, Huillet et Straub, ou encore Agnès Jaoui, qui nous ouvre les oreilles sur son travail.



Une image de "Sicilia !", de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet
Photo Belva Film

- [Lien vers l'émission et sa réécoute.](#)

Episode 3 : Agnès de Sacy (20 février)

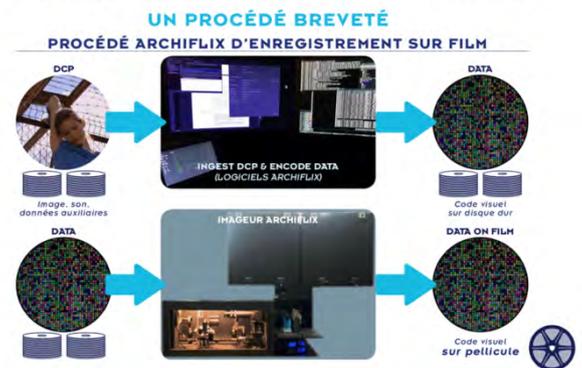
Plan Large continue sa série consacrée aux métiers du cinéma. Pour cette troisième séance, comment un film s'écrit, avec la grande scénariste Agnès de Sacy, co-auteurice des films d'Hélène Angel, Pascal Bonitzer, ou encore Valeria Bruni-Tedeschi.



Louis Garrel et Valeria Bruni-Tedeschi dans "Un château en Italie", de Valeria Bruni-Tedeschi
Photo Guy Ferrandis / SBS Productions

- [Lien vers l'émission et sa réécoute.](#)
- [Suivre les prochains épisodes](#) sur le site Internet de France Culture.

ENREGISTRER UN « CODE VISUEL » SUR PELLICULE LE MEILLEUR DU NUMÉRIQUE ET DE L'ANALOGIQUE



"La pellicule, avenir du stockage numérique"

04-03-2021 - [Lire en ligne](#)

La préservation des données informatiques et leur pérennité sont deux des principaux enjeux des technologies numériques aujourd'hui. Le magazine "multiscreen" Mediakwest s'est entretenu avec Antoine Simkine, co-fondateur et responsable Innovation/Communication - par ailleurs membre consultant de l'AFC -, et Pierre Ollivier, CEO de Digifilm Corporation, société qui travaille actuellement sur un procédé d'écriture et d'enregistrement de données compressées sur pellicule.

La société Digifilm Corporation tente de résoudre l'équation complexe entre le coût de stockage d'un fichier (en l'occurrence une œuvre numérique), sa pérennité dans le temps, sa robustesse physique et logicielle. Le principe technique consiste en la transformation des données sous forme de QR Code imprimés sur de la pellicule 35 mm. En quelque sorte, le meilleur des deux mondes.

Mediakwest : Nous pourrions commencer par les raisons pour lesquelles Digifilm s'intéresse de près à la préservation des données informatiques. Quel est votre constat de base ?

Antoine Simkine : À mon sens, les solutions actuelles de préservation des données informatiques à très long terme ne sont pas pertinentes, tout simplement parce que tout ce qui est support magnétique a une durée de vie très courte, pas plus de cinq à dix ans avec de la chance ! Cette préservation nécessite en outre des migrations, de la maintenance et beaucoup d'entretien pour s'assurer de perdre le moins possible de données. Chaque migration représente un danger de perte, un long travail, sans même parler de l'énergie consommée pour conserver tous ces

éléments et du gaspillage en termes de disques durs ou de bandes magnétiques jetées !

La solution trouvée par certains consiste à utiliser les rares supports plus pérennes, par exemple des M-Disc en format blu-ray censés offrir des durées de vie assez longues. Ces disques sont néanmoins dépendants d'un lecteur, une machine extrêmement sophistiquée qui, actuellement, n'existe à bas prix que parce qu'elle est fabriquée à très grande échelle. Personne ne me fera croire qu'un blu-ray sera encore lisible dans cinquante ans, compatible et rétro-compatible avec tout ce qui s'est passé entre les deux. La preuve en est que, dans le monde de l'informatique, cela n'arrive jamais. On n'y arrivera pas, c'est à peu près clair de ce point de vue-là. Essayez de lire un Floppy 5 pouces 1/4 aujourd'hui, c'est mission quasi-impossible ! Même la façon dont les données sont enregistrées n'existe plus, le système d'exploitation n'est plus le même. Je prends un autre exemple, Silica, la solution que Microsoft développe avec Toshiba. Elle est formidable. Des lasers pulsés pour écrire dans du verre, l'idée est géniale ! Mais, expliquez-moi comment on va décoder tout cela. Est-ce que ce sera un standard ? Va-t-on y parvenir dans cinquante ans ? Cinquante ans passent vite. On voit bien à quel point des données se perdent constamment. La problématique est énorme !

Forts de ces réflexions, vers quoi dirigez-vous vos recherches ?

A. S. : Nous nous demandons comment faire pour obtenir un support qui demande zéro maintenance, aucun entretien particulier, qui soit d'une solidité à toute épreuve et ne nécessitant aucun appareil ultra sophistiqué, ultra spécialisé pour la relecture. Et, parce que nous venons d'un monde où l'on manipule la pellicule depuis longtemps, que nous la connaissons bien (ce qui n'est pas le cas du monde des données qui la connaît peu), nous nous disons que la pellicule peut remplir cette mission de support à très long terme. Nous prenons la pellicule comme support. Sur cette pellicule, au lieu d'imprimer des images, nous mettons un code informatique similaire au QR code, mais à très haute densité et très facile à relire par n'importe quel scanner. Point besoin d'un appareil dédié, n'importe quel scanner capable de voir une image fera l'affaire. Du moment qu'on peut voir à l'œil le code barre, on pourra le décoder. Un code open source assure à la fois la pérennité à très long terme, le zéro entretien et le décodage open source. Tout ce que demande le monde de l'informatique !

Parle-t-on ici uniquement de cinéma ?

A. S. : Évidemment, nous nous préoccupons pour le



La pellicule, moyen de support moderne pour stocker des données numériques, un pari de Digifilm Corporation
© Adobe Stock / Alexander Vasilyev

moment principalement de cinéma parce que c'est de là que nous venons, mais nous savons que le cinéma ne représente qu'une toute petite part du marché des données numériques. De plus, le secteur est plutôt conservateur dans sa façon de faire et beaucoup d'intermédiaires trouvent leur intérêt à ne surtout pas offrir une solution sans entretien. Naturellement, il est financièrement super intéressant pour eux de proposer une librairie LTO à entretenir en permanence. L'idée est bonne, mais les coûts induits importants.

Prenons l'exemple d'un gros film américain. Puisqu'on se dit qu'il ne coûte pas trop cher de mettre en magnétique des données, chacun en conserve beaucoup. Finalement, la règle devient : « On met tout, les rushes, les effets spéciaux, etc. ». In fine, le film coûte en frais de stockage quelque 20 000 dollars par an. Que va-t-il se passer au fil des ans ? Un financier, dans un studio, dira à un moment donné, après avoir dépensé plusieurs dizaines de milliers de dollars en maintenance sur un film que personne n'a vu : « On arrête ! ». Et puis, les accidents magnétiques existent.

Au fur et à mesure de vos avancées, vous vous intéressez à d'autres secteurs du marché de la donnée. Quels sont-ils ?

A. S. : Le marché mondial de la donnée pèse aujourd'hui quelque 35 milliards de dollars dont 10 % concernent les données qui doivent être conservées. Nous sommes totalement conscients qu'avec 400 h de upload par minute sur YouTube, il n'est pas question de tout conserver. Il sera d'ailleurs intéressant de voir comment tout cela va se passer ; le nombre de vidéos est si exponentiel ! Mais tel n'est pas notre problème personnel. En revanche, nous nous intéressons aux banques, archives nationales, cadastres, notaires, au milieu médical, à la recherche scientifique, etc., qui ont des besoins vraiment très lourds de conservation de données à très long terme. Ce sont des marchés très porteurs.

À un moment donné, il faut se dire que ça on veut le garder, on le grave dans la pierre, on le met de côté et on l'oublie. Et, vingt, trente, cinquante, cent ans plus tard, on n'y a encore accès. Je parle vraiment de très longue durée, pas de dix ans. Encore que, même dix ans après... Je produis des films depuis maintenant quinze ans et, récemment, j'ai eu bien du mal à en sauver un parce que des bouts de films étalonnés se trouvaient sur des disques durs éparpillés. J'y suis finalement parvenu parce que je m'y connais un petit peu. Mais je vois des confrères qui essaient de récupérer des films pour les mettre en ligne et n'ont plus les éléments.

Quand avez-vous créé Digifilm ?

A. S. : En décembre 2013. Dès 2014, nous nous sommes mis à le développer. Nous avons commencé par des expériences, construit un premier prototype, puis un deuxième. Ce prototype de démonstration, élaboré par Rip Hampton O'Neil, notre CTO, est capable de faire du recording. Une fois celui-ci réalisé sur la pellicule, il se lit sur n'importe quel scanner. Nous sommes actuellement dans la phase de construction d'un prototype industriel. Ce sera lui qui nous permettra de réellement accomplir notre travail, de nous développer commercialement, de proposer son installation chez des professionnels qui en ont besoin et qui s'occuperont des prestations, parce que nous n'avons pas vocation à fournir les prestations pour le monde entier.

Vous êtes en pleine levée de fonds...

A. S. : Oui, c'est notre deuxième tour. Au premier tour, lors de la fondation de la société, Coficiné est entré dans notre capital. Les nantissements, qui se font aujourd'hui sur les films, se font finalement sur du vent, sur quelque chose qui n'est plus ultra sécurisé. Quand les choses n'étaient pas payées, l'investisseur envoyait une lettre au labo et personne ne pouvait toucher aux bobines. Aujourd'hui, elles sont partout, multipliées par cent. Et quand un investisseur veut vendre son catalogue, eh bien ! il n'a plus les éléments ! Alors, il trouve son intérêt à investir dans un élément de sécurité comme le nôtre. Coficiné a donc mis un peu d'argent au départ. Pour cette deuxième tournée, nous avons l'appui du RIAM (Recherche et Innovation en Audiovisuel et Multimédia), un partenariat entre le CNC et Bpifrance.

Quel budget recherchez-vous ?

A. S. : Le total du projet de la partie actuelle avoisine les 300 000 euros. Nous avons une aide accordée de 150 000, conditionnée à nos fonds propres.

En termes de technologie, n'y avait-il pas déjà des brevets existants sur ce principe d'enregistrement de données sur pellicule ?

A. S. : Oui, quelques-uns, mais nous avons trouvé un angle, très sécurisant pour nous et, a priori, très bloquant pour les autres ! Écrire des données compressées sur la pellicule, c'est nous ! La capacité d'enregistrement de la pellicule étant quand même relativement restreinte, il est impossible d'inscrire une infinité de données et, sans compression, son intérêt est très limité. Par exemple, en ce qui concerne le cinéma, on mettra le DCP, le meilleur élément plate-forme ou un IMF. Tous deux sont en Jpeg 2000 parce que ce dernier est la compression la moins destructrice qui existe. Elle n'est pas totalement transparente mais bien tout de même. Là, c'est breveté, et pour n'importe quel type de compression.

Pierre Ollivier : Certains des brevets déposés l'ont d'ailleurs été par Technicolor... sous mon impulsion ! Mais ces brevets Technicolor sont quasiment en fin de vie, ils remontent à 2003-2004. Le brevet qui aurait pu nous nous intéresser avait été déposé en Europe et aux États-Unis, mais Technicolor avait ensuite abandonné la partie Europe. Il n'est donc plus persistant qu'aux États-Unis jusqu'à une année relativement proche : 2024.

Quels sont vos concurrents ?

A. S. : Bien sûr, nous ne sommes pas seuls sur le marché de la préservation des données. J'ai déjà évoqué Silica et le problème que pose ce projet. À notre sens, il n'est pas du tout évident que des machines de décodage simples existent. Nous sommes ici dans de la haute technologie nécessitant une machine à cinq millions de dollars pour pouvoir lire les données. Le gap entre l'un et l'autre s'avère très compliqué.

Je citerai aussi Piql, une refonte de la société à l'origine du Cinevator, dont le modèle reste très mystérieux quant à la capacité de stockage. Piql vend une machine extrêmement chère, avec un décodeur très coûteux. Ledit système fermé dépend d'eux pour la relecture. Pour nous, il s'agit là d'un énorme problème par rapport aux normes mises en place par l'Unesco : si l'on stocke quelque chose, il faut que tout le monde puisse le lire.

Enfin, je citerai le projet de Group 47 – une émanation de Kodak – qui a levé dans le temps beaucoup d'argent pour son développement. Nommé DOTS, leur projet est aussi basé sur de la pellicule, un genre d'hybride entre le LTO et la pellicule. Il serait sur des bandes genre LTO, des choses métalliques sur la bande, laquelle serait une bande de film développée. C'est bien joli mais le problème est identique. Pour que cela fonctionne, il faudrait que ce système devienne la norme absolue, un standard mondial, parce que si un LTO ne coûte aujourd'hui que 2 000

euros, c'est parce qu'on en vend énormément. Cela fait quatre ans que DOTS ne bouge plus du tout. Chercher à remplacer le LTO... bon courage ! Dans le monde de l'industrie, cela devient très compliqué. L'imageur que nous fabriquons, lui, ne coûte pas très cher. Il est assez simple à réaliser, nous avons le savoir-faire pour, mais aussi et surtout, les brevets nécessaires pour empêcher d'autres de le faire à notre place. Par la suite, nous pourrions imaginer des pellicules quelque peu spécialisées pour ce type de choses.

Ya-t-il un passage par de la photochimie ? Faut-il développer ?

A. S. : Oui, pour l'instant c'est du négatif qu'il faut développer dans un laboratoire. Nous avons la chance de compter encore deux labos en France. Dans le monde – nous avons fait le compte –, ils sont tout de même quatre-vingts à faire de la photochimie. Et l'activité repart ! Même Netflix fait tourner des films sur pellicule. Je crois que 15 % des films de studios américains se tournent sur pellicule. Aujourd'hui, ce n'est plus un problème. Ce qui gênait le plus la production, c'était la diffusion sur film, très lourde en terme de logistique. Mais, en termes de tournage, la pellicule est une super bonne chose car elle limite la quantité de rushes, la technique se maîtrise parfaitement et son coût en scanner n'est pas élevé. Personnellement, en tant que producteur, la pellicule ne me fait pas peur du tout. Le négatif coûtera toujours un peu plus cher qu'avant, mais la pellicule continuera d'exister.

En termes de commandes, comment allez-vous comptabiliser ? Combien de mètres mesurera un long métrage de 120 min ? Quelle place prendra-t-il, quel sera son encombrement ?

A. S. : L'idée est la même que sur pellicule en mode analogique. Actuellement, un film représente cinq ou six bobines d'images et autant de bobines son. Pour un film, aujourd'hui, ce sont donc dix à douze bobines, contre les cinq ou six bobines utilisées chez nous. Très rapidement, nous sommes dépendants de la tête d'écriture – c'est du DLP –, il n'y a pas de mystère sur ce point. La version 4K est déjà dans la nature mais elle ne nous est toutefois pas accessible parce qu'un contrat d'exclusivité existe avec les projecteurs. Nous tablons, à terme, de descendre à trois bobines pour parvenir, in fine, à une bobine par film. Ce serait parfait que tout soit regroupé sur un seul élément. À cette fin, notre comité scientifique s'agrandit de professionnels dotés d'un vrai savoir-faire mathématique en matière de compression de données et de décodage.

Et à combien estimez-vous le coût de ce qui ne sera plus un prototype ?

A. S. : Nos machines seront utilisées pratiquement comme un photocopieur. Autrement dit, chaque entité imprimée, chaque image sera commercialisée à un certain prix. Un film ne devrait pas coûter plus de 10 000 euros à sauvegarder. Avec notre prototype actuel, le montant avoisine 20 000 euros. Une sauvegarde complète de film sur film, avec le retour sur film, le tirage de la copie positive qui dit que tout va bien, la sortie du son, etc. coûte aujourd'hui quelque 30 000 euros. Autant dire que nous sommes d'ores et déjà concurrentiels par rapport à une méthode analogique, laquelle n'est qu'une pâle copie. On peut dresser un parallèle avec la sauvegarde de nos photos numériques en un album sur papier. Elles vont se conserver, mais nous n'aurons rien de plus qu'un album sur papier. Si on scanne à nouveau ces photos, on perdra la définition, les couleurs, etc. Il en va de même avec les négatifs. Un négatif analogique aura une dérive de couleurs entraînant un coût de restauration relativement élevé. Admettons que vous ayez réalisé un film en 4K HDR ; aujourd'hui la pellicule ne tient pas le 4K HDR. Elle n'a pas cette définition. La sortie analogique sur pellicule est d'ores et déjà obsolète. Il convient donc de passer en sortie optique numérique qui inclut le son PCM.

Autrement dit, vous êtes totalement indépendant de la résolution ?

A. S. : Tout à fait, parce que notre technologie est agnostique, nous mettons des données. Nous parlions cinéma mais, encore une fois, le cinéma ne sera qu'un petit morceau. Pour le reste, les clients pourront nous donner n'importe quel format d'encodage, compressé ou non, peu importent les données ; elles rentrent, elles sortent. Le premier morceau que nous avons mis sur la pellicule était "Hotel California" en mp3 ; c'est rentré, c'est sorti. Quand nous avons entendu "Hotel California" après les opérations diverses de scan, de décodage et de relecture et nous avons été super contents que les données aient fait ce voyage, que le résultat soit le même que la source.

Revenons sur le calendrier, entre levée de fonds et fabrication, quelles sont les échéances ?

A. S. : Notre tour de table se termine le 30 octobre, le prototype industriel sera prêt dans trois à six mois maximum. Nous sommes en pourparlers pour étendre le marché. Dans le courant de l'année prochaine, la commercialisation pourra démarrer.

Quel est le nom commercial de votre produit...

A. S. : Nous l'avons baptisé Archiflix, mais nous envisageons de lui trouver un nouveau nom parce que celui-ci attache trop notre technologie au film. Quand on parle au monde industriel, on se rend vite

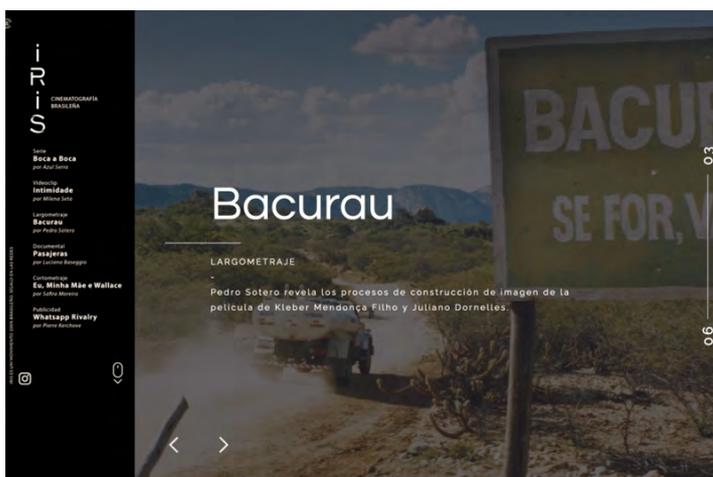
compte que le cinéma est un peu considéré comme un monde de Mickey. Nous nous devons de sortir de cette image. Il est même possible que nous changions le nom de Digifilm Corporation, pour un nom davantage lié aux données, à l'industrie.

Propos recueillis par Stephan Faudeux pour Mediakwest, entretien reproduit avec son aimable autorisation.

- [Informations complémentaires](#) au sujet du procédé "Archiflix", technologie développée par Digaifilm Corporation, sur son site Internet.

En vignette de cet article, une image, extraite du site de Digifilm, illustrant le principe d'inscription sur pellicule d'un code visuel permettant, à la relecture, de retrouver les données originales du film.

Livres et revues



"Iris Brazilian Cinematography", nouveau magazine créé par trois chefs opérateurs brésiliens

25-02-2021 - [Lire en ligne](#)

Le directeur de la photographie brésilien Rafael Nobre informe ses confrères de l'AFC de la création, avec Azul Serra et Pedro Sotero - deux autres Brésiliens -, du nouveau magazine numérique *Iris Brazilian Cinematography*. L'idée première de cette publication, dédiée à la direction de la photographie, étant de toujours apporter à son contenu le point de vue du directeur de la photo sur les aspects techniques, narratifs et culturels d'un projet, aussi bien au niveau des informations que du regard porté sur la cinématographie au Brésil.

Chaque numéro d'*Iris* comprendra des pages consacrées à une série TV, un film de long métrage, un court métrage, un documentaire, une vidéo musicale et un film publicitaire. Le magazine sera non seulement publié dans sa langue d'origine, le portugais, mais aussi en anglais et en espagnol.

Au sommaire de ce premier numéro "zéro"

Série Netflix: "Boca a Boca", d'Esmir Filho, photographiée par Azul Serra
[Lire la version anglaise](#) de "Boca a Boca" (ou ses versions [espagnole](#) et [portugaise](#))

Vidéo musicale: "Intimidade", de Liniker e os Caramelows, réalisée par Sabrina Duarte et photographiée par Milena Seta
[Lire la version anglaise](#) de "Intimidade" (ou [espagnole](#) et [portugaise](#))

Long métrage: *Bacurau*, de Juliano Dornelles et Kleber Mendonça Filho, photographié par Pedro Sotero
[Lire la version anglaise](#) de *Bacurau* (ou [espagnole](#) et [portugaise](#))

Court métrage: *Eu, minha mãe e Wallace* (Moi, ma mère et Wallace), d'Eduardo et Marcos Carvalho, photographié par Safira Moreira
[Lire la version anglaise](#) de *Eu, minha mãe e Wallace* (ou [espagnole](#) et [portugaise](#))

Documentaire: *Pasajeras*, de Fran Rebelatto, photographié par Luciana Baseggio
[Lire la version anglaise](#) de *Pasajeras* (ou [espagnole](#) et [portugaise](#))

Film publicitaire: "Rivalry", réalisé par Ian Ruschel et photographié par Pierre Kerchove, ABC
[Lire la version anglaise](#) de "Rivalry" (ou [espagnole](#) et [portugaise](#)).

Les appels à la profession



Tribune

Pour un groupe de réflexion sur le changement de la façon de produire en France

Par Marc Galerne, K5600 Lighting

02-03-2021 - [Lire en ligne](#)

Il y a six mois, j'ai publié un article dans la Lettre de l'AFC afin d'alerter sur les dangereuses dérives de la Production Cinématographique en temps de COVID. Certains se sont manifestés autour de l'idée de créer un groupe de réflexion afin d'initier un changement profond dans la façon de fabriquer de l'image dans des conditions vertueuses pour l'industrie.

De six signataires au départ, nous sommes maintenant près de quarante, incluant les associations professionnelles ADC, ADIT, AFC, AFCCA, AFR, AFSI, AFTP, CLM, CTOP, Les Scriptes Associés, l'Union des Chefs Opérateurs, mais aussi les sociétés Aaton Transvidéo, Arri France, K5600 Lighting, Key Lite, LoumaSystems, Ruby Light, RVZ, TSF, ainsi que des ouvriers et techniciens. Pour l'instant rien n'a été concrètement réalisé dans la mesure où une représentativité la plus large possible était nécessaire afin de pouvoir entamer un véritable tour d'horizon. Nous arrivons bientôt à ce niveau.

J'appelle aujourd'hui les associations et les sociétés qui ne se sont pas encore manifestées de le faire. Cela n'engage en rien si ce n'est de réfléchir sur les moyens d'apporter un changement radical dans la façon dont on produit en France aujourd'hui.

La situation

Les moyens de productions ont subi une forte baisse mais les ambitions restent les mêmes. La position des prestataires et des personnels est difficile car souvent en proie à des chantages, déguisés... ou pas. Nous savons tous qu'il y a des pratiques parfois critiquables pour profiter des aides du CNC, en cela peut-être faut-il commencer à se pencher sur la réforme d'un système qui entraîne toute une profession vers le bas.

Le CNC a mis en place (et c'est très bien) des aides pour le financement de premiers films et de films d'auteurs, créant sans le vouloir une tendance destructrice pour le métier : la fuite en avant.

En incitant à trop produire, on met sur le marché des films qui ne sont que des prétextes à l'enrichissement de quelques producteurs dès le financement. Ces derniers n'ont aucun intérêt pour la vie future du film, prenant les forfaits les moins chers dans les sociétés d'archivage numérique, ne passant par cette dépense supplémentaire uniquement parce que le CNC l'exige.

Le nombre croissant de films mal financés, et disons-le, souvent de mauvaise qualité, a deux effets néfastes :

- En sollicitant des efforts incessants et indécents des prestataires et personnels, c'est l'ensemble de la chaîne de fabrication qui se paupérise. Les personnels expérimentés quittent le métier, bien souvent mis au rencard car trop râleurs (oser insister pour sa liste de matériel ou le nombre de personnes nécessaires).

Les prestataires ne renouvellent que peu le matériel, proposant de vieux appareils à la limite de l'usure.

- Un surnombre de ces films pas "rentables" a pour effet de faire fuir les investisseurs privés. L'exception culturelle et l'art sont importants mais ce sont les succès qui remplissent les salles (et les caisses du CNC) et qui attirent les investisseurs. Les premiers films ne peuvent pas être la majorité d'une production nationale.

Un groupe de réflexion, pour quoi faire ?

L'idée est de réunir des professionnels pour évoquer, suggérer et réfléchir ensemble à des pistes afin de

faire face aux difficultés grandissantes du secteur sans pour autant sacrifier la qualité des œuvres, les talents, la passion et les revenus des hommes et femmes et des "industries" qui permettent au cinéma de se faire et d'exister.

Un groupe de réflexion dont la finalité est de présenter un Manifeste du bon sens et de l'intégrité de la Production Audiovisuelle.

Ce Manifeste est à destination des acteurs de la profession : syndicats de producteurs, de réalisateurs, des différentes associations professionnelles, mais aussi du CNC.

Pas de politique, pas de polémique

Aucune motivation politique, mais juste l'envie de sauvegarder un métier formidable et de retrouver La Magie du Cinéma dans des conditions respectueuses pour tous.

Pas de critiques, nous connaissons tous les causes de notre malaise et pouvons sans doute pointer du doigt les uns ou les autres. Préférons encourager les producteurs responsables et passionnés. Écrivons une nouvelle page, celle de l'APRÈS COVID parce celle d'AVANT nous menait déjà à la catastrophe. Toutes celles et ceux avec qui nous avons parlé sont convaincu(e)s que les vraies économies de budget se font à l'écriture, en préparation, et surtout sur la base d'une concertation entre professionnels.

Quelques pistes (à titre d'exemple)

Les aides du CNC :

- Des formations obligatoires pour les producteurs et les réalisateurs afin d'obtenir des aides financières. But : comprendre chaque poste (image, déco, costumes...) pour mieux percevoir où sont les vraies économies : le vrai coût des rushes interminables, l'indécision de la mise en scène, du manque de découpage (l'intuition et l'inspiration sont gratuites à l'écriture mais chères sur un plateau de tournage).
- Des limitations dans le nombre de projets en Annexe 3. A l'opposé, mettre en place un LABEL valorisant pour les productions qui font preuve de respect pour les gens, les prestataires et leurs films.
- Les aides pour les industries techniques n'auraient aucune raison d'être si les prestations et, par conséquent, si les produits étaient payés à leur juste valeur. Cette manne financière pourrait être destinée en aides à la promotion des films ayant profité du Label susnommé.
- Des limitations du nombre de scénarii présentés par société, et par an.
- Validation par des Directeurs de Production en amont du respect des prix du marché pour les films aidés aussi bien pour le personnel que les prestations. Audit systématique en fin de tournage pour vérifier l'utilisation totale du budget.

- Le CNC ne veut pas être un contrôleur, ce que j'apprécie, mais il cautionne en quelque sorte les projets et génère d'autres aides publiques, régionales, par exemple. A partir du moment où les fonds sont publics, le CNC est en droit d'avoir des exigences de bonne conduite.

Côté Productions

- Faut-il fermer les yeux sur les agissements d'une minorité qui salit l'image de l'ensemble des producteurs ? Certains producteurs "font" leur argent sur le montage financier du projet. Aides CNC et régionales font 100 % du financement et le bonus est l'économie que l'on pratique en étranglant les coûts. Voir l'article* édifiant d'un scénariste sur le site Siritz.com.

Mais aussi...

- Reconnaissance de l'expérience et de l'ancienneté. Un technicien qui a travaillé 20 ans pour 50 sociétés de productions différentes et 80 tournages a autant, voire plus d'expérience que quelqu'un qui travaille dans la même société depuis 20 ans. Pourquoi doit-il négocier son salaire sur chaque film ?
- Le membre d'une association de technicien par parrainage a fait ses preuves auprès de ses pairs. Ces quelques lettres accolées derrière son nom ont une valeur pour le producteur : elles donnent une crédibilité accrue au projet qui aide aux financements (chaines, CNC...) mais aussi convaincre d'autres techniciens, des prestataires et des comédiens.
- Est-il normal de rétribuer un Directeur de production aux économies qu'il fait sur le budget initial ? Si l'on revendique l'Art et la Culture, il faut être cohérent.

Cette liste demande à être complétée par vous, associations, prestataires, techniciens, et producteurs, fabricants et revendeurs.

Merci de me préciser [par e-mail](#) si vous êtes d'accord pour faire partie de ce groupe et si vous souhaitez rester anonyme (pour l'extérieur) ou si vous êtes d'accord pour figurer dans la liste des participants.

* [Voir l'article](#) "Un scénariste met les pieds dans le plat" dénonçant l'écosystème de notre cinéma et audiovisuel.

Notes

[Voir ou revoir](#) la table ronde organisée par l'AFC dans le cadre du Paris Images 2021 où Marc Galerne évoque ce groupe de réflexion.

Chiffres et statistiques

ecoprod



Synthèse de la nouvelle étude d'Ecoprod "Environnement et Audiovisuel"

Par Stéphane Cami, AFC
22-02-2021 - [Lire en ligne](#)

Ecoprod, qui regroupe des institutions telles que Film France, Audiens, le CNC, Film Paris Region, France TV, Pôle Media Grand Paris, la CST, TF1 et Canal+, a pour but de fédérer, développer, innover et former aux pratiques environnementales. Ce collectif a publié la synthèse d'une nouvelle étude (novembre 2020) qui dévoile la nécessité tant économique que réglementaire et climatique, pour le secteur audiovisuel - dont le cinéma -, de s'adapter aux enjeux liés à l'environnement.

Cette étude, qui s'intéresse aux enjeux climatiques et économiques, met en lumière, par des exemples chiffrés, le bilan de notre industrie en termes de pollution. Ce bilan nous aidera à une meilleure compréhension des impacts de notre activité sur l'environnement.

La France est engagée, par les accords de Paris, à une neutralité carbone d'ici 2050. Comme tous les secteurs, notre industrie doit répondre à cet impératif. En 2018 pour la France, l'empreinte (de la production à la diffusion) de notre secteur en émission de GES (gaz à effet de serre) a été estimée à 314 825 tCO₂ eq.

Notre secteur doit, d'ici 2030, diminuer ses émissions de GES de 26 %, cela aura un impact important sur nos pratiques.

La transition numérique, avec le passage de la TV hertzienne à la TNT puis au Streaming, a eu un impact très négatif sur les émissions de GES. L'augmentation des données numériques, avec les transitions de la HD à l'UHD, du 2K à la 4K et bientôt à la 8K, a également un impact négatif, l'augmentation de la capacité des réseaux et du nombre de serveurs ayant un impact important en émission de GES. L'évolution des technologies et le remplacement des équipements (réseaux, serveurs, écrans TV, téléphones) sont également très polluants.



Ecoprod : comment, pourquoi ?

Cette étude présente également l'impact de différents types de tournages (long métrage, comédie, émission TV, film à gros budget) en tCO₂. L'hébergement, les transports des techniciens et du matériel restent les activités les plus polluantes.

Aujourd'hui, certains grands diffuseurs en SVOD se sont fixés des objectifs climatiques qui s'imposent par contre-coup aux productions. Si le secteur audiovisuel n'amorce pas une évolution de ses pratiques, la pression sur les ressources naturelles et la diminution nécessaire des émissions de GES vont fortement réduire son activité et l'entraîner vers une décroissance subie et non maîtrisée.

Nous devons, aujourd'hui, adopter de nouvelles pratiques pour diminuer la pollution liée à notre secteur sans quoi notre industrie risque d'être rapidement pénalisée.

Nous devons aussi réfléchir à une meilleure sobriété numérique et ne pas rater la transition écologique pour le futur.

- Voir ci-dessous la synthèse de l'étude.
- [Télécharger](#) l'étude intégrale.

Ecoles, Formation et Ateliers



"Je filme donc je pense", saison 1 (2020-2021)

Projet pilote d'éducation à l'image et de pratique cinématographique

23-02-2021 - [Lire en ligne](#)

L'éducation à l'image est l'un des enjeux majeurs du cinéma aujourd'hui. Élaboré et développé depuis septembre 2020 par l'association "L'Arbre Vert du 93", le projet pilote "Je filme donc je pense" mêle intimement la capacité réflexive des enfants de différentes écoles* et la pratique cinématographique. Pour cela, il propose aux élèves plusieurs ateliers pendant leur temps scolaire afin de les mener jusque à la coréalisation d'un court métrage qu'ils ont écrit et qu'ils interprètent.

Les ateliers proposés :

- Un atelier de philosophie qui a pour but de développer la pensée des élèves et de les aider à l'exprimer. Lors de ces ateliers, chaque groupe a dégagé un thème à analyser pour en distinguer plusieurs points de vue et problématiques (monstres, famille, rire...)
- Un atelier d'éducation à l'image qui a pour but d'apprendre aux élèves à regarder et analyser une image par le biais d'un apprentissage thématique des bases techniques du cinéma. Pour cela plusieurs activités ont été proposées. Tout d'abord, les élèves ont créé une caméra en carton avec laquelle ils ont tourné un moment de vie qu'ils ont ensuite raconté en classe. De plus, les élèves ont pu étudier des séquences de films qu'ils ont pu choisir selon leurs intérêts afin de les analyser plan par plan.
- Un atelier scénario qui permet de découvrir l'écriture de scénario et la construction d'un récit. Pour cela, les élèves ont un apprentissage thématique concernant les bases de l'écriture de

scénario. De plus depuis 5 semaines, les élèves ont commencé à créer un récit collectif qui leur permettra de réaliser leur court métrage.

- Un atelier jeu d'acteur qui leur permet de prendre conscience de leur corps et d'aborder les techniques de jeu autour d'exercices de concentration ou d'improvisation spontanée, entre autres. Ils commencent progressivement à apprendre comment interpréter un rôle.

En janvier 2011, une session de pitch (court résumé oral) a été organisée entre les deux écoles en visioconférence afin de permettre aux élèves de se rencontrer et de prendre connaissance des projets de films de chaque groupe. Les ateliers se poursuivront, puis des groupes d'élèves seront guidés de façon plus spécifique en fonction de leur appétence respective (son, image, jeu, etc.). A la suite des tournages, des ateliers de montage image et son auront lieu ainsi que le mixage et l'étalonnage. Enfin, les élèves participeront à la diffusion de leur film. Une projection aura lieu suivie d'un débat autour de l'objet fini en rapport avec le projet imaginé. Ils pourront également projeter les films aux collègues qu'ils intégreront l'année suivante en sixième.

Julie Grünebaum, AFC, cofondatrice avec Véronique Briand et Sarah Tassimot de "L'Arbre vert du 93", présente à sa manière ce projet pilote.
« Je crois bien qu'un des aspects que j'aime le plus dans notre belle pratique de "cinematographer" est le compagnonnage et la transmission qui va avec. J'ai aimé rester film après film auprès des directeurs de la photo dont j'ai été l'assistante et, comme directrice à mon tour, j'ai aimé être entourée des mêmes, jusqu'à ce que chacun(e) grandisse et s'en aille un peu plus loin faire collectif et transmettre à son tour.

Il y a maintenant une dizaine d'années, je me suis engagée plus radicalement sur ce chemin de la transmission et j'essaie d'y mener un travail de passeuse, comme je l'avais expliqué au Micro Salon en 2019 lors de la présentation du collectif "Femmes à la caméra". Et dans cette réflexion qui m'anime, assez rapidement, j'ai fait un double constat :

- Il fallait œuvrer plus tôt, beaucoup plus tôt qu'en secondaire
- et, a fortiori, selon les territoires où l'on porte son regard.

Ainsi, dans la cour de récré de l'école de mon fils aîné, commune du 93, cages de foot au centre de l'espace et poubelles dans un coin, probabilité quasi nulle qu'une petite fille de sa classe risque de se rêver femme à la caméra, un jour...

J'ai donc, logiquement, relié l'action à l'analyse et construit l'outil qui me manquait : l'association L'Arbre Vert du 93 et son projet pilote "Je filme donc

je pense", lauréat de l'appel à projets de la Fondation de France "Grandir en cultures".

Il y a peu, 125 enfants de 10 et 11 ans, ont "pitché" leurs scénarii. Silence, concentration, écoute et joie dans les préaux. Pas un seul n'a "perturbé" le déroulement de la séance au grand étonnement des enseignant(es), des AESH** et du personnel des écoles.

Je n'étais pas étonnée. Permettre le désir, légitimer le rêve, apprendre autrement, reconnaître chaque enfant dans sa singularité et ne surtout pas l'évaluer changent sacrément la donne !

Durant les deux semaines de vacances de printemps, nous serons en tournage et j'espère que nous pourrons projeter les dix films en séance inaugurale, au cinéma Le Trianon de Romainville.

Les temps sont lourds et il n'y a de solution que collective.

Adelphiquement et cinématographiquement vôtre. »

* Deux écoles participent à ce projet : l'École Cottereau, à Noisy-le-Sec (Seine-Saint-Denis), et l'École Eugénie Cotton, à Paris (19^e)

** Accompagnant d'élèves en situation de handicap.

Le projet a besoin de votre soutien !

"L'Arbre Vert du 93" invite les personnes intéressées à se rapprocher de l'association pour aider les groupes dans la réalisation des films : organisation des tournages, prêt des lieux de tournage, création de costumes (il y a de l'originalité dans l'air !), organisation des repas lors des tournages, coordination des tournages...

Merci de se faire connaître à l'adresse e-mail [larbrevert93 chez gmail.com](mailto:larbrevert93@gmail.com) ou [en adhérant](#) à l'association et en soutenant son projet !

- [Informations complémentaires](#) sur le site de L'Arbre Vert du 93.

travaux de
fin d'études
promotions 2020

travaux de
fin d'études La femis | PSL*

Découvrir les travaux de fin d'études 2020 du département Image de La Fémis

15-02-2021 - [Lire en ligne](#)

Pour l'obtention de leur diplôme, les six étudiants du département Image de La Fémis, promotion 2020 Abbas Kiarostami, ont présenté en décembre leurs travaux comprenant un film de fin d'études, un mémoire traitant du sujet sur lequel ils ont travaillé et d'autres films dont ils ont fait l'image. Projetés habituellement à la Cinémathèque française puis à l'École, leurs travaux de fin d'études sont proposés cette année sur une plate-forme prévue à cet effet.

Découvrir les travaux de fin d'études

Pour découvrir les films des étudiants, leurs mémoires, des extraits de scénarios de long métrage ainsi que des pitches de séries, La Fémis propose de [remplir une demande en ligne](#) afin d'obtenir un mot de passe nécessaire. La période de visionnage des films dure jusqu'au 4 avril.

Les films des étudiants du département Image et leurs autres travaux

• Terriens, de Margot Besson

- Mémoire : "Images-matière"
Les "images-matière" sont des images tendant vers l'abstrait, incluses dans un cinéma narratif, qui par leur matérialité, amènent une rupture de registre esthétique.
 - Entre autres TFE
 - *L'Écho dissonant du désir*, de Miao Yu (TFE Réalisation) : cheffe opératrice, cadreuse et étalonneuse
 - *Les Nuits minérales*, de Victor Fleurant et François Robic (TFE Son et Décor) : cheffe opératrice, cadreuse et étalonneuse.

• Dernier automne, de Pauline Doméjean

- Mémoire* : "Filmer les fantômes – De l'incarnation à la sensation de présence" (Tutrice Claire Mathon, AFC)
Ce mémoire interroge la représentation des fantômes au cinéma. Leurs manifestations peuvent être des apparitions formellement fantastiques, prendre une apparence ordinaire à distinguer du commun des mortels, ou

totalelement désincarnées.

- o Entre autres TFE
 - *Combustion spontanée*, de Pierre-Jean Delvolvé (TFE Production de Jean-Baptiste Savary) : cheffe opératrice et cadreuse
 - *Les Passagers blancs*, de Corentin Pernet (TFE Décor) : cheffe opératrice et cadreuse
 - *Rabinar*, de Salomé Da Souza (La Résidence) : cheffe opératrice et cadreuse.

• *Como no te voy a querer*, de Plume Fabre

- Mémoire* : "Libérer l'espace de jeu" (Tutrice Marianne Lamour)
Quel dispositif d'image peut être envisagé pour libérer l'espace de jeu tout en créant une esthétique forte et significative ? Dans ce mémoire, je cherche à analyser la recherche de liberté de certains metteurs en scène ainsi que les réponses possibles en termes d'image, à travers la parole de professionnels ainsi que mes expériences personnelles sur les TFE.
 - o Entre autres TFE
 - *Presque au bout du monde*, de Victor Boyer (TFE Réalisation) : cheffe opératrice et cadreuse.

• *Storgethya*, d'Hovig Hagopian

- Mémoire : "Le Chef opérateur face au dispositif documentaire"
Étude des différentes facettes du dispositif filmique documentaire. En quoi ce dispositif permet-il de définir un nouveau statut au chef opérateur ?
 - o Entre autres TFE
 - *Les Punaises*, de Lisa Sallustio (TFE Réalisation) : chef opérateur et cadreur
 - *Le Coup de grâce*, de Pierre Lazarus (TFE Production de Tristan Vaslot) : chef opérateur et cadreur.

• *Life is a Breeze*, d'Emma Limon

- Mémoire* : "Les Repérages"
Mon mémoire souligne l'importance des repérages dans la fabrication d'un film. J'analyse ce qu'il se passe pendant cette étape, notamment dans les interactions entre réalisateur(ric) et directeur(ric) de la photo.
 - o Entre autres TFE
 - *Passe impair et manque*, d'Alois Sandner Diaz (TFE Réalisation) : cheffe opératrice et troisième cadreuse.

• *Je plongerai dans les vagues*, d'Anna Sauvage

- Mémoire : "Quand l'Autre filme : réflexions autour de la délégation de la caméra dans le documentaire, par le réalisateur et pour le personnage"
Qu'est-ce qui réunit Chris Marker, Fernand Deligny, Fred Poulet, Dominique Cabrera, Mohamed Bourouissa, Agostino Ferrente et Oussama Mohamed ? Ils ont chacun(e) à leur manière, expérimenté la délégation de la caméra à leur personnage. Nous allons chercher ce que ce dispositif apporte à la relation réalisateur-personnage, et comment il peut être significatif de notre époque et des évolutions technologiques. Aujourd'hui, serions-nous tous des personnages-filmeurs en puissance ?
 - o Entre autres TFE
 - *Les Trous noirs*, de Pierre Lazarus (TFE Réalisation) : cheffe opératrice, cadreuse et étalonneuse
 - *Dernier automne (entre chien et loup)*, de Pauline Doméjean (TFE Image) : cadreuse
 - *La Brenva en hiver*, de Thibaut Sichet (TFE Son) : cheffe opératrice, cadreuse et étalonneuse.

* Mémoire accessible en ligne.

Les mémoires de fin d'études sont réalisés sous la direction de Sabine Lancelin, Mathieu Giombini et Bruno Delbonnel, AFC, ASC, codirecteurs du département Image.

Rappelons enfin qu'en ces temps où leur avenir professionnel est incertain, les étudiants en Image sont à la recherche, pour ceux qui sortent, d'un premier travail et, pour ceux qui sont en 3^e année, de stage. Si des directeurs de la photographie ou tout autre membre d'une équipe peuvent leur donner un coup de main, ils leur en seront ô combien reconnaissants !

Un premier boulot pour les sortants : [prendre connaissance](#) de leurs coordonnées dans l'article "Les diplômés 2020 du département Image de La Fémis" publié sur le site

Un stage pour les étudiants en 3^e année : contacter Sabine Lancelin, codirectrice du département Image de La Fémis ([sabinelancelin chez orange.fr](mailto:sabinelancelin@orange.fr) ou 06 80 98 35 03).

Vie des associations, sociétés et fédérations



Bureau 2021 de l'ADPP

17-02-2021 - [Lire en ligne](#)

L'Association des Directeurs de PostProduction ayant procédé à l'élection de son bureau pour l'année 2021, c'est Isabelle Morax qui est la nouvelle présidente de l'ADPP.

Composition du bureau 2021 de l'ADPP

- Isabelle Morax, présidente
- Barbara Daniel, coprésidente
- Laurence Hamedi et Clara Vincienne, secrétaires
- Emmanuel Sajot, trésorier
- Luc-Antoine Robert, en charge du site Internet
- Pierre Tissot, membre du bureau, en charge de dossiers spécifiques
- Chiara Girardi, membre du bureau.
- [Consulter](#) le site Internet de l'ADPP.



Renouvellement du CA de l'AFAR pour 2021-2022 et bureau 2021

16-02-2021 - [Lire en ligne](#)

L'Association Française des Assistants Réalisateurs de fiction a tenu, samedi 6 février 2021, son assemblée générale et renouvelé son conseil d'administration pour l'exercice 2021-2022. Le CA nouvellement élu s'est ensuite réuni pour procéder à l'élection du bureau pour l'exercice 2021, Jérémie Steib succédant ainsi à Alain Olivieri à la présidence de l'AFAR.

Composition du bureau 2021

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

Autres administrateurs pour l'exercice 2021-2022

- Ali Cherkaoui,
- Anne-Marie Lefèvre
- Antonia Olivares.

Scrutateurs

- Elodie Baticle
- Thomine De Pins
- Reno Epelboi
- Teddy Laroutis
- Brice Morin
- Justinien Schricke.

Autres postes du conseil d'administration

- Eric Pierson, Arthur Tabuteau, secrétaires adjoints chargés de l'éco-responsabilité.

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


LES SCRIPTES ASSOCIÉS
 Une bonne continuité ne signifie pas seulement raccorder des gens et des objets au bon endroit et au bon moment; la continuité touche tous les aspects de la construction d'un film: le récit, les personnages, thèmes, émotions, cultures, langues... tout. Sans l'attention que porte un/lune bon(ne) scripte au déroulement d'un film et ses conséquences logistiques, les films seraient dénués de sens. **Ang Lee**

[ACCUEIL](#) [L'ASSOCIATION](#) [CONTACT](#) [ACCÈS MEMBRE](#) [FORUM](#)

[ACTUALITÉS](#) [LES SCRIPTES](#) [FORMATIONS ET TRANSMISSION](#) [LIENS](#)

Publié le 27 janvier 2021

NOUVEAU BUREAU LSA 2021

Nous nous réjouissons de vous annoncer la composition de notre nouveau bureau 2021 élu à l'issue de l'Assemblée Générale ! Bureau intergénérationnel où des personnalités riches et complémentaires se retrouvent et où les plus anciennes soutiendront l'élan des nouvelles entrantes.

Co-présidence : Estelle Bault, Anaïs Delpierre
 Trésorerie : Lara Gallouet, Audrey Mulin
 Secrétariat : Julie Lupo, Estelle Gérard
 Relations externes : Valérie Chorenslup, Nathalie Alquier
 Relations internes : Kristine Ferrer, Laurence Couturier
 Relais Web : Rachel Goldenberg, Laura Cordeboeuf
 Groupe Assistants : Angèle Pignon



LSA renouvelle son bureau pour l'année 2021

15-02-2021 - [Lire en ligne](#)

A la suite de son assemblée générale, qui s'est tenue samedi 23 janvier 2021, l'association Les Scriptes Associés a constitué son nouveau bureau. Estelle Bault et Anaïs Delpierre ont été élues à la tête de LSA en tant que coprésidentes.

Composition du bureau 2021 de LSA

- Estelle Bault et Anaïs Delpierre, coprésidentes
- Lara Gallouet et Audrey Mulin, trésorières
- Julie Lupo et Estelle Gérard, secrétaires
- Valérie Chorenslup et Nathalie Alquier, relations externes
- Kristine Ferrer (groupe revalorisation) et Laurence Couturier (bureau des projets), relations internes
- Rachel Goldenberg et Laura Cordeboeuf, relais Web
- Angèle Pignon, groupe Assistants.
- [Consulter](#) le site Internet de LSA.


CONSEIL D'ADMINISTRATION 2021

BUREAU

 Sébastien DIDELOT, Président
 Florence TANGUY, Vice-présidente
 Stéphan GUILLEMET, Communication & Secrétariat, contact@afrcinev.org
 Erwan DORE, Secrétariat, contact@afrcinev.org

MEMBRES

 Corine ARTRU, Trésorière
 Fabrice AURIGNY, Vice-trésorier
 Maxime MUND, Référent Film France et Institutions

Nouveau CA de l'AFR pour 2021

09-02-2021 - [Lire en ligne](#)

L'Association Française des Régisseurs Cinéma et Audiovisuel, réunie en assemblée générale virtuelle samedi 30 janvier 2021, a procédé à l'élection de ses nouveaux représentants pour l'année 2021. Sébastien Didelot est reconduit pour un troisième mandat à la présidence de l'AFR.

Composition du bureau 2021

- Sébastien Didelot, président
- Florence Tanguy, vice-présidente
- Erwan Doré, secrétariat
- Stéphan Guillemet, communication et secrétariat.

Autres membres du CA

- Corine Artru, trésorière
- Fabrice Aurigny, vice-trésorier
- Alexis Giraudeau, référent Eco-Tournages
- Maxime Mund, référent Film France et Institutions
- Pierre-Axel Vuillaume-Prézeau, référent Administration du site web.

Autre référente hors CA

- Clotilde Martin, référente Anti-Harcèlements

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

In memoriam



Rémy Julienne ou la pratique d'un "cinéma du vrai"

Par Dominique Gentil, AFC
10-02-2021 - [Lire en ligne](#)

La première fois que j'ai rencontré l'équipe de Rémy Julienne, c'était comme assistant, en 1978, sur le tournage d'une comédie de Jean Yanne, qui voulait des séquences d'action spectaculaires : Jean Yanne retrouve sa voiture entravée par un sabot, ne s'en rend pas compte, démarre et... sa voiture part en tonneau. Par la suite, directeur de la photo, j'ai retrouvé l'équipe Julienne, entre autres lors des films en formats larges où la mobilité de la caméra était prédominante et leur collaboration précieuse.

Ces cascadeurs casse-cou ne cherchaient pas à impressionner par leur témérité mais ils formaient une équipe qui connaissait le cinéma et qui savait fabriquer des images d'action. Comme le souligne Gilles Porte* dans son témoignage, l'équipe n'était jamais intrusive : elle savait trouver sa juste place dans le tournage, nous proposant où placer nos caméras, comment choisir la bonne focale, afin que le spectateur ressente la vitesse ou la violence d'un choc et que l'action filmée soit visible et intelligible.

Chez les Julienne, on savait chercher et innover. Il n'y avait pas de recettes : chaque cascade résultait de leur imagination, de leur inventivité et souvent de fabrications uniques. Ne recourant pas aux trucages, ils pratiquaient un cinéma du vrai qui donnait de la force aux images.

Après s'être émerveillé devant l'écran, le spectateur s'interrogeait : « Mais comment ont-ils fait ? ».

Merci Rémy !

* [Lire ou relire](#) le témoignage de Gilles Porte, AFC, et celui de Pierre-William Glenn, AFC.

En vignette de cet article, Joop Zoetemelk au volant de la voiture travelling mise au point pour ce tournage Tour de France par Rémy Julienne.

Qr Codes

L'éditorial de mars
2021



"60' avec Mathieu
Vadepied", directeur
artistique de la série
"En thérapie" et
réalisateur de 14
épisodes sur 35



Le directeur de la
photographie
Laurent Desmet
revient sur "Les
Choses qu'on dit, les
choses qu'on fait",
d'Emmanuel Mouret



Envisager le futur
d'Imago



Un nouveau membre
associé rejoint l'AFC



La réalisatrice Kelly
Reichardt
récompensée par le
"Robby Müller Award"



Festival du Film
Français de l'Alliance
Française 2021



La 71^e Berlinale en
deux étapes



Une mise à jour et des
outils pour la Sony
Venice



Sony et Benoît
Delhomme, AFC,
filment la collection
Dior Printemps-Été
2021



Thomas Hardmeier,
le langage universel



P+S Technik fournit
les optiques
Technovision pour la
série "Lupin"



Sigma présente le
nouveau zoom
standard pour
hybride Plein Format
C | Contemporary
28-70 mm F2,8 DG
DN



Paolo Carnera, AIC,
partage son
expérience en Zeiss
Supreme Prime



TSF Caméra présente
les moniteurs
Flanders Scientific



Webinaire FilmLight
Colour Online :
Création du look de
la série de Netflix
"Tribes of Europa"



Accès au contrôle du
piqué des images à
des fins artistiques



Dans l'actualité de
Full Motion



Arri Photometrics 4.5
est disponible !



Bebob Factory propose la batterie multi-tensions Cube 1200 pour une puissance exceptionnelle



Le chef électricien Pontus Hellberg aime son Alpha 18 de K5600 Lighting comme son café : filtré



"Iris Brazilian Cinematography", nouveau magazine créé par trois chefs opérateurs brésiliens



Bureau 2021 de l'ADPP



Renouvellement du CA de l'AFAR pour 2021-2022 et bureau 2021



Maluna Lighting présente une nouvelle unité d'énergie 1 500 W



Annonce d'un nouveau produit Mix Rosco



Pour un groupe de réflexion sur le changement de la façon de produire en France



LSA renouvelle son bureau pour l'année 2021



Le directeur de la photographie Giuseppe Bonasia parle de son expérience avec le nouveau Joker 300 LED de K5600 Lighting



Jeanne Lapoirie, AFC, invitée de "Plan Large" sur France Culture



Synthèse de la nouvelle étude d'Ecoprod "Environnement et Audiovisuel"



Nouveau CA de l'AFR pour 2021



"La pellicule, avenir du stockage numérique"



"Je filme donc je pense", saison 1 (2020-2021)



Giuseppe "Peppino" Rotunno, AIC, ASC, lève l'ancre...



Rosco présente le kit LED de poche DMG DASH™ de DMG Lumière



Pour que nos images retrouvent le désir...



Découvrir les travaux de fin d'études 2020 du département Image de La Fémis



Rémy Julienne ou la pratique d'un "cinéma du vrai"





Association Française
des directeurs
de la photographie
Cinématographique

8 rue Francœur
75018 Paris

www.afcinema.com

Président
Gilles PORTE

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

Membres actifs
Michel ABRAMOWICZ
Pierre AÏM
Robert ALAZRAKI
Jérôme ALMÉRAS
Michel AMATHIEU
Richard ANDRY
Thierry ARBOGAST
Yorgos ARVANITIS
Pascal AUFRAY
Jean-Claude AUMONT
Pascal BAILLARGEAU
Lubomir BAKCHEV
Pierre-Yves BASTARD
Christophe BEAUCARNE
Michel BENJAMIN
Renato BERTA
Régis BLONDEAU
Patrick BLOSSIER
Matias BOUCARD
Dominique BOUILLERET
Céline BOZON
Dominique BRENGUIER
Laurent BRUNET
Sébastien BUCHMANN
Stéphane CAMI
Yves CAPE
Bernard CASSAN
François CATONNÉ
Laurent CHALET
Benoît CHAMAILLARD
Olivier CHAMBON
Caroline CHAMPETIER
Renaud CHASSAING
Rémy CHEVRIN

David CHIZALLET
Arthur CLOQUET
Axel COSNEFROY
Laurent DAILLAND
Gérard de BATTISTA
John de BORMAN
Bernard DECHET
Guillaume DEFFONTAINES
Bruno DELBONNEL
Benoît DELHOMME
Jean-Marie DREUJOU
Eric DUMAGE
Isabelle DUMAS
Eric DUMONT
Nathalie DURAND
Patrick DUROUX
Jean-Marc FABRE
Etienne FAUDUET
Laurent FÉNART
Jean-Noël FERRAGUT
Tommaso FIORILLI
Stéphane FONTAINE
Crystel FOURNIER
Pierre-Hugues GALIEN
Pierrick GANTELMi d'ILLE
Claude GARNIER
Nicolas GAURIN
Eric GAUTIER
Pascal GENNESSEAUX
Dominique GENTIL
Jimmy GLASBERG
Agnès GODARD
Jean Philippe GOSSART
Julie GRÜNEBAUM
Eric GUICHARD
Philippe GUILBERT
Paul GUILHAUME
Thomas HARDMEIER
Antoine HÉBERLÉ
Gilles HENRY
Jean-Francois HENSGENS
Léo HINSTIN

Julien HIRSCH
Jean-Michel HUMEAU
Thierry JAULT
Vincent JEANNOT
Darius KHONDJI
Elin KIRSCHFINK
Marc KONINCKX
Willy KURANT
Romain LACOURBAS
Yves LAFAYE
Denis LAGRANGE
Pascal LAGRIFFOUL
Alex LAMARQUE
Jeanne LAPOIRIE
Philippe LARDON
Jean-Claude LARRIEU
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
Antoine MARTEAU
Pascal MARTI
Stephan MASSIS
Vincent MATHIAS
Claire MATHON
Tariel MELIAYA
Pierre MILON
Antoine MONOD
Vincent MULLER
Tetsuo NAGATA
Pierre NOVION
Luc PAGÈS
Philippe PAVANS de CECCATTY
Philippe PIFFETEAU

Aymerick PILARSKI
Arnaud POTIER
Thierry POUGET
Julien POUPARD
Pénélope POURRIAT
David QUESEMANT
Isabelle RAZAVET
Cyrill RENAUD
Vincent RICHARD «MARQUIS»
Jonathan RICQUEBOURG
Pascal RIDAO
Jean-François ROBIN
Antoine ROCH
Philippe ROS
Denis ROUDEN
Philippe ROUSSELOT
Guillaume SCHIFFMAN
Jean-Marc SELVA
Eduardo SERRA
Frédéric SERVE
Gérard SIMON
Andreas SINANOS
Glynn SPEECKAERT
Marie SPENCER
Gordon SPOONER
Gérard STÉRIN
Tom STERN
André SZANKOWSKI
Laurent TANGY
Manuel TERAN
Kika Noëlie UNGARO
David UNGARO
Stéphane VALLÉE
Philippe VAN LEEUW
Jean-Louis VIALARD
Myriam VINOUCOUR
Sacha WIERNIK
Romain WINDING

* Membres fondateurs

Associés et partenaires : ACC&LED • AERING • AIRSTAR International • AJA Video Systems • ANGÉNIEUX • ARRI Camera System • ARRI Lighting • BE4POST • BEBOB Factory • CANON France • CARTONI France • CINESYL • CININTER • COLOR • COLORBOX • DIMATEC • DOLBY • DRONECAST • EMIT • EXALUX • EYE-LITE France • FILMLIGHT • FUJIFILM France • FULL MOTION • GRIP FACTORY Munich • HD-SYSTEMS • HIVENTY • INNPOR • KEY LITE • KODAK • K5600 Lighting • LCA • LE LABO Paris • LEE FILTERS • Ernst LEITZ Wetzlar • LES TONTONS TRUQUEURS • LOUMASYSTEMS • LUMEX • M141 • MALUNA Lighting • MICROFILMS • MIKROS • MOVIE TECH • NEXT SHOT • NIKON France • NOIR LUMIÈRE • PANAGRIP • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PAPA SIERRA • PHOTOCINERENT • POLY SON • PROPULSION • P+S TECHNIK • RED Digital Cinema • ROSCO / DMG • RUBY LIGHT • RVZ Caméra • RVZ Lumières • SAS DAMIEN-VICART • SIGMA France • SKYDRONE AEROMAKER • SOFT LIGHTS • SONY France • SOUS-EXPOSITION • THE DRAWING AGENCY • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSVIIDEO • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE • TURTLE MAX • VANTAGE Paris • XD MOTION • ZEISS •

Avec le soutien du  et la participation de la CST