

FOCUS AFC



Regards croisés P. 8

Contrats de travail des salariés intermittents : publication de l'enquête lancée à l'été 2021

Lire article P.7

IN MEMORIAM



Willy Kurant, AFC, ASC

Le directeur de la photographie Willy Kurant, AFC, ASC, nous a quittés

04-05-2021 Lire en ligne

Nous avons appris avec une profonde tristesse la nouvelle du décès du directeur de la photographie Willy Kurant, AFC, ASC, survenu à Paris samedi 1er mai 2021, dans sa quatre-vingt-huitième année. Formé à la grande époque du reportage TV, s'étant luimême qualifié de « chef de file du deuxième groupe de la Nouvelle Vague », opérateur éclectique et audacieux dont la carrière, en France et aux Etats-Unis, s'est déroulée sur quelque soixante ans, son travail aura été remarqué sur des films de cinéastes aussi divers qu'Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Jerzy Skolimowski, Orson Welles, Serge Gainsbourg, Maurice Pialat ou encore Philippe Garrel, plus récemment.

« J'avais une image latente en mémoire. J'ai vécu dans le Nord en Belgique, et cette lumière, je ne l'ai jamais oubliée. Le ciel bleu métallique, les nuages noirs, le contraste très élevé, m'ont marqué. La lumière est forcément un élément de narration. Il ne faut pas qu'elle soit trop visible, il faut qu'elle s'inscrive dans la ligne de la mise en scène et du scénario. J'aime la caméra arrachée qui colle à son sujet. » (Willy Kurant, lors de la Leçon de cinéma qu'il a donnée à la Cinémathèque française, le 4 mai 2013)

Nous rendrons très prochainement à Willy Kurant l'hommage qui lui est dû. Les pensées amicales de l'AFC vont dès à présent à Hélène, son épouse, qui l'a accompagné jusqu'à ses derniers instants.

Willy KURANT, AFC, ASC (1934 - 2021)



Photo Sylvie Biscioni

SOMMAIRE

Contre-Champ de l'**AFC** n°319 - Mai 2021

Page 6 L'éditorial de mai 2021

Page 7 FOCUS

- Appel à la vigilance au sujet des contrats de travail des salariés intermittents
- Regards croisés.

Page 14 Actualités AFC

- CA et nouveau bureau de l'AFC pour 2021
- "Contre-Champ", nouvelle publication de l'AFC
- Un nouveau membre actif, Martin de Chabaneix, rejoint l'AFC.

Page 16 Sur les écrans

- RED Digital Cinema soutient les productions primées aux Oscars, "Mank" et "My Octopus Teacher"
- Camerimage 2021, ouverture des inscriptions pour présenter un film
- Les Oscars 2021 décernés
- Les 35^{èmes} "ASC Awards"
- Carnets de souvenirs avec Sylvette Baudrot proposés par la Cinémathèque française.

Page 21 Technique

- Extension du site chez Maluna Lighting
- Sécurité en production grâce au tournage à distance en Sony Venice
- Les séries françaises en Arri
- Les tables rondes virtuelles d'Arri
- Cartoni France présente les systèmes vidéo sans fil DC-LINK de Dwarf Connection
- Webinaire Cinema Line Sony : Premiers regards sur le plein format avec Caroline Champetier, AFC, et Inès Tabarin
- Les nouveaux packs de batteries 200 Wh ultra-compacts de Bebob
- Les tests de la Sony FX9 d'Alfonso Parra, ADFC, publiés par Imago
- Prochain webinaire Sony : Découverte de nouvelles technologies de caméscope numérique
- Dans l'actualité de RED
- Une nouvelle optique A | Art Sigma 35 mm F1,4 DG DN
- La série Zeiss Supreme Prime Radiance s'enrichit de quatre nouvelles focales
- De la production en Sony Venice de "La Vie devant soi", pour Netflix
- Retour sur les outils d'étalonnage de "Madame Claude", Par Léo Hinstin, AFC
- Matthieu Straub, spécialiste Workflow chez FilmLight, parle de l'étalonnage des productions haut de gamme sur Baselight 5.3
- Tech Talk Live : One-Takers with Trinity
- Les nouveautés de Sous-Exposition pour la saison 2021
- Maluna Lighting élargit sa gamme d'unités d'énergie
- Connect+ d'Exalux : un contrôle DMX avec iPad encore plus fiable et performant
- Le système Quick Lighting Mount d'Orbiter
- Arri équipe les studios TV du Welt en technologie d'éclairage sur IP.

Page 44 Lire, voir, entendre

- Entretien avec Chloé Zhao, réalisatrice de "Nomadland", le film aux trois Oscars
- Shot Talk : une interview de David Fincher et du DoP Erik Messerschmidt, ASC, pour "Mank"
- Andrew Levitas, producteur et réalisateur, et Benoît Delhomme, AFC, dévoilent les dessous du tournage de "Minamata" en caméra Sony Venice
- Nouveaux horizons pour le site des anciens Laboratoires Éclair
- Parution du "Guide du Tournage" 2021
- Loumasystems et la Louma 2 dans "Film and Digital Times"
- Les 70 ans des "Cahiers du cinéma".

Page 56 Côté profession

- RVZ Location au palmarès 2020 de "Women Equity"
- Sauver L'Abominable de difficultés à venir!
- Deux études du CNC sur la production cinématographique et le coût des films en 2020
- L'AFSI renouvelle son bureau pour 2021
- Nouveau bureau de l'ARDA pour 2021
- Le bureau de l'ADR reconduit pour 2021
- Chronologie des médias : une proposition commune du BLIC, du BLOC et de L'ARP.

Page 63 In Memoriam

- Disparition de Morvan Omnès, chef machiniste, Milo Omnès et Hervé Ribatto, machinistes
- Décès de Michel Thévenet, fondateur du laboratoire Telcipro
- Disparition de Michel Kharat, chef opérateur du son.

Page 73 QR-Codes



L'éditorial

L'éditorial de mai 2021

Par Céline Bozon, coprésidente de l'AFC **05-05-2021 - Lire en ligne**

Je me demandais, comme tout le monde, ce que nous deviendrions après cette pandémie et je suis tombée sur cette phrase dans un journal : « La privation de la vie sociale a mis en lumière ce qui n'allait pas et rendu plus sacré ce qui l'était déjà... »

Je me disais aussi que sur le chemin de la privation, du doute, des remises en question foncières, les interrogations philosophiques profondes étaient revenues et avec elles les angoisses, mais aussi des réponses qui surgissent de manière plus précises justement parce que nous sommes environnés de brouillard. En deux mots je me disais que nous sortirions de cette crise plus "sages", plus calmes et plus distants.

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

Le bout du tunnel se rapproche et pourtant... la mort continue de nous cerner. Nous avons appris avec sidération la mort de Morvan, Milo, Hervé, quelle autre réponse que de se taire et penser à tous ceux qui les entouraient.

La philosophie, et donc aujourd'hui je dis la vie,

« C'EST COMME RÉPARER UN NAVIRE EN PLEINE TEMPÊTE. » *Hilary Putnam*

Pas d'images juste des mots.

MORVAN OMNÈS MILO OMNÈS HERVÉ RIBATTO

Et nos pensées à

TIMOTHÉE ANCIAUX

qui se bat entre la vie et la mort.

Focus

Contrats de travail des salariés intermittents : publication de l'enquête lancée à l'été 2021

Appel à la vigilance au sujet des contrats de travail des salariés intermittents

03-05-2021 - Lire en ligne

En ces temps plus qu'incertains où nous sommes tributaires, comme nombre de salariés, des aléas dus à la situation sanitaire, il est bon de rappeler que nous ne baissons pas les bras et que nous devons plus que jamais faire preuve de vigilance sur la signature de nos contrats de travail. Ci-dessous un communiqué émanant de l'AFC, CLM, LMA et L'Union, ainsi que les résultats d'une enquête menée à l'été 2020, qui parlent d'eux-mêmes...

Communiqué - Paris, le 30 avril 2021

En juillet 2020, vingt-et-une associations professionnelles du cinéma et de l'audiovisuel faisaient le constat, dans une <u>Lettre ouverte</u> aux syndicats de producteurs, « qu'un grand nombre de salariés intermittents (...) travaillent sans contrats de travail » et appelaient à « une vigilance commune, nécessaire, pour établir des contrats qui correspondent à nos engagements et pouvoir les signer au plus tard dans les 48 heures qui suivent l'embauche. » Dans le même temps, une enquête en ligne était mise au point par l'Association française des directeurs de la photographie cinématographique (AFC), le Collectif lumière et mouvement (CLM), Les Monteurs associés (LMA) et L'Union des chefs opérateurs (L'Union) pour recueillir des témoignages de techniciennes et techniciens et mesurer la proportion de situations irrégulières dans nos secteurs d'activité.

Si la lettre ouverte du 9 juillet 2020 - restée sans réponse - ne suffisait pas, les résultats de cette enquête, publiés ce jour, devraient faire prendre conscience de l'ampleur qu'a pris dans nos métiers cette pratique illégale et ouvrir la voie pour y remédier dans les meilleurs délais.

AFC | Association française des directeurs de la photographie cinématographique CLM |
Collectif lumière et mouvement
LMA | Les Monteurs associés
L'Union | L'Union des chefs opérateurs

Lire un article similaire publié sur le site Internet de LMA.



Regards croisés

Par Raphaëlle Dufosset, Mathilde Delacroix, Rémy De Vlieger, Caïque De Souza, Rémi Berge, étalonneurs/coloristes membres de SHADE

09-04-2021 - Lire en ligne

La mise en ligne de "Vers la couleur", la conversation entre Caroline Champetier, AFC, et Martin Roux, ayant suscité de saines réactions - celles de Pierre Cottereau, Céline Bozon, AFC, et Thibault Carterot -, nous poursuivons ce dialogue instauré autour des problématiques de sa gestion en publiant, à son tour, le point de vue d'un groupe d'étalonneurs/coloristes, membres de l'association Shade.

Mathilde Delacroix : À la suite de la parution des différents articles autour de la couleur et de sa gestion publiés ici, il nous a paru important de partager notre point de vue d'étalonneurs sur le sujet.

Comme les chefs opérateurs, nous avons des profils et des sensibilités assez différents. Venant de la vidéo, des effets visuels, de la pellicule, sortant d'école ou totalement autodidacte, plus ou moins passionnés de nouvelles technologies, avec une sensibilité plus artistique ou plus technique..., nous sommes comme vous tous confrontés aux mutations de nos métiers et devons y faire face en nous adaptant et en réinventant parfois notre façon de travailler.

C'est pourquoi nous avons eu envie de dialoguer à plusieurs autour de ce sujet afin d'essayer d'aborder des problématiques différentes car les ressentis et les frustrations, comme à l'AFC, ne sont pas les mêmes pour tous chez Shade (association d'étalonneurs et d'assistants étalonneur créée en 2015).

Voici donc un début de discussion qui ne manquera pas, j'en suis sûre, de continuer à être alimenté au sein de nos différentes associations.

Rémy De Vlieger: Après avoir lu l'ensemble des échanges sur le site de l'AFC, on comprend clairement que le nœud du problème, c'est la perte de contrôle des chefs opérateurs sur leurs images depuis que le cinéma est passé au tout-numérique et la frustration, justifiée, qu'ils peuvent avoir de ne plus pouvoir facilement appréhender ni maîtriser le procédé, le traitement de l'image dans son intégralité. La postproduction numérique ouvre maintenant une multitude de possibilités et de flux de gestion de couleurs différents et il est possible d'être beaucoup plus intrusif sur le travail du chef opérateur qu'il y a une dizaine d'années.

Le tout est d'être capable d'emmener l'image aussi loin que possible en utilisant les outils dont on dispose tout en conservant une certaine pureté et une certaine simplicité dans le process.

Rémi Berge : J'ai l'impression qu'on accuse presque Kodak d'avoir abandonné la chaîne de postproduction, en oubliant qu'ils étaient les pionniers du numérique. C'est aussi oublier que Kodak était précurseur pour essayer de développer une chaîne de développement cohérente en numérique (Cineon n'était pas uniquement un format de fichier mais une chaîne complète d'outils jugés trop onéreux à l'époque et finalement abandonnée). La gestion de la couleur évolue sans cesse, et n'a jamais été oubliée par les constructeurs. Que ce soit les fabricants de caméras ou les développeurs de systèmes d'étalonnage, le travail est constant et même si les essais de synergie (ACES) ne sont pas toujours parfaits, il y a quand même une part de volonté commune à rechercher ensemble.

Raphaëlle Dufosset: Il me semble qu'en effet, le travail précis et la recherche en matière de couleur étaient très corrélés, non seulement à la lumière et aux choix faits par l'opérateur au tournage mais aussi à la pellicule et au laboratoire, à l'émulsion négative choisie et la positive utilisée pour les copies. Il y avait néanmoins la plupart du temps des tests à faire quant à la pose du négatif et au type de développement. Lors du passage à l'étalonnage numérique, les directeurs techniques et les ingénieurs de ces mêmes laboratoires ont beaucoup travaillé à rendre la nouvelle chaîne argentique/numérique/argentique aussi fidèle et précise que possible, en élaborant des LUTs de retour sur film très pointues et en trouvant la meilleure façon de traiter ces images.

Puis, au passage au numérique/numérique, cela a continué dans ce même principe. Le directeur technique et les "Color Scientists" des laboratoires préconisaient une façon de travailler, et, selon les étalonneurs, nous ne remettions pas ou peu en question ces préconisations. Par contre, si nous n'étions pas satisfaits des LUTs proposées et de la façon dont les images réagissaient, nous avions le loisir d'en parler aux ingénieurs et de leur expliquer ce qui ne nous convenait pas, en les faisant venir en salle et en ayant les moyens de leur montrer nos problèmes, et ils affinaient alors les LUTs. Il y avait déjà un processus assez compliqué avant d'arriver à l'étalonnage à proprement parler.

Dans les laboratoires traditionnels qui ont sauté le pas du numérique, c'est comme cela que ça se passait, et c'était vraiment très intéressant de faire avancer la façon de travailler les images de cette manière, d'avoir l'impression d'avancer ensemble, d'être soutenus dans nos questionnements techniques et artistiques, et tout cela au service de l'image, de la vision de l'opérateur et d'un film.

M. D.: Un film a toujours été un travail d'équipe. L'étalonnage également, en tout cas en photochimie, il y avait les étalonneurs bien sûr mais également les chimistes, les développeurs, les tireurs, les projectionnistes, les "fabriqueurs", les "petites mains", les responsables techniques et les coordinateurs...

Aujourd'hui, en tant qu'étalonneurs free-lance, nous travaillons notamment avec les responsables techniques des laboratoires, les techniciens de ces laboratoires, les assistants, les Color Scientists, les développeurs des logiciels d'étalonnage.

Comme le dit Pierre Cottereau, faire une image numérique paraît simple, mais je suis tout à fait d'accord avec lui, c'est en effet, selon moi, au contraire beaucoup plus complexe car elle nous offre une multitude de possibilités qui peut parfois nous perdre et nous laisser sur notre faim.

Les choix de traitement de l'image sont multiples, ils doivent se faire au niveau de l'outil d'étalonnage, du workflow, de l'intervention ou non d'un Color Scientist, de l'application ou non d'une LUT, d'un look, enfin d'un désir artistique...

Ces choix, ces questionnements, sont, il me semble, trop souvent traités à la légère lors d'essais faits trop rapidement. Ce n'est pas en une demi-journée de préparation (c'est souvent ce qui est prévu pour les essais avant de les présenter à l'équipe du film) que l'on peut questionner en même temps, par exemple, un choix d'optiques, de filtres, parfois même de caméra, un workflow et faire une véritable recherche esthétique au service du film.

R. D.: Au commencement de la chaîne numérique, une grande place était encore faite aux essais caméras (souvent plusieurs) avant le début du tournage. Nous avions, dans mon souvenir, souvent quasiment une journée en tout pour travailler les essais : essayer, réfléchir, discuter, se poser des questions, en amont du tournage, avec le chef opérateur.

Cela me semble crucial dans l'élaboration esthétique d'un film et dans la recherche d'une identité propre à chaque combinaison de film/réalisateur/opérateur/caméra/optiques. Les problèmes économiques et la disparition des laboratoires traditionnels avec ce service de recherche et développement et ses "traditions", et l'apparition de machines d'étalonnage meilleur marché et accessibles à tous a quelque peu changé ce paradigme, au moins dans un premier temps.

Des laboratoires plus petits sont apparus avec les mêmes possibilités techniques: sécuriser les rushes, les stocker, conformer, étalonner, sortir un master DCP et vidéo, mais plus forcément ces services de recherche et développement et ces ingénieurs de l'ombre au service de l'artistique. Ceci correspondait néanmoins à la taille des structures, aux services et prix qu'elles offraient et au fait que ces services ne sont évidemment jamais facturés. Et cela tend à changer de nouveau à mesure de l'expérience et l'expansion de certaines de ces structures, et à mesure du désir ou du besoin.

Malgré tout, les productions ont semblé oublier tout cet aspect du travail, au profit de la flexibilité, du confort de ne pas avoir une multitude d'interlocuteurs, et des tarifs. Les changements économiques ont par ailleurs aussi fini par établir que les essais, ainsi que l'étalonnage des rushes, ne servaient plus, étaient devenus inutiles, superflus ou simplement trop coûteux et ont commencé à ne plus exister ou à ne plus être considérés comme indispensables.

Il est devenu alors rare et parfois quasi impossible d'avoir le loisir et le temps de faire ces essais correctement : chercher, réfléchir, discuter avec les labos et les ingénieurs de la meilleure façon théorique de travailler, essayer et se rendre compte que c'est certainement la meilleure façon théorique mais que cela ne correspond pas à ce projet particulier, chercher de nouveau et en sortir quelque chose de nouveau ou au moins d'unique pour un film. Nous nous sommes alors retrouvés souvent à avoir quelques heures seulement pour traiter et visionner les essais (essais où les comédiens et éléments de déco du film se sont fait plus rares), l'artistique et la recherche esthétique n'étant visiblement plus considérés comme nécessaires, ainsi que le questionnement quant au support et au workflow. Le temps d'étalonnage devenant de plus en plus court, il en découle alors que ce travail de recherche technique et esthétique n'est parfois plus ou peu fait, et qu'au lieu de devoir faire un travail sensible, et de qualité, nous nous sommes retrouvés à devoir simplement être efficaces.

M. D.: Heureusement, nous avons parfois la chance, sur certains films, d'avoir encore ce temps qui, même s'il paraît à certains "luxueux", est absolument nécessaire pour arriver à la révélation de l'image. En effet, il s'agit d'aboutir à une image, de réussir à être satisfait, pour cela il faut du temps, de la réflexion, de la recherche.

On peut se contenter d'utiliser un workflow, un "pipeline" connu et éprouvé mais chaque film apporte son lot de questionnements et l'intérêt de nos métiers est d'avoir la possibilité et donc souvent le temps de travailler ensemble à la création de cette image.

Céline Bozon parlait de désir d'images. Quoi de mieux en effet qu'un producteur qui suggère l'intervention d'un Color Scientist pour accompagner la réflexion autour de cette construction de l'image!

La vision actuelle d'un étalonnage de rushes comme étape dispensable, alors que le temps d'étalonnage en postproduction fond comme neige au soleil, me semble symptomatique de la petite place laissée et parfois si peu considérée au travail de postproduction. L'image du film se construit tous ensemble, à chaque étape (en postproduction également, comme en tournage nous sommes une équipe au service de ce film).

D'où, pour moi, l'importance primordiale des essais, des rushes étalonnés, qui nous permettent à tous d'accompagner le regard et le désir des chefs opérateurs et des réalisateurs tout au long de la création du film, lors du montage pour enfin aboutir à la finalisation de cette image. Parfois on a la chance d'avoir du temps pour se poser ces questions, lors d'essais sur plusieurs séances, lors d'un travail de recherche en amont de l'étalonnage avec réalisateur, chef opérateur, Color Scientist, responsable technique des laboratoires, ce qui permet un recul très intéressant sur cet accouchement d'images, cela permet d'avancer et de poursuivre la recherche, pour aller plus loin dans la construction d'une image au service d'un film. Cela apporte une satisfaction bien plus grande. Mais c'est hélas trop rare, il me semble. Chaque film est unique et doit avoir le droit à un regard particulier.

R.D.: Il me semble qu'à une période, il a fallu se battre pour conserver tout cela et que la lassitude et la nécessité de se battre sur d'autres fronts ont fini par avoir raison de cette étape.

Caïque De Souza: Pour explorer, il faut du temps, et ce temps, on ne l'a pas dans les délais de production. Personnellement, comme beaucoup d'étalonneurs il me semble, quand un film me plaît vraiment, je prends le temps de développer des propositions chez moi, sur mon temps personnel, voire en utilisant ma salle d'étalonnage après une journée en laboratoire.

Les chefs opérateurs avec qui je travaille ont très souvent travaillé également de leur côté une proposition de look (en passant par une LUT quasi 100 % du temps). Une chose est certaine en tout cas, la volonté de faire des essais et des recherches en termes d'image vient exclusivement du couple réalisateur/chef op', jamais du côté production, dans mon expérience en tout cas. Et nous restons tous, opérateurs comme étalonneurs, autodidactes en matière de workflows.

- **M. D.:** En effet, aujourd'hui, la préparation des looks (chez soi ou au laboratoire), les questionnements autour du workflow et même le visionnage du film avant étalonnage font trop souvent partie d'une sorte de "package", considéré comme une prestation offerte.
- **R.D.:** J'ajoute juste en ce qui concerne les processus de travail ces quelques commentaires que je ne généralise pas car je ne connais pas encore très bien l'industrie ici aux États-Unis et qu'il y a aussi beaucoup de petits films qui se font très vite dans de modestes studios. Mais les films de Tarantino ou Scorsese, par exemple, qui sont évidemment éclairés avec beaucoup de talent par Robert Richardson et Rodrigo Prieto, et dont je trouve l'image remarquablement aboutie, ont l'appui d'un Color Scientist (je parle de ces films parce qu'il se trouve que j'ai rencontré les équipes du laboratoire Harbor Pictures).

Ce dernier met en place des "process" et crée des LUTs avec l'étalonneur dès les premiers essais, bien avant le tournage. L'étalonneur, par ailleurs, suit les rushes et retravaille les images au cours du tournage, ce qui permet au moment de la postproduction de se consacrer aux détails et d'aller toujours plus loin dans la précision et la créativité, et non plus à chercher comment travailler les images!

J'ai également admiré récemment le travail effectué sur *Mank*, éclairé par Erik Messerschmidt, et je sais aussi, pour l'avoir rencontré, qu'Eric Weidt, l'étalonneur de David Fincher, travaille pour lui à plein temps. Il peut donc passer un temps infini à chercher pour satisfaire l'exigence esthétique du réalisateur et peut voir les rushes et continuer à chercher et à améliorer tout au long du tournage. Il a beaucoup de temps ensuite pour travailler, il en résulte un travail magnifique et abouti.

Il me semble que cela appuie un peu cette réflexion. Par ailleurs, en tant qu'étalonneur, la multiplication des caméras et des versions, des machines d'étalonnages, des standards de diffusion, la réduction du temps d'essais et d'étalonnage, et l'absence parfois de support technique, ont rendu difficile parfois le fait d'être performant immédiatement, solide techniquement sur tous les fronts, et satisfait de cette façon de travailler, mais comme vous, chefs opérateurs, avec les nouvelles caméras ou versions de caméras, la clé demeure dans la possibilité de pratiquer, d'essayer et d'apprivoiser ces nouveaux supports.

Ces nouveaux moyens d'étalonnage, plus accessibles techniquement, permettent maintenant d'intervenir plus facilement et de mieux contrôler son workflow, mais peuvent aussi parfois amener des pièges dont il peut être compliqué de sortir seul, c'est dans ces moments-là que le soutien des laboratoires et des Color Scientists (qui viennent en grand renfort en ce moment, et ce n'est pas un hasard) est important.

C. D. S.: Ces échanges mettent des mots sur des impressions vécues. J'ai travaillé dans chacun des laboratoires cités par Pierre Cottereau comme les intermédiaires qui ont fini, eux aussi, par disparaître. (Avec le recul, quel gâchis!)

J'ai eu l'occasion de travailler à deux reprises chez M141 et j'ai été sidéré de la connaissance qu'ils ont des "process" image et aussi de leur disponibilité, au moins en intention, malgré des plannings pleins à craquer. Assurément, ce n'est pas la passion de l'image qui leur manque.

La disparition de l'environnement contrôlé de l'argentique nous a propulsés dans un univers de possibilités aussi intéressant que difficile à appréhender.

J'ai fait le travail avec un chef opérateur désireux de développer "sa propre pellicule", de créer un workflow tournant autour de LUTs à utiliser dès le tournage, puis en continuité en postproduction. Aujourd'hui, ce procédé fonctionne bien dans son cas, mais contrairement au travail de Kodak, notre travail n'est applicable qu'à ce chef opérateur dans le workflow que nous avons déterminé.

Et ces essais nous ont pris plusieurs mois, des moyens (il a loué plusieurs caméras pour tourner des images communes dont une caméra 35 mm, j'ai emprunté des salles d'étalonnage à plusieurs reprises, nous avons testé le workflow sur plusieurs projets, courts et longs, avec parfois des surprises). Le résultat est satisfaisant mais pas forcément automatique.

Aujourd'hui, je suis persuadé que les workflows proposés par le Baselight, le Resolve et plus globalement par l'ACES, sont une solution pour revenir à des environnements contrôlés où la postproduction se recentrerait sur une recherche artistique et créative. Ces workflows sont néanmoins encore beaucoup trop peu diffusés et très largement incompris par la majorité de la profession, y compris dans les structures d'étalonnage.

L'aspect "impossible de visualiser son Log" m'a d'ailleurs longtemps retenu de proposer ce workflow. De l'autocensure à l'état pur, quand j'y pense rétroactivement! Simplement parce que je ne voulais pas me retrouver bloqué par une situation de frustration du chef opérateur me réclamant de voir son "négatif numérique" (le Log) sans pouvoir le lui montrer simplement.

- **M. D.:** Pour finir sur ces différentes mutations, en France, les étalonneurs se sont retrouvés, ces dernières années, de plus en plus nombreux à être free-lance, a priori une évolution assez particulière en comparaison à la situation dans d'autres pays. Cette situation nous a justement amenés à nous associer pour continuer à créer du lien, à partager des expériences, à organiser des séances de travail communes sur des thèmes particuliers, pour continuer à être au plus juste au service de ces images.
- R. D. V.: La mutation des étalonneurs en free-lance peut être un vrai atout car pour le coup, je pense que notre engagement sur les films est d'autant plus important que nous sommes indépendants. Nous avons l'opportunité de découvrir les méthodes de différents laboratoires, de travailler à l'étranger, d'avoir accès aux outils facilement (même Baselight) et le fait d'arriver lors des dix derniers jours de la fabrication du film nous permet d'interpréter le film avec un recul et une sensibilité qu'aucun autre acteur du film ne possède à ce moment de la production; nous voyons un film quand les autres voient le résultat d'un tournage. Au-delà de trouver uniquement le "pipe" couleur idéal pour obtenir l'image désirée, le choix d'un "pipe" est aussi le choix d'un confort de travail, de préférence d'un étalonneur, d'un rapport à un gain de temps et d'efficacité qui permettra de laisser d'autant plus de place à la créativité... Il faut être en mesure d'apporter le maximum au film (pas uniquement en termes purement esthétiques et photographiques) dans un temps prédéfini et dans un argument fort lorsque j'entends (très souvent) : « Ah ! l'ombre de perche, là, tu peux l'effacer ? » ou encore « Il faut absolument assombrir cette partie du décor, on n'a pas tourné dans le bon sens... ». Toutes ces remarques sont la plupart du temps sans fondement pour qui regarde un film et non le résultat d'un tournage. Cette position est donc idéale pour proposer, selon moi, des idées qui vont dans le sens du film.
- **M. D.:** Notre dépendance permet aussi, il me semble, en tant qu'étalonneur free-lance, de pouvoir intégrer pleinement une équipe image, de la même façon qu'un premier assistant opérateur, un chef électro... et donc de suivre un chef opérateur où qu'il aille! Quel gain de temps et d'efficacité quand on sait déjà travailler ensemble!

R.D.: En effet, le fait de pouvoir faire partie du noyau de l'équipe image est une grande force. Une multitude de collaborations (chef opérateu/étalonneur; opérateur/étalonneur/labo; opérateur/étalonneur/directeur de postproduction) permet d'aller toujours plus loin dans l'esthétique et le travail de l'image, et le fait de connaître les goûts et la façon de travailler d'un opérateur et d'un laboratoire dans lequel nous allons faire le film, permet d'accompagner au mieux l'image, et est devenu un vrai atout et non un handicap. Le fait d'être free-lance demande une capacité d'adaptation plus grande mais permet cette flexibilité, et à cette relation artistique de grandir dans la durée. Bref, pour moi, il s'agit d'une mutation économique, technique, et d'un manque de temps, et c'est tout aussi frustrant pour nous, étalonneurs, que pour vous, opérateurs. Mais pas irrémédiable.

Je pense, par ailleurs, que certains étalonneurs n'éprouvent pas cette frustration comme certains opérateurs n'éprouvent pas la vôtre. Certains étalonneurs ayant un background 100 % numérique et plus autodidacte sur ces mêmes machines sont souvent beaucoup plus enclins à trouver des solutions sans cet appui technique des labos et des ingénieurs. Comme certains opérateurs n'ayant travaillé qu'en numérique ne rencontrent pas les mêmes questionnements quant au support numérique.

C. D. S.: Un environnement très contrôlé, comme l'imposait Kodak, serait sans doute plus simple à comprendre à de nombreux égards, plus agréable à travailler dans le sens que décrivent très bien Caroline Champetier et Martin Roux, mais nous avons aussi besoin d'environnements plus libres, plus rugueux, moins naturels.

J'ai l'impression que chaque opérateur aurait en fait besoin d'une palette couleurs tirée d'une cartographie mathématique de ses goûts picturaux, soit à partir des images qu'il a luimême produites, soit de références qui lui plaisent.

Puis que cette palette soit remodifiée à chaque film. L'opérateur aurait ainsi "une patte" et chaque film son identité. Vaste projet! Je serai ravi d'en faire partie!

M. D: Voici donc un aperçu de ce que ce dialogue autour de la couleur et de sa gestion a provoqué chez les membres de Shade. C'est en effet le cœur de notre métier et de nos problématiques, et évidemment cela ne nous laisse pas indifférents! Le désir d'images et de recherche me semble intact et est chez nous plus fort que jamais.

Je finirais donc en disant que ce vaste sujet et surtout cette recherche passionnante mériterait que l'on puisse lui consacrer plus de temps, dans l'absolu, et surtout dans le cas particulier d'une œuvre évidemment! C'est de cette façon que les images et un film peuvent être totalement aboutis.

Continuons donc à travailler ensemble en regardant dans la même direction pour pouvoir au mieux accompagner les films jusqu'à ce qu'ils puissent enfin retrouver leur public.

Propos échangés par courriel entre les cinq interlocutrices/interlocuteurs et remis en forme par Mathilde Delacroix.

En vignette de cet article, une image (recadrée) des essais caméra du film Murder Party (Kazak Productions ; réalisateur : Nicolas Pleskof ; DP : Gilles Porte, AFC ; étalonneuse : Mathilde Delacroix, Shade ; Color Scientist : Florine Bel).

Notes

Lire ou relire

La place du laboratoire, par Thibault Carterot

Pour que nos images retrouvent le désir..., par Céline Bozon, AFC

De l'importance d'une ambition technique pour une ambition artistique à l'image, par Pierre Cottereau Vers la Couleur - 2^e partie

<u>Vers la Couleur – 1 partie,</u> Caroline Champetier, AFC, converse avec Martin Roux Consulter le site Internet de Shade.

Actualités AFC



CA et nouveau bureau de l'AFC pour 2021

04-05-2021 - Lire en ligne

Suite à son renouvellement effectué lors de l'assemblée générale du 13 mars 2021, le conseil d'administration de l'AFC, réuni pour l'occasion, a procédé à l'élection du nouveau bureau. Rappelons, pour mémoire, que l'association est coprésidée par Claire Mathon, Céline Bozon et Léo Hinstin.

Composition du bureau pour 2021

- Claire Mathon, Céline Bozon et Léo Hinstin, coprésidentes et coprésident
- Baptiste Magnien, secrétaire général
- Michel Abramowicz, trésorier
- Yves Cape, trésorier adjoint, attaché à la présidence
- Stéphane Cami et Vincent Jeannot, secrétaires
- Caroline Champetier, attachée à l'éducation et transmission
- Éric Guichard, attaché à l'administration et au site Internet
- Pascale Marin, attachée aux relations avec les associés
- Jonathan Ricquebourg, attaché aux relations avec les associés.

Les autres membres du conseil d'administration

- Jean-Claude Aumont
- Laurent Chalet
- Laurent Dailland
- Jean-Marie Dreujou
- Nathalie Durand
- Claude Garnier
- Agnès Godard

- Hélène Kirschfink
- Romain Lacourbas
- Stephan Massis
- Gilles Porte
- Julien Poupard
- Isabelle Razavet
- Myriam Vinocour.





"Contre-Champ", nouvelle publication de l'AFC

Ou quand "La Lettre de l'AFC" devient "Contre-Champ", un regard posé par l'AFC sur l'actualité du mois

19-04-2021 Lire en ligne

Il y a un an et quelque, en mars 2020, nous mettions en pages le numéro 306 de La Lettre de l'AFC dans le but d'en publier une version PDF, téléchargeable en ligne pour qui aurait eu l'intention de l'imprimer pour la lire et/ou de l'archiver. Tel M. Jourdain faisant de la prose sans le savoir, nous n'imaginions pas, à l'époque, qu'il serait le dernier, tant le coronavirus aura entre-temps bouleversé le monde et bousculé les habitudes, nous obligeant à changer notre caméra d'épaule et voir l'avenir sous un angle et un jour différents.

Après un an de recherche et de travail*, nous proposons désormais un PDF simplifié, peut-être moins recherché visuellement mais plus facile et moins coûteux à réaliser. Sous ce titre "Contre-Champ" – vocable emprunté à la grammaire du cinéma –, et tout en conservant l'esprit insufflé sur La Lettre depuis sa création, il rassemblera chaque mois les différents regards que l'AFC aura posés sur les actualités passées et à venir, la nôtre, celle des images de cinéma, comme celle de nos partenaires, membres associés.

Nous débutons ce mois-ci avec la mise en ligne d'un PDF réunissant les articles publiés dans le courant du mois de mars qui vient de s'écouler, "Contre-Champ" 318 - Avril 2021 -, tout en profitant de l'occasion pour inaugurer dans ses toutes premières pages une

nouvelle rubrique intitulée "Focus", composée des deux ou trois articles dont les sujets traités nous ont semblé mériter un coup de projecteur particulier. Nous publions dans la foulée le n° 317, qui, lui, rassemble les articles mis en ligne sur le site au cours du mois de février dernier. Nous remonterons ainsi le temps, au fil des mois à venir, jusqu'au n° 307, qui deviendra la suite logique du dernier numéro de La Lettre, publié en mars de l'année passée.

* Travail entrepris, au côté de la rédaction de l'AFC, par <u>Alexandre Catonné</u>, webmestre du site, et Marc Salomon, membre consultant, en charge de le confectionner.

- Lien vers tous les PDF, des anciennes "Lettres de l'AFC" et des nouveaux "Contre-Champ".
- Lire ou relire "Une page est tournée", un article dans lequel Jean-Noël Ferragut, AFC, retraçait, en juillet 2018, l'historique de La Lettre de l'AFC telle qu'on a pu la lire depuis la parution de son numéro 0, en mai 1992, il y a pour ainsi dire trois décennies...

Notes

Les deux dernières pages de Contre-Champ rassemblent les QR Codes de chacun des articles. Ainsi, à partir de la version imprimée du PDF, il est possible d'être renvoyé directement sur la page du site Internet de l'AFC que l'on désire en flashant le QR Code correspondant.



Un nouveau membre actif, Martin de Chabaneix, rejoint l'AFC

Présentations d'Yves Cape, AFC, SBC, et Alexandre Lamarque, AFC

12-04-2021 Lire en ligne

A l'occasion de sa première réunion, le nouveau CA de l'AFC a décidé d'admettre au sein de l'association le directeur de la photographie Martin de Chabaneix en tant que membre actif. Yves Cape et Alexandre Lamarque, ses parrains AFC, présentent ici, tel qu'ils l'ont fait au moment de proposer sa candidature, ce nouveau venu à qui nous réservons le meilleur accueil.

Martin de Chabaneix, une tradition familiale de la lumière naturelle, par Yves Cape, AFC, SBC Martin m'a contacté il y a quelques mois pour me demander de le parrainer pour son entrée à l'AFC.

Tout au long de cette conversation, j'ai senti son manque de ne pas avoir la possibilité d'échanger avec des collègues, d'apprendre d'eux, mais aussi de partager et d'écouter. Nous nous en sommes tous rendus compte à un moment ou à un autre, c'est essentiel. Il m'expliquait combien il était important pour lui et combien il désirait pouvoir échanger en dehors de son équipe, et comment il était maintenant trop rare de pouvoir le faire.

Je lui ai bien évidement vanté ce lieu d'échanges qu'est l'AFC, et combien il est important que toutes les voix y soient représentées.

Je connais Martin depuis longtemps. La diversité de son travail est magnifique : du film d'art, il est passé au documentaire, puis à la publicité et au long métrage. Sans le savoir, il a perpétué une tradition familiale de la lumière naturelle, et il travaille d'une façon extrêmement simple qui nous rapproche. Il me semble qu'il a totalement sa place parmi nous, et je suis ravi d'être son parrain.

Martin de Chabaneix, de la diversité et un regard personnel apportés à l'AFC, par Alex Lamarque, AFC J'ai rencontré Martin en 2000, sur le tournage du Petit Poucet", réalisé par Olivier Dahan et produit par mon regretté et cher Éric Névé / La Chauve-souris, il assistait Axel Cosnefroy.

Dès le début, il m'a toujours fait part de vraies réflexions sur la lumière, ou me posait des questions pertinentes. En fait, il avait une vision mature sur l'image dès le début de sa carrière d'assistant, c'est pourquoi, quand il m'a demandé si je pouvais le parrainer, je n'ai pas hésité une seconde, il a son regard à lui, bien particulier, il apportera à l'AFC de la diversité, il n'y a qu'à regarder son travail pour s'en rendre compte.

La relève est assurée ...

Sur les écrans



RED Digital Cinema soutient les productions primées aux Oscars, "Mank" et "My Octopus Teacher"

30-04-2021 - Lire en ligne

Avec les Oscars® remportés dans les catégories Cinématographie et Documentaire, les productions tournées sur RED Digital Cinema ont couronné une saison riche en récompenses.

Erik Messerschmidt, ASC, a remporté le prix de la Meilleure photographie pour sa magnifique photographie en noir-et-blanc de Mank. Erik Messerschmidt était l'un des favoris de la cérémonie de dimanche soir après avoir remporté les prix de ses pairs de l'American Society of Cinematographers (ASC) et de la British Society of Cinematographers (BSC). Mank, qui a remporté deux Oscars, a mené toutes les nominations, y compris celle du réalisateur légendaire David Fincher. Le film Netflix a été tourné sur un RED Ranger avec un capteur Helium 8K Monochrome. Il s'agissait du 17^e film en noir-et-blanc de l'histoire des Oscars® à être nommé pour sa cinématographie depuis la fusion de catégories distinctes pour les films en couleur et en noir-etblanc, en 1967.

« Nous sommes incroyablement fiers d'Erik pour sa victoire aux Oscars de la Meilleure cinématographie » a déclaré le président de RED Digital Cinema, Jarred Land. « C'est une reconnaissance bien méritée à la création des images à couper le souffle du film de Fincher, *Mank*. Nous sommes honorés qu'il ait choisi de le tourner avec des caméras RED, et nous avons hâte de voir ce qu'il fera par la suite. »

Les gagnants du Meilleur documentaire, Pippa Ehrlich, James Reed et Craig Foster, ont collaboré avec le directeur de la photographie Roger Horrocks sur *My Octopus Teacher* de Netflix, tourné sur RED Dragon. L'émouvante histoire sous-marine a été largement appréciée cette saison, remportant des prix BAFTA, ACE, PGA et IDA. Le film a également remporté des nominations de la DGA, du MPSE et du CAS. Roger Horroks a de plus remporté le prix de la Meilleure cinématographie pour un documentaire au Critics' Choice Award.



Parmi les autres productions tournées en RED qui ont reçu des éloges cette saison, citons "The Queen's Gambit", de Netflix, tournée par Steven Meizler en RED Ranger. La mini-série a valu à Steven Meizler un ASC Award. La série a également remporté des prix DGA, PGA, SAG, Golden Globes, AFI, ACE, ADG et WGA, entre autres. Ammonite, The Dissident, "The Last Dance", The Social Dilemma et David Attenborough: Life on Our Planet, ont également été reconnus pour leur réalisation.



Camerimage 2021, ouverture des inscriptions pour présenter un film

29-04-2021 - Lire en ligne

Le festival international de l'image de film Camerimage, dont la 29° édition aura lieu à Toruń (Pologne) du 13 au 20 novembre 2021, annonce l'ouverture de la procédure de sélection des films. Les réalisateurs et directeurs de la photographie - à leurs débuts ou confirmés -, producteurs et distributeurs sont dès à présent invités à proposer au festival leurs films de fiction, films d'étudiants, documentaires, clips musicaux et pilotes ou premiers épisodes de série TV.

Sont acceptés les films entrant les sections suivantes:

- Compétition principale (longs métrages de fiction)
 - Dates limites: 31 mai 2021 (inscriptions gratuites) - 30 juin 2021 (frais d'inscription 300 PLN [zlotys], 70 euros environ)
- Réalisateurs et Directeurs de la photographie à leurs débuts
 - Dates limites: 31 mai 2021 (inscriptions gratuites) - 30 juin 2021 (frais d'inscription 300 PLN, 70 euros environ)
- Compétition de films d'étudiants (films de fiction)
 - Date limite: 31 juillet 2021 (inscriptions gratuites)
- Compétition de films documentaires, longs et courts métrages
 - Date limite: 30 juin 2021 (inscriptions gratuites)
- Compétition de films d'étudiants (films de fiction)
 - Date limite: 31 juillet 2021 (inscriptions gratuites)

- Compétition de vidéo musicales
 - Date limite: 31 juillet 2021 (inscriptions gratuites)
- Compétition de films de série TV (pilotes ou 1^{er} épisode)
 - Date limite: 31 juillet 2021 (inscriptions gratuites).

Conseil

Avant de faire une proposition, le festival conseille de lire les règles en vigueur pour chacune des compétitions.

 Lire les règles, les critères de sélection et proposer un film sur le site Internet de Camerimage

(Photos du montage en vignette Krzysztof Wesołowski / Camerimage)



Les Oscars 2021 décernés

27-04-2021 - Lire en ligne

Lors de la 93° cérémonie de remise des Oscars, qui s'est tenue à la gare Union Station et au Théâtre Dolby, dimanche 25 avril 2021 à Los Angeles, l'Oscar du Meilleur film a été attribué à *Nomadland*, de Chloé Zhao, photographié par Joshua James Richards, le film ayant aussi été récompensé par l'Oscar de la Réalisation. L'Oscar de la "Cinematography" a été décerné à *Mank*, réalisé par David Fincher et photographié par Erik Messerschmidt, ASC.

Étaient également nommés pour l'Oscar de la Direction de la photographie

- Judas and the Black Messiah, photographié par Sean Bobbitt, BSC, et réalisé par Shaka King
- News of the World, photographié par Dariusz Wolski, ASC, et réalisé par Paul Greengrass
- Nomadland, photographié par Joshua James Richards et réalisé par Chloé Zhao
- *The Trial of the Chicago 7*, photographié par Phedon Papamichael, ASC, GSC, et réalisé par Aaron Sorkin.

Parmi les autres récompenses

Étaient aussi nommés pour l'Oscar de la réalisation

- Drunk, réalisé par Thomas Vinterberg et photographié par Sturla Brandth Grøvlen, DFF
- Mank, réalisé par David Fincher et photographié par Erik Messerschmidt, ASC
- *Minari*, réalisé par Lee Isaac Chung et photographié par Lachlan Milne, ACS, NZCS
- Promising Young Woman, réalisé par Emerald Fennell et photographié par Benjamin Kračun

Étaient aussi nommés pour l'Oscar du Meilleur film

- *The Father*, de Florian Zeller, photographié par Ben Smithard
- Judas and the Black Messiah, de Shaka King, photographié par Sean Bobbitt, BSC
- Mank, de David Fincher, photographié par Erik Messerschmidt, ASC
- Minari, de Lee Isaac Chung, photographié par Lachlan Milne, ACS, NZCS
- *Promising Young Woman*, d'Emerald Fennell, photographié par Benjamin Kračun
- Sound of Metal, de Darius Marder, photographié par Daniël Bouquet
- The Trial of the Chicago 7, d'Aaron Sorkin, photographié par Phedon Papamichael, GSC, ASC.

Oscar du Documentaire (long métrage)

My Octopus Teacher (La Sagesse de la pieuvre), de Pippa Ehrlich et James Reed, photographié par Roger Horrocks

Étaient aussi nommés:

- *Collective*, réalisé et photographié par Alexander Nanau
- *Crip Camp*, de Jim LeBrecht et Nicole Newnham, photographié par Justin Schein
- The Mole Agent (El agente topo), de Maite Alberdi, photographié par Pablo Valdés
- *Time*, de Garrett Bradley, photographié par <u>Nisa</u> East, Zac Manuel et Justin Zweifach.

Oscar du Film international de langue étrangère Drunk, de Thomas Vinterberg, photographié par Sturla Brandth Grøvlen, DFF (Danemark).

Étaient également nommés:

- Better Days (Shaonian de ni), de Derek Tsang, photographié par Yu Jing-Pin (Hong Kong)
- Collective, réalisé et photographié par Alexander Nanau (Roumanie)
- L'Homme qui a vendu sa peau, de Kaouther Ben Hania, photographié par Christopher Aoun (Tunisie)
- Quo Vadis, Aida?, de Jasmila Žbanić, photographié par Christine A. Maier, BVK, AAC (Bosnie-Herzégovine).

Oscar des Effets visuels

Tenet, de Christopher Nolan, photographié par Hoyte Van Hoytema, FSF, NSC, ASC: Andrew Jackson, superviseur VFX; David Lee, superviseur DFX (effets numériques); Andrew Lockley, superviseur VFX à DNEG; Scott Fisher, superviseur SFX.

Étaient également nommés:

- Love and Monsters, de Michael Matthews, photographié par Lachlan Milne, ACS, NZCS: Matt Sloan, superviseur VFX; Genevieve Camilleri, superviseuse VFX à Mill Film; Matt Everitt superviseur VFX animation; Brian Cox, superviseur SFX
- The Midnight Sky, de George Clooney, photographié par Martin Ruhe, ASC: Matthew Kasmir, superviseur VFX; Christopher Lawrence, superviseur VFX; Max Solomon, superviseur VFX animation à Framestore; David Watkins, superviseur SFX
- Mulan, de Niki Caro, photographié par Mandy Walker, ACS, ASC: Sean Faden, superviseur VFX;
 Anders Langlands, superviseur VFX à Weta Digital;
 Seth Maury, superviseur VFX; Steve Ingram, coordinateur VFX
- The One and Only Ivan, de Thea Sharrock, photographié par Florian Ballhaus, ASC: Nick Davis, superviseur VFX; Greg Fisher, réalisateur animation; Ben Jones, superviseur VFX à MPC; Santiago Colomo Martinez, superviseur VFX animation.
 - Liste complète des lauréats et nommés sur le site Internet de l'Académie des Oscars.



Les 35èmes "ASC Awards" 22-04-2021 - Lire en ligne

Pour la première fois cette année, la 35° cérémonie de remise des "ASC Awards" a eu lieu, dimanche 18 avril 2021, entièrement en ligne. Entre autres prix, le directeur de la photographie Erik Messerschmidt, ASC, a été récompensé pour son travail sur *Mank*, de David Fincher, et Aurélien Marra, pour la photographie du film *Deux*, de Filippo Meneghetti.

Theatrical Release, Feature Film Category

Avec Erik Messerschmidt, étaient également nommés :

- Phedon Papamichael, ASC, GSC, pour *The Trial of the Chicago 7* (Les Sept de Chicago), d'Aaron Sorkin
- Joshua James Richards pour Nomadland, de Chloé
 Zhao
- Newton Thomas Sigel, ASC, pour *Cherry*, de Joe Russo et Anthony Russo
- Dariusz Wolski, ASC, pour *News of the World (La Mission)*, de Paul Greengrass.

Spotlight Award

Le "Spotlight Award" reconnaît une direction de la photographie exceptionnelle dans des films indépendants, étrangers ou de type "Art et Essai". Avec Aurélien Marra, étaient également en lice Katelin Arizmendi pour *Swallow*, de Carlo Mirabella-Davis, et Andrey Naidenov pour *Dear Comrades!* (*Chers camarades!*), d'Andreï Kontchalovski.

 Lire ou relire l'entretien qu'Aurélien Marra a accordé au sujet de *Deux*, récompensé d'autre part à Camerimage 2020 par le Prix "Cinematographer's Debuts".

ASC Board of Governors Award

A noter par ailleurs que lors de cette soirée, le "Board of Governors" de l'ASC a remis un prix d'honneur, pour sa contribution significative au cinéma, à Sofia Coppola, dont le dernier film, *On the Rocks*, a été photographié par Philippe Le Sourd, AFC, ASC.



Sofia Coppola, Philippe Le Sourd, à l'œilleton de la caméra, et Tony Arnaud, machiniste, sur le tournage de "On the Rocks"

Cliquer sur l'image ci-dessous pour voir et écouter Lawrence Sher, ASC, discuter avec Philippe Le Sourd et Sophia Coppola à propos de l'approche visuelle de leur comédie désabusée *On the Rocks*.



 Nominations et lauréats des 35^{es} ASC Awards sur le site Internet de l'ASC.



Carnets de souvenirs avec Sylvette Baudrot proposés par la Cinémathèque française

15-04-2021 - Lire en ligne

En attendant sa réouverture, la Cinémathèque française propose, sur sa dernière lettre d'information, de voir ou revoir une vidéo dans laquelle Sylvette Baudrot, scripte, et sa sœur Huguette évoquent leurs souvenirs à Alexandrie, en Égypte, où elles ont passé leur enfance et fréquenté, entre autres, le cinéaste Youssef Chahine. Profitons-en pour proposer, à l'occasion, d'écouter ou réécouter Alain Resnais parler de sa collaboration avec Sylvette, qui, dès leur première rencontre juste avant le tournage d'*Hiroshima*, avait suscité auprès de lui « des affinités électives. »

Les Carnets de Sylvette et Huguette Baudrot



Les Carnets de Sylvette : souvenirs d'Alexandrie. Rencontre avec Sylvette et Huguette Baudrot par La Cinémathèque française

Alain Resnais à propos de Sylvette Baudrot



Alain Resnais parle de sa collaboration avec la scripte Sylvette Baudrot par La Cinémathèque française

Technique



Extension du site chez Maluna Lighting

21-04-2021 - Lire en ligne

Nous annonçons l'extension de notre site de stockage de bijoutes électriques, machinerie et de chef opérateur, et de notre site de coworking.

Maluna a l'opportunité d'occuper d'avantage d'espace au sein de son site actuel.

Nous hébergeons actuellement des chefs électriciens, des chefs machinistes, des chefs opérateurs, des assistants caméra, mais aussi des productions, des chef(fe)s costumiers(ières), des régisseurs, des accessoiristes, et nous allons récupérer 800 ml d'espace de stockage et 150 ml d'espaces de coworking supplémentaires.

Les espaces de stockages peuvent être utilisés par des intermittents ou par des entreprises liées à l'industrie du Cinéma.

L'espace de coworking est baigné de lumière, il aura naturellement tout le confort pour travailler ensemble dans un esprit de convivialité.

Les travaux commenceront cet été 2021, et le lieu sera disponible à la rentrée scolaire.

(En vignette de cet article, l'un des couloirs de boxes)



Sécurité en production grâce au tournage à distance en Sony Venice

04-05-2021 - Lire en ligne

Sécurité sur le lieu de tournage grâce à la production cinématographique à distance de la Sony Venice: un guide sur la façon dont la technologie peut permettre la distanciation physique pour la production cinématographique et télévisuelle.

Ce contenu vise à influencer les conversations entre la société de production, la société de location et l'équipe. Nous sommes convaincus que les dernières technologies de production éprouvées peuvent aider les talents, les opérateurs et tout le personnel de la production à créer l'espace de distanciation dont ils ont besoin pour être en sécurité et en bonne santé sur le lieu de tournage. Une grande partie de cette technologie était disponible et utilisée avant la pandémie de Covid-19, mais elle a désormais un tout nouvel objectif et une nouvelle pertinence compte tenu de la planification et de la préparation minutieuses exigées.

Il ne fait aucun doute que les protocoles liés à la Covid-19 ralentissent le déroulé de la production, notamment à cause des contrôles de santé nécessaires, de l'utilisation d'EPI et d'autres impératifs. Cependant, la technologie pour le fonctionnement à distance est conçue pour améliorer la flexibilité de production grâce à des configurations adaptables et à la vitesse d'installation une fois sur le lieu de tournage. En outre, bien que ces technologies aient été principalement développées pour la caméra de cinéma numérique Venice de Sony, nombre d'entre elles s'appliquent également à d'autres caméras.

Un guide sur la production cinématographique à distance avec la Venice

Ce guide couvre les produits et solutions de Sony et de tiers, afin de donner une image la plus complète possible de la technologie de production à distance d'aujourd'hui. Les principaux sujets abordés incluent le contrôle à distance des caméras via des options filaires et sans fil, les derniers développements en matière de workflow "village RF", la surveillance HDR 4K de haute qualité sur le lieu de tournage, le déploiement/suivi des caméras à distance et bien plus encore.

- En savoir plus.
- Télécharger le guide sur la production cinématographique à distance avec la Venice.



Les séries françaises en Arri

04-05-2021 - Lire en ligne

"Paris Police 1900" (Canal+), "En thérapie" (Arte), "Ici tout commence" (TF1): ces trois séries françaises récentes ont toutes fait le choix de tourner en Arri Alexa Mini ou en Arri Amira. Une manière pour les producteurs et les diffuseurs de proposer aux téléspectateurs une qualité d'image digne du cinéma et de tenir tête aux plateformes américaines qui ont mis la barre très haut en matière d'image.

Produit par Tétra Média Fiction, "Paris Police 1900" (8x52') mêle habilement genre policier, série politique, espionnage et polar, dans un Paris Belle Époque tourné essentiellement en décor naturel. « Dès le départ, Fabien Nury, le créateur de la série, voulait un look très cinéma. D'où le choix de tourner en Arri Alexa [...]

Lire la suite.



Les tables rondes virtuelles d'Arri

Se rencontrer, s'informer, échanger, inspirer 03-05-2021 Lire en ligne

Nous vous présentons notre nouvelle plateforme Arri de table ronde virtuelle. Lors de ces sessions, vous avez l'opportunité de rejoindre un groupe de discussion de 10 participants, animé par l'un des membres de l'équipe des produits Arri. Dans chaque chat, il sera répondu à toutes vos questions concernant une gamme spécifique de produits Arri et vos commentaires sont les bienvenus.

Afin de vous aider à organiser les différentes sessions à l'avance, nous vous demandons de soumettre deux questions sur l'objectif produit de votre session préférée. Nous espérons pouvoir accueillir tous ceux qui souhaitent participer; cependant, les sessions seront plus bénéfiques si elles sont réduites. Si la demande est supérieure au nombre de créneaux disponibles, une première sélection, en fonction de votre intérêt, devra être faite. Ne vous inquiétez pas, de nouvelles sessions de table ronde virtuelle seront ajoutées tout au long du printemps et de l'été.

Veuillez soumettre votre question dès que possible pour garantir votre place en utilisant les liens spécifiques ci-dessous. Veuillez noter que pour des raisons d'organisation, nous ne pouvons pas prendre en compte les inscriptions soumises plus de sept jours avant chaque session.

Actuellement, les tables rondes virtuelles suivantes sont prévues :

Avec Marc Shipman-Mueller

Chef de produit Systèmes de caméras, Arri Alexa



Membre vétéran de l'équipe, Marc travaille chez Arri depuis 28 ans et est responsable du système de caméra Alexa depuis sa création en 2010. La gamme actuelle comprend les Alexa LF, Alexa Mini LF, Alexa Mini et d'autres encore.

Il animera trois sessions sur l'Arri Alexa, l'Alexa LF, l'Alexa Mini LF et l'Alexa Mini :

- Le 11 mai, de 9h à 10h, de 14h à 15h et de 18h à 19h.
- · S'inscrire.

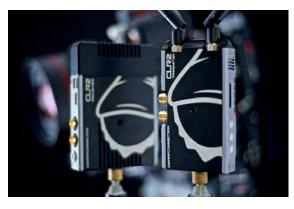
Avec Markus Klüsener Chef de produit éclairage



Markus a commencé comme Chef de produit éclairage LED en janvier dernier et est, par conséquent, l'un des nouveaux membres de l'équipe Arri. L'objectif de son travail est de créer la prochaine grande nouveauté en matière d'éclairage LED. Markus est également responsable de tous les projets Orbiter en cours.

Il animera trois sessions sur l'Orbiter et l'écosystème Arri LED :

- Le 18 mai, de 9h à 10h, de 14h à 15h et de 18h à 19h.
- S'inscrire.



Cartoni France présente les systèmes vidéo sans fil DC-LINK de Dwarf Connection

30-04-2021 - Lire en ligne

DwarfConnection produit des systèmes de transmission vidéo sans fil de haute qualité, ultra solides, conçus pour les cinéastes et les directeurs de la photo qui ont besoin d'une solution stable.

Chez DwarfConnection, nous travaillons tous dans l'industrie du cinéma et de la vidéo et nous sommes donc très conscients des problèmes et des défis qui peuvent surgir lors d'une production complexe. C'est pourquoi nous avons entrepris de minimiser ces défis avec nos systèmes de transmission sans fil à longue portée DC-LINK.

Nous avons décidé de ne pas intégrer à nos solutions le système de sélection dynamique des fréquences (DFS: Dynamic Frequency Selection), qui limite le processus d'appairage, et avons opté pour la gestion manuelle des fréquences (MFM: Manual Frequency Management). Cela permet une connexion plus stable dans des conditions difficiles et des environnements encombrés. La mise en place de la connexion entre l'émetteur et le récepteur est rapide et facile – quasiment Plug and Play. Nos systèmes DC-LINK permettent d'utiliser autant de récepteurs que nécessaires, offrant ainsi une flexibilité maximale dans un studio, sur un plateau ou lors d'une production live.



Les systèmes DwarfConnection sont simples à utiliser, construits pour résister aux conditions les plus rudes et fournissent la transmission vidéo la plus stable actuellement disponible.

La principale différence entre les différents modèles est la portée de transmission. Nous avons voulu que le DC-LINK CLR2 soit aussi compact que possible. Par conséquent, il n'a pas d'antennes externes sur le récepteur et est livré sans plaque de batterie. La fixation d'une plaque supplémentaire (en option) est très simple.



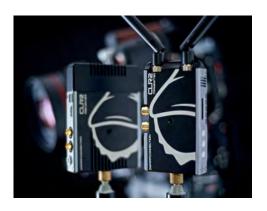
Tous les systèmes DC-LINK transmettent un signal non compressé jusqu'à 1080p60 en 8 bits et 10 bits 4:2:2 sans latence (<0,001s).

Ils sont équipés de connecteurs HDMI et SDI sur l'émetteur et le récepteur et assurent la cross conversion.

Le scanner de fréquences intégré vous aide à choisir un canal libre.

Les ventilateurs contrôlables veillent à ce que vos appareils restent à la bonne température et peuvent également fonctionner en mode automatique pour éviter les problèmes audio (Smart Fan Control et Stop/Start).

La tension d'alimentation de 9-18V assure une grande flexibilité.



Les atouts de DwarfConnection

DwarfConnection fournit des systèmes de transmission vidéo sans fil de haute qualité qui sont :

- fiables, même à des distances de transmission élevées, jusqu'à 4 000 pieds (1 220 m) et, avec un équipement supplémentaire et un alignement correct, encore plus!
- faciles à utiliser
- extrêmement robustes
- bien pensés et conçus par des cinéastes autrichiens.



Les systèmes sans fil DC.LINK offrent un grand nombre de caractéristiques qui facilitent la vie sur le plateau :

- PAS d'interruptions dues aux changements automatiques de fréquences
- PAS de couplage complexe de l'émetteur et des récepteurs
- AUCUNE limitation concernant le nombre de récepteurs
- PAS de chaleur : le refroidissement actif maintient vos appareils au frais
- PAS de bruit indésirable : contrôle intelligent du ventilateur
- PAS de problème de compatibilité : mélangez et associez vos DC-LINKs de tous les modèles et générations, aujourd'hui et à l'avenir
- PAS de réception radio non autorisée grâce au mode de cryptage
- PAS de regrets : un service après-vente fiable
- UN support complet des métadonnées pour la plupart des caméras et des solutions d'assistance vidéo standard (telles que QTAKE).



Webinaire Cinema Line Sony: Premiers regards sur le plein format avec Caroline Champetier, AFC, et Inès Tabarin

28-04-2021 - Lire en ligne

Venez découvrir le retour d'expérience de Caroline Champetier, AFC, et Inès Tabarin, assistante opératrice, sur leurs essais images avec les caméras plein format de la gamme Sony Cinema Line (Venice, FX9 et FX6), effectués avec les élèves de l'École nationale supérieure Louis-Lumière.

Nous parlerons Venice, FX9 et FX6, technique et tournage, et toutes vos questions pourront être posées lors de notre session de questions/réponses.

Sortez de l'ombre et inscrivez-vous dès maintenant à ce prochain séminaire en ligne.

Au programme

- Présentation du projet caméras plein format Sony pour les tournages hybrides
- Méthodologie (décors, tournage successif, bracketing, essais de sensibilité...)
- Restitution des images et commentaires de séquences comparatives
- Session de questions/réponses.

Concept du projet

- Comportement des caméras Sony plein format sur des projets hybrides (besoin de mobilité pour les repérages, etc.)
- Essais pédagogiques entre chefs opérateurs expérimentés, assistants et étudiants. Analyse comparée des images en projection après étalonnage.

Jeudi 6 mai 2021 de 11h à 13h.



Les nouveaux packs de batteries 200 Wh ultra-compacts de Bebob

27-04-2021 - Lire en ligne

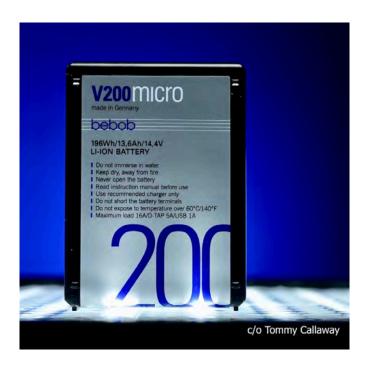
Conformément à la tendance du secteur vers des appareils plus légers et plus puissants, le fabricant munichois de batteries Bebob présente ses nouveaux packs de batteries V200micro et A200micro. Disponibles en version compatible V-Mount (V200micro) et Gold Mount (A200micro), elles présentent toutes deux 196 Wh et 14,4 V (courant de décharge maximal de 16 A) - combinées à la taille la plus petite de leur catégorie.

Des packs d'énergie minuscules

Les batteries lithium-ion V200micro et A200micro de Bebob ne mesurent que 75 x 101 x 81 mm - soit environ deux tiers des batteries traditionnelles de 200 Wh. Mais c'est encore mieux : les nouveaux "micro-monstres" sont équipés de nombreuses fonctions intelligentes et uniques à Bebob, qui facilitent le quotidien en tournage : une lampe de poche LED intégrée peut être activée par simple pression sur un bouton pour éclairer les endroits sombres. La sortie étanche à la pluie "Twist D-Tap" permet de brancher un connecteur D-Tap sur la batterie avec le libre choix du câble qui part sur la gauche ou sur la droite. Pour alimenter les accessoires, chaque Vmicro et Amicro dispose d'un port USB (5 V, max. 1 A) avec un couvercle de protection coulissant.



Sur le côté de chaque batterie se trouve une barrette de LED à cinq niveaux (100 % - 80 % - 60 % - 40 % - 20 %) qui permet de contrôler l'autonomie de la batterie. Elles prennent également en charge le protocole de données d'alimentation à travers le viseur des caméras Arri, RED et Sony. Sous l'indicateur d'alimentation se trouve un bouton-poussoir permettant de réveiller la batterie, de vérifier l'état de l'alimentation ou d'activer la lampe de poche LED intégrée. Conçues et fabriquées à la main en Allemagne selon les plus hautes spécifications, toutes les batteries Bebob sont dotées de boîtiers composites robustes. Détail astucieux : leurs boîtiers sont empilables pour permettre un transport et un stockage plus faciles.



Une autre caractéristique unique de Bebob : les cellules de toutes les batteries Bebob peuvent être échangées et remplacées par des neuves, lorsque leur capacité devient insuffisante après des années d'utilisation. Cette caractéristique, associée à une qualité de fabrication supérieure et aux normes de sécurité les plus strictes, souligne l'approche de Bebob qui consiste à fabriquer des accessoires extrêmement durables pour des années d'utilisation.

Pour la recharge, Bebob propose une gamme de micro-chargeurs compacts simultanés, allant de 1 à 8 canaux, ainsi que de nombreuses plaques d'adaptation batterie, barres d'alimentation et adaptateurs pour une polyvalence maximale. Les adaptateurs Hot Swap optionnels fournissent une alimentation caméra ininterrompue lors du changement de batterie.



Pour plus d'informations, veuillez consulter le site www.bebob.tv ou suivre nos canaux de médias sociaux :

Instagram Twitter Facebook

Contact média Bebob Factory : Alexandra Maiberger amaiberger"@"pr-am.com

Tel: +49 179 4674310



Les tests de la Sony FX9 d'Alfonso Parra, ADFC, publiés par Imago

26-04-2021 Lire en ligne

Le comité technique d'Imago vous invite à lire le compte-rendu des tests d'Alfonso Parra, ADFC, de la caméra Sony FX9. Alfonso est réputé pour avoir mené un programme de test honnête qui met en valeur les capacités d'une caméra, démontre ses forces et montre à quel point il peut repousser les limites d'une caméra. Les tests de la caméra Sony FX9 présentés par Alfonso et ses collègues démontrent l'équilibre entre les performances artistiques techniques et créatives de la Sony FX9.

 Lire le rapport complet des tests en anglais (PDF) en cliquant sur l'image ci-dessous



• Voir la vidéo des tests Sony FX9

Notes

NB: L'ADFC est l'association colombienne des directeurs de la photographie, elle-même membre de fa fédération latino-américaine des auteurs de la photographie cinématographique (FELAFC), qui comprend les associations argentine, brésilienne, chilienne, colombienne, costaricaine, mexicaine, péruvienne, uruguayenne et vénézuélienne.



Prochain webinaire Sony: Découverte de nouvelles technologies de caméscope numérique

26-04-2021 - Lire en ligne

Pourquoi les capteurs Full Frame sont-ils si populaires de nos jours ? Comment cela affecte-t-il le look de votre film ? Comment régler l'obturateur à la fréquence d'images appropriée ? Comment fonctionne le Dual Base ISO ? Qu'est-ce que le zoom Clear Image ? Qu'en est-il de la mise au point automatique ?

Rejoignez notre session interactive avec le DoP Pol Turrents, AEC, qui partagera des conseils professionnels sur la façon de filmer des images en mouvement grâce à son expérience de tournage de vidéoclips, de publicités, de films et de séries télévisées. Profitez de l'expertise technologique Sony grâce à Alvaro Ortiz et Paul Cameron qui répondront à toutes vos questions lors de notre session de questions-réponses en direct.

Jeudi 29 avril 2021, de 13h à 15h

- S'inscrire.
- Les prochains webinaires Sony Pro.



Dans l'actualité de RED

12-04-2021 Lire en ligne

Dans l'actualité de RED, entre autres, un câble RED® 9 broches EXT-to-Flying 1,3', une évolution pour les kits DSMC2® Gemini®, de nouvelles sessions REDUCATION®, une bande démo pour la RED Arsenal, nos félicitations aux nommés aux Oscars: *Mank* et *La Sagesse de la pieuvre*, tournés en RED.

Un câble RED® 9 broches EXT-to-Flying 1,3'

À partir du 16 mars, RED est heureux d'annoncer le lancement du câble RED® 9 broches EXT-to-Flying Lead 1.3'. Les clients peuvent désormais passer des commandes via RED.com, un représentant commercial RED ou via votre revendeur agréé RED.

Arrêt des kits caméra DSMC2® Gemini®

À partir du 1^{er} avril, RED effectue la transition vers le kit caméra sans batterie DSMC2[®] Gemini[®]. Le kit n'inclura plus les batteries IDX DUO-C98, le chargeur ou le lecteur de la série G-Technology ev et comprendra désormais un lecteur RED MINI-MAG.

Les sessions REDUCATION®

REDUCATION® est une formation pratique de 4 jours dispensée par des professionnels de l'industrie. Les instructeurs REDUCATION enseignent la

connaissance des applications de l'ensemble du processus de workflow RAW de RED, de l'acquisition numérique à la postproduction. Les prochaines dates sont fixées du 3 au 6 mai et du 7 au 10 juin 2021.

S'inscrire.

Assistance RED

Les tout derniers articles d'assistance, y compris les trucs et astuces RED, sont disponibles <u>sur notre site</u> Web.

Bande démo de la RED Arsenal:

La campagne de marketing RED Arsenal se poursuit avec la bande démo RED Arsenal, présentant des images de l'espace au fond de l'océan.

Tourné en RED: Félicitations aux nommés aux Oscars: *Mank* et *La Sagesse de la pieuvre (My Octopus Teacher)*!

RED envoie ses félicitations à tous les nommés de la 93° cérémonie des Oscars. Deux projets que nous avons récemment mis en avant sur RED.com sont nominés : *Mank*, avec dix nominations au total, et *My Octopus Teacher*, nommé pour le Meilleur documentaire. Découvrez leur "Behind The Look" ici :

- Mank
- La Sagesse de la pieuvre

Plus d'histoires sur RED.com:

Visitez <u>RED.com/stories</u>. Ces dernières semaines, nous avons mis en lumière les créateurs derrière des projets notables tels que *The Dissident* et *The River and The Wall* et interviewé des directeurs de la photographie de haut niveau comme Katie Milwright et Pawel Pogorzelski.

RED Europe

Nos bureaux de Pinewood continuent de fonctionner selon les règles fixées par le gouvernement pendant la pandémie, sans affecter les fonctions de support à la clientèle et de vente. Nous contacter : du lundi au vendredi de 8h30 à 17h00 | Tél : +44 (1753) 386585 | Courriel : REDEurope chez RED.com

RED Londres

Nous prévoyons de rouvrir notre salle d'exposition à Fitzrovia, Londres, cet été dans le but de fournir des démonstrations et des consultations en personne. Au fur et à mesure que les restrictions de Covid-19 s'atténueront, nous nous conformerons aux conseils du gouvernement pour commencer à ouvrir et à introduire un calendrier d'expériences RED.



Une nouvelle optique A | Art Sigma 35 mm F1,4 DG DN

03-05-2021 - Lire en ligne

Sigma a le plaisir d'annoncer la sortie d'une nouvelle focale fixe standard conçue et développée spécifiquement pour les boîtiers hybrides Plein Format : le Sigma 35 mm F1,4 DG DN | Art, digne héritier du déjà mythique 35 mm F1,4 DG HSM | Art. Le nouveau Sigma 35 mm F1,4 DG DN | Art sera disponible à partir de la mi-mai 2021, en montures Sony E et L-Mount.

L'évolution d'un classique : le 35 mm F1,4 Art renaît

- Des performances optiques exceptionnelles
- Un AF rapide et silencieux dans un boîtier compact
- Des caractéristiques professionnelles.

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

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.

De superbes performances optiques et une grande facilité d'utilisation pour la focale la plus populaire.

Un "Art F1,4 35 mm" renaît pour les hybrides et se nourrit de la technologie actuelle de Sigma. Le 35 mm F1,4 DG HSM | Art existant a été le premier objectif Sigma Global Vision. Sorti en 2012, il a établi la norme pour tous les objectifs de la ligne Art qui lui ont succédé et, grâce à sa qualité d'image exceptionnelle, il est toujours l'objectif à focale fixe 35 mm de choix pour de nombreux photographes professionnels. Neuf ans plus tard, le 35 mm F1,4 a été repensé de fond en comble, spécifiquement pour les appareils hybrides, il est l'aboutissement d'une grande expertise en matière de conception optique et des techniques de production avancées acquises au cours de la dernière décennie de développement des objectifs Global Vision. Comme tous les objectifs Sigma, le 35 mm F1,4 DG DN | Art est entièrement fabriqué dans l'unique usine de Sigma à Aizu au Japon, où le savoir-faire artisanal est du plus haut niveau.



Comme c'est le cas pour tous les objectifs Sigma, la conception optique est au cœur du développement de ce nouveau 35 mm F1,4 DG DN | Art. Bien qu'il soit nettement plus petit et plus léger que le 35 mm F1,4 existant, il affiche un niveau de netteté exceptionnel jusqu'aux bords du cadre à toutes les ouvertures, ainsi qu'un bokeh exceptionnellement lisse et attrayant et des aberrations optiques remarquablement bien contrôlées.

Conçu exclusivement pour les appareils photo hybrides, le 35 mm F1,4 DG DN | Art est suffisamment léger pour être parfaitement équilibré sur un appareil photo hybride compact, mais il est doté d'un grand nombre de fonctions professionnelles, notamment une mise au point automatique ultra-rapide, une bague des de diaphragme dé-cliquable et verrouillable, et un bouton AFL personnalisable. Cela confère à l'objectif une fonctionnalité et une mobilité sans compromis, le rendant aussi idéal pour les projets professionnels que pour les sorties occasionnelles, et aussi bien adapté à la vidéo qu'à la photo.

Sigma a le plaisir de vous présenter la nouvelle référence en matière d'objectifs 35 mm à grande ouverture.

Caractéristiques principales

1. Des performances optiques exceptionnelles

Les performances optiques sophistiquées du 35 mm F1,4 DG DN | Art sont au cœur de sa conception, conformément au développement de tous les objectifs de la ligne Art. L'objectif comprend 15 éléments répartis en 11 groupes. Avec deux éléments SLD (Special Low Dispersion), un élément ELD (Extraordinary Low Dispersion), un élément FLD ("F" Low Dispersion) et deux lentilles asphériques, ainsi que d'autres lentilles de haute performance, la construction optique avancée de l'objectif utilise la technologie de conception optique de pointe de Sigma, minimisant tous les types d'aberration, y compris l'aberration chromatique axiale, qui ne peut pas être corrigée dans l'appareil.

Malgré sa très grande ouverture (F1,4), l'objectif est capable de contrôler très efficacement le phénomène de la coma sagittale, même à grande ouverture, en empêchant les points lumineux de se dissiper près des bords du cadre. Cela sera particulièrement intéressant pour les photographes de ciels nocturnes.

Grâce à ses 11 lames de diaphragme circulaire, l'objectif présente un bokeh lisse et rond, de sorte que les zones hors champ ne sont pas gênantes. Le 35 mm F1,4 DG DN | Art est donc parfaitement adapté aux portraits, grâce à sa qualité d'image ultranette et à la faible perte de couleurs. Il est également très performant dans des conditions de contre-jour grâce à la technologie anti-lumière diffuse et antiflare que Sigma a perfectionnée à travers d'innombrables simulations et tests en conditions réelles au cours de ses nombreuses années de développement d'objectifs. Les prises de vue restent ainsi très contrastées et exemptes de reflets excessifs, même en cas d'éclairage difficile.



2. Un AF rapide et silencieux dans un boîtier compact

Le mécanisme de mise au point du Sigma 35 mm F1,4 DG DN | Art est doté d'un moteur pas à pas. Ce moteur contrôle un groupe de lentilles de mise au point composé d'un seul élément léger, ce qui signifie que la mise au point automatique est réactive et silencieuse, et qu'elle est capable de suivre très efficacement les objets en mouvement. La mise au point manuelle est douce et précise, mais avec la bonne quantité de résistance pour les cinéastes. Bien entendu, cet objectif dispose d'un commutateur de mode de mise au point.

Le Sigma 35 mm F1,4 DG DN | Art s'inscrit pleinement dans le concept de la ligne Art, qui est "conçue en mettant l'accent sur des performances optiques exigeantes". Ce concept, associé aux performances avancées de l'autofocus et à la praticité d'un format compact, en fait un objectif qui repousse les normes.

3. Caractéristiques professionnelles

Le Sigma 35 mm F1,4 DG DN | Art est muni d'une bague de diaphragme qui permet de contrôler l'ouverture via l'objectif ou, lorsqu'elle est réglée sur Auto, via l'appareil. Un commutateur de verrouillage de diaphragme sur le corps de l'objectif permet de verrouiller la bague de diaphragme en mode Auto afin d'éviter qu'elle ne soit déplacée accidentellement pendant la prise de vue. Un grand avantage pour les réalisateurs de films, la bague de diaphragme peut être déverrouillée, ce qui permet aux utilisateurs de régler l'exposition de manière fluide. Sur le corps de l'objectif se trouvent également un commutateur de mode de mise au point et un bouton AFL, qui peut être personnalisé en fonction de la fonction souhaitée à partir du menu de l'appareil (selon le modèle). Le commutateur est positionné de manière ergonomique pour être contrôlé par le pouce pendant l'utilisation. Un pare-soleil en corolle est inclus dans la boîte, ce qui permet de réduire les reflets et d'offrir une protection supplémentaire à l'objectif en cas de chute. Le pare-soleil est doté d'un mécanisme de verrouillage qui le maintien solidement fixé à l'objectif, et sa bande caoutchoutée permet de le fixer et de le retirer rapidement et facilement. En plus de cette kyrielle impressionnante de caractéristiques et de son extérieur élégant, le corps du 35 mm F1,4 DG DN | Art offre un niveau exceptionnel de durabilité qui lui permet de résister à une utilisation professionnelle à long terme ainsi que des pièces de fonctionnement qui s'adaptent bien à la forme de la main. La structure protectrice contre la poussière et le ruissellement assure la protection des boutons et le long des joints entre les éléments qui le composent, de plus un joint en caoutchouc est placé

autour de la monture. Un revêtement hydrofuge et oléofuge appliqué sur l'élément frontal de cet objectif permet une utilisation dans toutes les conditions.



Autres caractéristiques

- Formule optique : 11 groupes, 15 éléments (1 élément FLD, 1 élément ELD, 2 éléments en verre SLD et 2 lentilles asphériques)
- 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).
- Traitement multicouche "Super Multi Layer"
- Traitement hydrofuge et oléofuge (Lentille avant)
- Bague de diaphragme
- Commutateur de bague de diaphragme
- Commutateur de verrouillage de la bague de diaphragme

(Lorsqu'elle est activée en position A, la bague de diaphragme est verrouillée en position A. Lorsqu'elle est activée dans une position autre que A, elle est verrouillée dans la plage comprise entre les ouvertures maximale et minimale et ne s'engage pas en position A).

- Bouton AFL
- Commutateur de mode de mise au point
- Supporte la motorisation DMF, AF+MF
- Protection contre la poussière et le ruissèlement
- Pare soleil en corolle avec verrouillage
- 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 11 lames circulaires
- Baïonnette robuste de haute précision en laiton
- Fabrication artisanale "Made in Japan".

 En savoir plus sur la philosophie de l'esprit artisanal Sigma.

Caractéristiques techniques

(Données pour la monture L-Mount)

Angle de champ: 63,4°

Diaphragme: 11 lames (diaphragme circulaire)

Ouverture minimale: F16

Distance minimale de map : 30 cm Rapport de reproduction maximal : 1:5.4

Filtre: diam. 67 mm

Dimensions: diam. 75,5 mm × 109,5 mm

Poids: 645 g.

Contact

Pour plus d'information, veuillez contacter l'importateur Sigma le plus proche.

Information

- Sigma Corporation



La série Zeiss Supreme Prime Radiance s'enrichit de quatre nouvelles focales

24-04-2021 - Lire en ligne

Zeiss ajoute quatre nouveaux objectifs à la série Zeiss Supreme Prime Radiance, lancée en 2019 : un 18 mm, un 40 mm, un 65 mm et un 135 mm, dont l'ouverture est de T1,5. De nouvelles optiques pour l'art des images - un look unique et des flares maîtrisés.

Zeiss ajoute quatre nouveaux objectifs à la série Zeiss Supreme Prime Radiance, lancée en 2019. Le 18 mm et le 135 mm permettent de disposer d'un grandangle et d'un téléobjectif en plus des sept focales disponibles jusqu'à aujourd'hui, tandis que les nouveaux 40 mm et 65 mm élargissent le choix dans

la gamme des focales standard. La famille Zeiss Supreme Prime Radiance permet désormais à elle toute seule toutes les applications nécessaires à la production cinématographique. Avec leur ouverture maximale de T1,5, les onze focales se distinguent par leur rapidité, permettant de capturer jusqu'aux plus faibles lueurs, y compris en basse lumière.



Comparaison des angles de champ des 18, 40, 65 et 135 mm (capteur plein format 35,6 × 23,8 mm du Sony A7III)

Le look unique des optiques Zeiss Supreme Prime Radiance est dû à leurs flares uniformes et contrôlables. Le traitement Zeiss T* blue, développé spécialement pour cette série, permet de créer ce look avec toutes les focales, sans avoir à faire de concession sur le contraste et la transmission lumineuse.

Christophe Casenave, responsable de la gamme cinéma chez Zeiss, explique: « Les Zeiss Supreme Prime Radiance étaient d'abord concues comme une variation et un complément à notre série Zeiss Supreme Prime, mais elles ont évolué et sont devenues une série faite pour la prise de vues hautde-gamme en tant que telle. Leur design sophistiqué et artistique a été bien reçu par la communauté du cinéma, et nous sommes fiers d'agrandir le catalogue avec quatre nouvelles optiques, afin d'offrir une série complète de focales à toutes les demandes artistiques des productions cinématographiques. » Cela concerne autant les blockbusters que les films d'auteur, ainsi que la nouvelle génération des séries de prestige produites par les plateformes de streaming.

Le directeur de la photographie Dana Gonzales, ASC (récompensé par un Emmy Award), était un des premiers utilisateurs des objectifs Zeiss Supreme Prime Radiance. Pour la quatrième saison de la série "Fargo", la recréation de l'atmosphère des années 1950 ne reposait pas que sur les costumes, la décoration et les couleurs : le style d'image était primordial. Pour reproduire un look Kodachrome, les Zeiss Supreme Prime Radiance ont parfaitement fonctionné.

Grâce à leur rendu visuel polyvalent, caractérisé par la douceur de leur transition entre flou et net et l'élégance de leur bokeh, ces optiques sont d'un usage flexible, pour tous les besoins artistiques. D'après D. Gonzales, c'est leur douceur agréable qui distingue particulièrement les Zeiss Supreme Prime Radiance. « J'utilise pas mal de diffusion, mais ils restent très précis tout en gardant cette transition flou-net douce, qui rappelle les optiques vintage. Il y a quelques flares dans la série : je les laisse toujours se produire, et j'aime la manière organique dont les Radiance les capturent. Les flares ont toujours l'air justes et naturels. » Désormais, les directeurs de la photo peuvent disposer d'une liberté de création encore plus grande, grâce au téléobjectif et au grand angle qui rejoignent la famille Zeiss Supreme Prime Radiance.

Des objectifs Full Frame compacts équipés de la technologie de métadonnées Zeiss eXtended Data

A l'instar des Zeiss Supreme Prime, les objectifs Radiance ont tous les atouts des optiques cinéma dernier cri – avec un cercle d'image de 46,3 mm de diamètre, ils couvrent tous les grands capteurs actuels et sont compatibles avec les caméras récentes telles que la Sony Venice, les Arri Alexa LF et Mini LF, ou encore la RED Monstro. Le diamètre de la lentille frontale est de 95 mm pour toutes les optiques de la série, et les bagues de point et de diaphragme sont positionnées au même endroit, ce qui simplifie les changements de focale pendant le tournage. Ces optiques robustes pèsent entre 2,2 kg pour le 18 mm et 1,2 kg pour le 50 mm.

Les objectifs sont équipés de la technologie de traitement des métadonnées Zeiss eXtended Data lancée en 2017, qui procure des données sur le vignettage et la distorsion image par image, en plus des données standard fournies par le protocole Cooke /i [1]. Les workflows des VFX et des productions virtuelles sont simplifiés et accélérés.

Disponibilité

Les nouvelles focales Zeiss Supreme Prime Radiance sont disponibles à l'achat par quatre chez nos revendeurs (TRM et PhotoCineRent en France). A l'occasion de cette sortie, il est à nouveau possible de commander la série des sept focales initiales (21, 25, 29, 35, 50, 85 et 100 mm), ou d'acheter la série complète des onze focales.

Les livraisons commenceront au 3^e trimestre 2021.

Notes

[1] /i est une marque Cooke Optics Limited à usage limité.



De la production en Sony Venice de "La Vie devant soi", pour Netflix

Le directeur de la photographie Angus Hudson, BSC, le coloriste Paolo Verrucci et le responsable du workflow numérique Francesco Giardiello en parlent.

19-04-2021 Lire en ligne

Le directeur de la photographie Angus Hudson, BSC, le coloriste Paolo Verrucci et le responsable du workflow numérique Francesco Giardiello expliquent comment la caméra Venice de Sony a complété leurs choix esthétiques lors de la production du film original *La Vie devant soi*, pour Netflix.

La richesse des couleurs, des détails et de la plage dynamique capturée par notre caméra de cinéma numérique plein format Venice offre aux cinéastes d'aujourd'hui d'intenses possibilités d'expression. Le directeur de la photographie Angus Hudson, BSC, et le coloriste Paolo Verrucci expliquent en quoi la Venice et le codec X-OCN XT de haute qualité de Sony étaient inhérents au workflow de production de *La Vie devant soi*, réalisé pour Netflix par Eduardo Ponti.

Le plein format 6K offre une plus grande liberté de création.

Dans le drame *La Vie devant soi*, sorti en 2020, Sophia Loren, lauréate d'un Oscar, interprète Madame Rosa, une survivante de l'Holocauste qui se lie d'amitié avec Momo (Ibrahima Gueye), un réfugié sénégalais orphelin qui lui a volé son sac un peu plus tôt. Réalisée par Eduardo Ponti, cette production italienne pour Netflix a été photographiée par Angus Hudson, BSC, qui a travaillé notamment sur *Star Wars*: Épisod e *VIII - Les Derniers Jedi* et *Assassin's Creed*.

« C'est la première fois que j'utilisais une Venice, sur le tournage de *La Vie devant soi* », déclare Angus. « J'étais très intéressé par le format plus large du tournage plein format 6K. L'autre élément qui m'a vraiment donné envie de tourner avec la Venice est la technologie Dual ISO. J'ai vraiment apprécié l'éclairage plus subtil qu'elle permet. »

Obtenir un rendu parfait à l'écran et en postproduction

L'aspect à l'écran de la production est le résultat direct d'une étroite coopération créative entre Angus, le coloriste Paolo Verrucci et le responsable du workflow numérique, Francesco Giardiello. « Nous avons travaillé sur ce projet dans le système ACES, et Francesco a également créé un LMT (Look Management Transform) », note Paolo. « Ce LMT se caractérisait notamment par des couleurs très saturées et des lumières basses froides. À cette occasion, Francesco et Angus ont fait un excellent travail sur le lieu de tournage. J'ai donc pu commencer l'étalonnage par le biais d'une CDL (Color Decision List, ce qui signifie que j'ai passé moins de temps sur le contre-typage et que j'ai pu mettre à profit ma créativité pour obtenir un rendu de meilleure qualité. »

• Lire la suite sur le site de Sony.



Retour sur les outils d'étalonnage de "Madame Claude"

Par Léo Hinstin, AFC **05-05-2021 - Lire en ligne**

Suite à la diffusion de *Madame Claude*, il me semblait intéressant de revenir sur la postproduction de l'image du film et sur les outils utilisés à cette occasion. J'ai donc ravivé quelques souvenirs en discutant avec Gilles Granier et Arnaud Caréo, respectivement étalonneur et directeur technique au sein du Labo Paris (membre associé de l'AFC).

En préparation avec la réalisatrice du film, Sylvie Verheyde, nous avions défini une direction photographique assez précise en termes de contraste et de couleur. Après des essais filmés dans les décors du film avec les comédiens maquillés et en costume, Gilles Granier et moi avons donc pu proposer à Sylvie un look déjà très affirmé. En salle d'étalonnage, en se basant sur les références que je lui avais envoyées au préalable, Gilles a rapidement identifié dans sa bibliothèque personnelle un look film Kodak provenant de Photoshop dont les caractéristiques correspondaient. Il a ensuite remanié ce look pour qu'il corresponde à nos attentes

esthétiques, d'une part, et pour que d'autre part, il soit fabriqué avec des outils compatibles avec l'ACES, notamment pour que le signal ne soit pas "clippé" comme pourrait le faire une LUT classique.

Le Labo préconise de travailler dans l'espace colorimétrique ACES sans toutefois l'imposer. En quelques manipulations sur la console, Gilles a su lever les doutes que je pouvais avoir suite à de précédentes expériences. Une fois qu'on a compris de quoi il s'agit les réticences n'ont simplement plus lieu d'être. Nous avons au final développé un look plutôt dense et assez saturé que Gilles a décliné en 3 LUTs différentes pour la visualisation plateau selon les effets : intérieur jour, intérieur soir, extérieur.



Photogramme



Photogramme

Pour le traitement des rushes nous avons conservé le principe qu'il fallait livrer des images très proches du résultat final. J'ai eu la chance de travailler avec Delphine Penne puis Mickaël Commereuc qui se sont partagé le travail et qui, chacun, ont admirablement compris les intentions que Sylvie et moi avions.

Comme le look avait été défini en amont et que Sylvie appréciait beaucoup les images des rushes sur lesquelles elle avait monté le film, nous avons pu aborder l'étalonnage proprement dit sans le stress d'avoir à trouver le look avant de commencer. Trois semaines d'étalonnage nous ont donc permis d'être très précis, d'effectuer des allers-retours avec la mise en scène, d'expérimenter. En somme de nous concentrer sur l'essentiel.

Nous avons retrouvé tous les réglages d'étalonnage des rushes dans le Baselight lors de l'étalonnage final, avec la possibilité de revenir dessus, les étalonneurs des rushes ayant utilisé un ensemble de LUTs spécifiquement compatible avec l'étalonnage définitif. Cela nous a fait gagner beaucoup de temps puisque sur la grande majorité des plans à étalonner, nous avons conservé ces réglages comme base de départ. Assez souvent nous avons même diminué certaines valeurs établies lors des rushes, notamment pour diminuer un peu le contraste car Sylvie Verheyde favorise une certaine douceur des peaux.

L'utilisation d'outils développés en interne par Arnaud Caréo sur Baselight nous a également permis de gagner en rapidité et en efficacité. Ces trois outils sont le Compress Gamut, le Gamut Shift et le Gamut Transfer, ils ont tous un code informatique relativement proche dont l'écriture a commencé dès la création du Labo et en sont actuellement à leur quatrième itération.

Par exemple, nous avons utilisé l'outil Compress Gamut pour travailler sur le rendu en ACES des verts de la Sony Venice, qui ont une tendance notoire à la saturation. Cet outil permet de définir une couleur (ou une plage de couleur) et de réduire son étendue au sein de l'espace colorimétrique utilisé, ce qui revient à lui demander d'être moins colorée. Au moment de l'élaboration du look, cela nous a permis d'appliquer sur l'ensemble des plans une désaturation sélective sur une plage de vert prédéfinie et donc de maitriser les verts une bonne fois pour toute car ces outils sont utilisés à tous les stades de la fabrication : étalonnage final, étalonnage des rushes et jusque dans les LUTs pour la visualisation plateau puisque ces réglages particuliers peuvent y être aussi incorporés.

Le Gamut Transfer, lui, permet de redéfinir les couleurs primaires, c'est-à-dire d'indiquer à la machine les couleurs que l'on souhaite considérer comme primaires. Une fois appliqué, cet outil permet lors de l'étalonnage de faire des réglages directement dans la direction que l'on souhaite, ainsi, rajouter ensuite un point de bleu rajoutera non plus un point de bleu primaire mais un point du bleu que

l'on aura préalablement choisi! Et ainsi de suite pour tous les réglages liés à la couleur.

Et enfin le Gamut Shift permet de "remapper" le point blanc (ou tout autre autre point de l'espace colorimétrique). Donc d'indiquer à la machine un point qu'elle considérera désormais comme le point pivot et autour duquel les couleurs de l'espace colorimétrique utilisé tourneront désormais ainsi que de rapprocher les couleurs vers ce point central préalablement défini. L'une des applications concrètes de cet outil est de permettre de travailler sur les saturations. On peut ainsi demander à la machine de désaturer les basses saturations sans toucher aux hautes saturations.



Gamut Shift - Avant Photogramme



Gamut Shift - Après Photogrammes

Ainsi, sur *Madame Claude*, nous l'avons utilisé pour une séquence tournée dans la suite nuptiale de l'hôtel Raphaël, une suite spacieuse dont les murs, la moquette, les tissus et l'ameublement sont entièrement blancs. S'agissant d'un décor très fragile dans un hôtel en pleine activité pour un film au budget limité, il nous était impossible de maîtriser les entrées de jour par les fenêtres plein Sud. Au moment de l'étalonnage, nous nous sommes donc retrouvés avec des teintes de blanc différentes d'un plan à l'autre selon les axes, suffisamment pour que nous éprouvions le besoin de "nettoyer" les murs. Bien sûr il eut été possible de le faire plan par plan avec une sélection du blanc par keyer pour ensuite désaturer, mais cela aurait pris du temps et on ne peut appliquer le même réglage d'un plan à l'autre car il y a toujours la nécessité d'affiner sous peine de voir apparaître des aberrations (bloblotage). En utilisant le

Gamut Shift, cette opération s'est faite en un clin d'œil sur l'ensemble de la séquence puisque nous avons simplement demandé à la machine de désaturer les zones de basse saturation (les blancs) sans toucher aux zones saturées (les peaux). Le résultat est alors très naturel et homogène.

Gamut Shift est un outil qui est aussi destiné à créer du look, par exemple, si on le pousse un peu fort on obtiendrait un rendu proche de l'autochrome, une forme de "noir et blanc en couleur". De même pour le Compress Gamut et le Gamut Transfer. Car si ces outils numériques pour Baselight ont été créés initialement pour résoudre des problèmes techniques, Arnaud Caréo et les étalonneurs travaillant au Labo se sont rapidement rendu compte de tout le parti créatif qu'ils pouvaient en tirer. L'idée étant de faciliter la création de looks très poussés sans passer par des keyers afin de pouvoir être appliqués dans des LUTs.

- Pour plus d'informations sur ces outils vous pouvez regarder l'intervention d'Arnaud Coréa, Fabien Napoli et Gilles Granier aux Journées de la Postproduction 2020 organisées par l'AFC.
- Lire ou relire l'entretien avec Léo Hinstin, à propos de son travail sur le film, sur le site Internet de TSF.

Notes

Le film a été fabriqué pour le cinéma, il a été postproduit début 2020 pour une diffusion sur grand écran mais a ensuite été acheté par Netflix qui l'a diffusé début avril 2021. Avec succès puisque le film, numéro un sur Netflix France pendant deux semaines, s'est aussi classé dans le top 10 d'une guarantaine de pays.



Matthieu Straub, spécialiste Workflow chez FilmLight, parle de l'étalonnage des productions haut de gamme sur Baselight 5.3

14-04-2021 Lire en ligne

Dans une interview pour Les Lapins bleus, Matthieu Straub, spécialiste Workflow chez FilmLight, fait le point sur l'actualité de la solution d'étalonnage Baselight, les nouveaux outils proposés dans la version 5.3, sortie en décembre, et les retours d'expériences des utilisateurs de plus en plus nombreux.

Quelle est la place de Baselight sur le marché français en ce début d'année 2021 ?

Matthieu Straub: Nous avons de plus en plus de

Matthieu Straub : Nous avons de plus en plus de clients, une vingtaine en France actuellement, et six

ou sept autres laboratoires avec qui je suis en discussion sérieuse. Silverway est le dernier laboratoire de postproduction à avoir choisi notre solution. Aujourd'hui, presque toutes les sociétés qui postproduisent des longs métrages ont un Baselight.

Comment évolue ta mission de spécialiste Workflow depuis ton arrivée chez FilmLight en 2019?

MS: Ces derniers mois, je suis d'avantage ancré en France, même si en temps ordinaire je suis également tourné vers l'international. Nous avons la chance d'être un des pays les moins impactés par le Covid en termes de tournage et de postproduction. Les échanges entre les chefs opérateurs et les étalonneurs sont très actifs en ce moment. J'ai renforcé les rencontres avec nos clients français dans ce sens. Pour nous, être en contact avec les créatifs, les techniciens des laboratoires mais aussi les DITs a toujours été une priorité, il est important de continuer.

En quoi consistent les échanges auxquels tu assistes entre les chefs opérateurs et les étalonneurs ?

MS: Ce que l'on voit se développer, c'est la recherche de look en amont du tournage. Le chef opérateur va faire des essais image sur un décor qui ressemble au décor du film. S'en suit une discussion entre le chef opérateur, l'étalonneur, le réalisateur pour préparer sur Baselight une intention de look. Cette intention sera appliquée dans la caméra, c'est presque systématique maintenant en long métrage.

Cela vient remédier à des situations parfois délicates qui ont pu se produire. Il arrive parfois en effet que le réalisateur, qui a travaillé plusieurs mois en montage sur des images étalonnées en sortie de caméra, s'y soit habitué, et ait du mal à accepter, des mois des plus tard, l'intention esthétique qui avait pourtant été convenue au début. Par exemple, il monte des plans dans la pénombre, et une fois les images densifiées par l'étalonnage, la pénombre disparaît. Cela peut produire une frustration. L'idée est donc pour l'équipe image d'avoir l'étalonnage le plus proche possible dès les rushes, en tout cas avec les intentions déjà bien marquées.



Quels sont les outils qui ont été intégrés à la version 5.3 de Baselight sortie en décembre dernier ?

MS: La 5.3 était très attendue. Nous y avons ajouté des éléments de recherche de looks, très utiles, et développé de nouveaux outils pour corriger les aberrations géométriques. Par exemple, sur la série "Lupin" produite par Netflix, qui a été étalonnée chez Mikros, cet outil de correction a été utilisé sur des images tournées avec des optiques anamorphiques sur lesquelles on voulait pouvoir contrôler ces aberrations. Nous avons également amélioré les outils de tracking, qui permettent désormais de rendre les points de track beaucoup plus fins. En ce qui concerne la couleur à proprement parler, un nouvel outil permet d'intégrer des LUTs dans le Baselight et de les modifier en fonction de l'espace de couleur dans lequel on travaille, alors que ces LUTs étaient au départ verrouillées dans l'espace colorimétrique dans lequel elles avaient été conçues. C'est un point fort pour les chefs opérateurs qui ont leur propre LUT.

Qu'est-ce qui a évolué sur la version 5.3 en termes de workflow ?

MS: En termes de workflow, nous avons simplifié les rendus pour les grandes plateformes comme Netflix. Nous avons vraiment un outil de livrable Netflix, qui sort l'IMF déjà calibré, avec les réglages optimisés. Nous travaillons quotidiennement avec Netflix pour optimiser cela. Je cite Netflix car ils ont un cahier des charges très précis et ambitieux. En termes de codec,

et donc de caméras, nous sommes toujours les précurseurs sur l'ensemble des caméras du marché. Nous prenons en charge par exemple le ProRes RAW.

Le développement du logiciel résulte-t-il directement des remontées d'expériences des utilisateurs ?

MS: C'est une combinaison d'échanges que nous avons avec les étalonneurs, et également de notre analyse en interne. Dès qu'il y a des remontées sur les outils qu'il pourrait manquer à Baselight, elles figurent sur une base de données commune, à laquelle toute l'équipe a accès. Cette base de données dessine la tendance vers laquelle nos équipes de développement vont aller. Ces équipes sont basées à Londres, qui est le siège social de la société, en Allemagne pour la partie spécifiquement dédiée à la couleur, et à Los Angeles pour la partie informatique, car nous avons un OS FilmLight dédié. Il y a bien sûr des échanges en interne sur la direction à privilégier : faut-il plutôt développer les outils pour les effets spéciaux ou les outils pour aller plus loin dans la gestion de la couleur? Nous regardons de près les retours des utilisateurs. Mais la tendance est pour nous d'avoir des outils toujours plus créatifs. Nous avons actuellement une bonne partie de nos forces de développement qui travaillent sur des outils liés à l'intelligence artificielle.



Dans quelle direction la politique de formation des utilisateurs évolue-t-elle chez FilmLight ?

MS: Pour accompagner les utilisateurs en complément de la formation aux lapins bleus, nous avons désormais une personne en charge de tutoriels vidéo sur des thèmes précis: les espaces de couleur, certains outils très particuliers... Ces tutoriels sont proposés en accès libre. Ces vidéos sont faites pour rassurer les étalonneurs et sont donc réellement complémentaires à une formation de 5 jours. C'est un plus, une introduction au logiciel, pour inciter les utilisateurs à se former. Nous mettons également à disposition et gratuitement, un logiciel dédié a la formation, Baselight Student, il est utilisable sur mac et propose tous les outils créatifs du Baselight sans limitation.

Le profil des stagiaires est-il toujours le même?

MS: Beaucoup de stagiaires ont une expérience sur d'autres systèmes et souhaitent se plonger dans l'écosystème FilmLight. Certains ont déjà utilisé Baselight il y a quelques années, et veulent se rafraîchir la mémoire, les cinq jours sont très adaptés pour ce cadre là.

Les étalonneurs savent que s'ils veulent se diversifier et évoluer, que ce soit en long métrage ou en pub, il faut qu'à un moment donné, ils soient en capacité d'étalonner sur Baselight. La tendance se confirme. Et un étalonneur qui travaille sur Baselight se démarque vis à vis des laboratoires, car ils sont moins nombreux.

FilmLight encourage également les stagiaires à rester en lien avec la communauté d'utilisateurs, à la fois en proposant une salle pour pratiquer et en les invitant à des échanges ?

MS: Dans notre bureau parisien, situé dans les mêmes locaux qu'Arri France, on a une petite salle d'étalonnage avec un écran HDR, et on propose aux étalonneurs qui ont un projet sur Baselight, de venir passer une journée sur la machine pour se remettre en main les pupitres. C'est valable pour les anciens stagiaires de la formation aux lapins bleus qui auraient un projet Baselight, parce que c'est ce qui se révèle le plus efficace, lorsqu'on travaille sur un film tout de suite après.



Pour ce qui concerne les échanges au sein de la communauté, le contexte sanitaire a-t-il reporté certaines initiatives ?

MS: Quand nous avons emménagé chez Arri France, nous voulions créer une communauté d'étalonneurs, faire venir des chefs opérateurs et animer des discussions. Avec le Covid, nous avons dû suspendre pour le moment ce type d'événements et avons donc privilégié les webinaires. Le principe reste celui des échanges. Les stagiaires peuvent aussi avoir accès à cette communauté.

Par ailleurs, si un stagiaire a un projet et qu'il souhaite en discuter avec moi autour d'une table, je suis disponible pour cela. Le but est d'avoir autour de nous des gens convaincus par notre philosophie : offrir des outils créatifs dédiés aux étalonneurs, vraiment nourris par le retour des utilisateurs. C'est vraiment dans l'ADN de FilmLight de développer des

outils, bien sûr par rapport à une roadmap établie à l'avance, mais d'abord et avant tout en fonction des demandes du terrain.

- Une prochaine session de formation à Baselight, agréée AFDAS, est organisée par Les Lapins bleus, du 24 au 28 mai 2021 (date limite de demande de prise en charge AFDAS le 23 avril 2021).
- En savoir plus.
- Lire l'article original, en entier, sur le site des Lapins bleus.
- Voir ou revoir, sur le site des Lapins bleus :
 - "<u>Un certain regard... sur l'étalonnage</u>", une interview d'Aurélie Laumont, étalonneuse numérique
 - Aurélie Laumont <u>parle de la formation</u>
 d'initiation au métier d'étalonneur organisée par les Lapins bleus
 - Lire ou relire le dialogue sur le métier de DIT entre Alexandre Sinn, Matthieu Straub et Nejib Boubaker.



Tech Talk Live: One-Takers with Trinity

04-05-2021 Lire en ligne

Charlie Rizek, opérateur Trinity de 1917, et Curt Schaller, product developer, parlent de tout ce qui concerne le Trinity. Charlie a utilisé le Trinity sur une variété de tournages, tels que des clips musicaux, où les prises uniques sont cruciales. Il donne un aperçu de ses expériences et de la transition vers la production non seulement de vidéos musicales, mais aussi de longs métrages et de séries télévisées de renommée mondiale.

Vous découvrirez également les différences entre le Trinity et le Steadicam®, ainsi que le rôle de l'opérateur sur le plateau et la manière de collaborer efficacement avec les chefs opérateurs et les réalisateurs.



Les nouveautés de Sous-Exposition pour la saison 2021

03-05-2021 - Lire en ligne

Parmi les nouveautés 2021 chez Sous-Exposition, un splashbag 2.0 et un caisson Grand format.

Splashbag 2.0

Notre nouveau splashbag est désormais disponible à la location à Paris et à Marseille!

Conçu par Sous-Exposition et Subspace Pictures, utilisateurs et concepteurs de caissons sous-marins, ce splashbag est construit avec des matériaux robustes et éprouvés, et propose une ergonomie aisément modulable, basée sur deux configurations principales.



Configuration légère épaule / portée

Fourni avec mousse de confort et compatible avec les poignées Arri ou poignées bleues RBI.

Configuration mi-air mi-eau

Avec armature, poignée, et poche de lestage/équilibrage.

Etudiée pour se positionner à fleur d'eau en optimisant le confort de prise en main. Système de lestage et équilibrage pour s'adapter aux besoins du plan et au poids de la caméra embarquée.

- Facilité d'accroche par le bas ou par le haut (tête, grue, structure, etc.),
- Multiples points d'accroches pour accessoires,
- construction aluminium anodisé,
- toile trilaminé ultra-résistante et souple,
- prises étanche propriétaire,
- moniteur UltraBright SmallHD 503,
- fixation "quick-lock" pour la caméra,
- large vitre avant pour une compatibilité optique maximale,
- système simple de lestage et d'équilibrage,
- fabriqué en Suisse.

Le kit de tournage complet est reparti en deux valises PeliCase compatibles avec le transport aérien et comprend :

- câbles video HD étanches (25 m),
- câbles LCS étanches (25 m),
- mousse de confort épaule,
- moniteur et jeu de bras magiques Ultralight,
- câbles adaptateurs pour alimentation moniteur,
- câbles adaptateurs pour commandes de point,
- kit de lestage (6 kg) et mousse de flottaison,
- pare-soleil clip-on AbraCam (diamètre 80, 95, 110 et 114 mm)



Spécifications techniques

- Eprouvé à 10 m, profondeur d'utilisation max : 1 m.
- Moniteur UltraBright 5"
- Liaison vidéo étanche HD-SDI (25 m)
- Fonctionnement LCS câblé compatible avec : cMotion cPro / Arri WCU-4 /
- Preston HU-3/4
- Option: prise alimentation externe.

Caisson Grand format

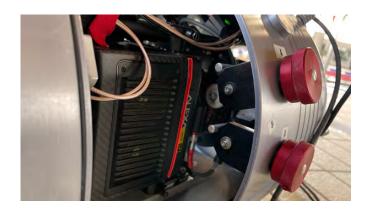
Notre caisson studio est compatible avec les caméras et optiques grand format.

Avec son dôme 9 pouces ou son hublot plan, il embarque les caméras et optiques les plus répandues et notamment l'Alexa Mini LF, la RED Monstro, la Sony Venice, les optiques Arri Signature, Zeiss Supreme, le zoom Angénieux EZ...





Toute les configurations caméra / optiques peuvent être étudiées, notre caisson faisant preuve d'une grande modularité.



Selon le milieu et les besoins artistiques et techniques de vos images, nous pouvons opérer en autonomie ou reliés à la surface pour un contrôle caméra complet (retour vidéo, contrôle optique, réglages, alimentation...) et une communication avec les plongeurs pour une mise en scène précise.



Sous-Exposition, spécialistes en prise de vues sous-marines

info"@"sous-exposition.com www.sous-exposition.com



Maluna Lighting élargit sa gamme d'unités d'énergie

03-05-2021 - Lire en ligne

Maluna Lighting élargit sa gamme avec une Unité d'Energie 6 kWh sur laquelle il est facile de brancher jusqu'à 3,5 kW sans souci.

En vente ou en location le Pack 6 kWh / 3,5 kW est une nouvelle unité d'énergie qui vous permettra de travailler sereinement.

Quelques mesures d'autonomie:

- 2 x SkyPanel S60: 6 h 15
- 2,5 kW Arri (M40 lampé en 2,5) : 1 h 50
- Luxed 12 Lightstar: 3 h
- SkyPanel 360 : 3,5 h
- 2 kW Fresnel tungstène: 2 h 55

Voir la video: le Pack 6 kWh / 3,5 kW



Connect+ d'Exalux: un contrôle DMX avec iPad encore plus fiable et performant

06-05-2021 - Lire en ligne

Quatre ans après la sortie de la Connect One, qui a connu un beau succès international, Exalux lance Connect+. L'objectif de ce nouveau produit est toujours de permettre le contrôle des appareils DMX à partir d'un iPad ou d'une tablette sous Android et d'offrir un maximum de mobilité sur les plateaux.

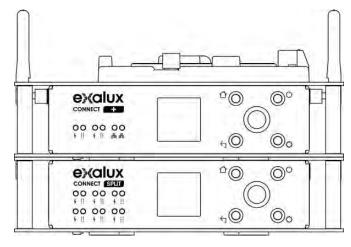
Connect+ fait cependant passer le contrôle DMX sans fil au niveau supérieur en intégrant les technologies les plus récentes :

- Wi-Fi MiMo bi-bande 2,4 Ghz + 5,0 Ghz,
- Bluetooth 4.2 Low Energy,
- 2 ports Ethernet 100 Mbps,
- 3 ports USB-A dont 2 dédiés à l'alimentation de petits équipements externes,
- Alimentation du boîtier par le port Ethernet PoE,
- Compatibilité RDM.



Connect+ HD1920

Nous avons aussi pensé à vos besoins futurs quand nous avons conçu Connect+ et intégré, sous le boîtier, un port d'extension Exalux SnapLink qui permet d'ajouter des interfaces additionnelles et ainsi bénéficier de fonctions DMX supplémentaires (splitter/merger DMX, enregistreur DMX, etc...). Pour cela, de futures interfaces additionnelles seront proposées prochainement.



Connect+ extension HD1920

Le boîtier peut fonctionner d'une manière totalement autonome (grâce à une batterie V-Lock) en étant alimenté soit par le biais d'un adaptateur secteur, soit par le câble réseau Ethernet en PoE.



Connect+ HD1920

Grace à la technologie Exalux PoD, il est très facile d'ajouter des transmetteurs TX100N directement sur le boîtier Connect+, ou déportés à quelques mètres en utilisant les câbles DMX adéquats.



Spport HD1920 Connect+ TX100N

Connect+ sera lancé début mai en version kit "First Edition", en série limitée à trente exemplaires numérotés et personnalisés du logo ou du nom de son propriétaire sur l'écran.

Il sera proposé en 3 déclinaisons:

- Connect+ Starter
- Connect+ Full Wireless 1 univers LumenRadio CRMX™
- Connect+ Full Wireless 2 univers LumenRadio CRMX™.

Connect+ est conçu et fabriqué en France. Retrouvez le Connect+ sur notre site Internet.

TX100N: un nouveau transmetteur DMX sans fil compatible power over DMX

En complément du Connect+, Exalux propose maintenant le transmetteur DMX sans fil TX100N. Le TX100N est basé sur la technologie LumenRadio CRMX™ qui permet de remplacer les câbles DMX par une liaison HF fiable et sans latence.



Le boîtier est compatible PoD (Power Over DMX) et permet donc d'être alimenté directement par le port XLR sur lequel il est connecté, sans avoir à utiliser une alimentation supplémentaire.

Le TX100N est conçu pour résister aux conditions d'utilisation sur le terrain : le boîtier est réalisé à partir d'une pièce en aluminium usinée, le clavier membrane est prévu pour résister à l'usure et l'antenne est interchangeable.



Support émetteur CRMX TX100N

Retrouvez le TX100N sur notre site internet.

Exalux Reloaded

Le site www.exalux.eu fait peau neuve et s'enrichit de nouvelles fonctionnalités pour vous accompagner d'une manière encore plus efficace.

Retrouver nos nouveaux produits, newsletters et FAQ en cliquant sur l'image ci-dessous :



exalux.eu 2021



Le système Quick Lighting Mount d'Orbiter

04-05-2021 - Lire en ligne

Le système des optiques interchangeables est au cœur des innovations d'Orbiter. Avec une grande variété d'optiques parmi lesquelles on peut choisir, l'Orbiter se transforme en lumière parfaite sans sacrifier le faisceau, le rendement ou la qualité des couleurs.

Avec le système unique #QLM (Quick Lighting Mount) d'Orbiter, il est facile de monter différentes variantes de boîtes à lumière de Chimera et DoPchoice!

En savoir plus







Arri équipe les studios TV du Welt en technologie d'éclairage sur IP

04-05-2021 - Lire en ligne

WeltN24 s'appuie sur l'expertise du Groupe Arri System II: les studios ultramodernes de journal télévisé Welt sont les premiers studios de diffusion à être exclusivement équipés d'une technologie d'éclairage basée sur Ethernet/IP, jusqu'au dernier projecteur. II 100 SkyPanels d'Arri, combinés à d'autres luminaires, permettent une conception de l'éclairage plus flexible.

Dans le nouveau campus Axel Springer, au cœur de Berlin, WeltN24 a mis en service deux studios de télévision ultramodernes pour la station Welt. Ces studios d'information sont équipés de luminaires compatibles Ethernet/IP, ce qui permet une communication IP de bout en bout et, par conséquent, des flux de travail efficaces entièrement intégrés à l'infrastructure de diffusion. Arri System Group s'est chargé du conseil, de la planification et de l'installation clé en main des systèmes d'éclairage et de contrôle des studios pour le compte de l'intégrateur de systèmes Qvest Media et en étroite collaboration avec le bureau de planification mo2 design. Les deux studios de télévision de Welt permettent une mise en réseau et une collaboration plus étroite avec le numérique et l'imprimé. Cet échange se reflète également dans le concept visuel des studios, chacun mesurant 175 m² et 5,5 m de haut. Les façades en verre du Studio 1 assurent la transparence, la visibilité et l'interaction. Les défis particuliers en termes de conception de l'éclairage étaient liés au fait qu'il y a des écrans vidéo LED motorisés et mobiles sur trois côtés du studio et qu'il fallait assurer une amplitude de mouvement minimale pour les présentateurs sur le plateau, sans changer la position des appareils d'éclairage.

Après des essais approfondis, le choix s'est porté sur un total de 100 soft lights de la série Arri SkyPanel (S60-C, S30-C) et de Moving Lights avec les caractéristiques Fresnel de Robe Lighting. Ils sont complétés par des barres de LED fixées au sommet des panneaux vidéo motorisés pour diriger un contre-jour approprié sur les présentateurs. Dans le Studio 2, en particulier pour le carré vert, les SkyPanels d'Arri avec différentes ouvertures (S120-C, S60-C, S30-C) ont été préconisés pour obtenir une distribution optimale de la lumière selon des modèles de simulations photométriques créés par Arri System Group. Un des critères importants quant au choix du type d'éclairage utilisé était un certain niveau de qualité - cela permet aux appareils de répondre aux exigences d'un environnement HD/UHD à long terme. Il s'agit notamment du niveau de l'indice de rendu des couleurs, des options de réglage des températures de couleur, des normes de calibrage utilisées pour les LED et de leur durée de vie.



Le cœur de la conception de l'éclairage du studio est un système de contrôle basé sur IP pour les luminaires, y compris leur intégration dans l'automatisation de la diffusion et un contrôle central pour l'éclairage. « Les réseaux d'éclairage qui, traditionnellement, sont contrôlés exclusivement par DMX connaissent de plus en plus de limites dans la pratique.

Par conséquent, les exigences croissantes de nos clients en matière de flux de travail efficaces ne peuvent être satisfaites qu'en spécifiant ou en concevant des systèmes IP de bout en bout », explique Paul Flemming, responsable des projets au sein du groupe Arri System. C'est l'une des raisons pour lesquelles l'équipe Arri se concentre de plus en plus sur la mise en œuvre de solutions d'éclairage basées sur Ethernet/IP. « Arri a été un pionnier dans ce domaine grâce à l'intégration d'une interface IP dans la série SkyPanel dès le début, et nous avons trouvé un fort soutien pour cette idée auprès des fabricants de Moving Lights, Robe Lighting », ajoute Flemming. Il poursuit : « Le DMX, en tant que protocole de réseau traditionnel, limite l'utilisation

d'une surveillance intelligente pour le système d'éclairage. L'utilisation du RDM comme canal de retour peut déstabiliser le réseau, sans compter les limites définies dans la norme en ce qui concerne le débit de données et le nombre maximal de canaux par univers DMX. Avec une infrastructure de contrôle de l'éclairage basée uniquement sur Ethernet/IP, comme avec Welt, nous avons pu obtenir une augmentation de la flexibilité et de la réalisabilité du système d'éclairage à l'échelle du système, ce qui est extrêmement important, en particulier dans les opérations 24/7. »

Ethernet/IP, en particulier dans les systèmes d'éclairage, est un grand réconfort pour les ingénieurs de la radiodiffusion, car il leur permet de prendre le contrôle global des dispositifs vidéo, audio et d'éclairage d'un studio. Dans un premier temps, Zabbix, un logiciel open-source pour la surveillance de divers composants informatiques, fait office d'outil de surveillance central. En coopération avec Welt, la mise en œuvre d'un outil de surveillance spécialisé pour le système d'éclairage est prévue. À l'avenir, cela permettra à l'équipe de surveiller l'état de tous les composants d'éclairage avec une interface vers le contrôle central de la diffusion en gérant de manière centralisée les informations d'état RDM et SNMP de tous les composants du système d'éclairage.

« Le groupe Arri System, avec son haut niveau d'expertise et son expérience internationale, a largement contribué au fait que nous utiliserons l'une des solutions de système d'éclairage les plus innovantes au monde dans nos studios de télévision », souligne Thorsten Prohm, directeur technique de WeltN24. « Avec beaucoup d'engagement, nous avons pu développer en équipe des flux de travail qui répondent à nos exigences particulières en tant que diffuseur d'informations, tout en optimisant le budget. La gestion du produit, y compris la mise en œuvre et l'installation, sous la direction de l'ingénieure de projet Carolin Schramm, a été réalisée à un niveau extrêmement élevé. Grâce à la collaboration avec Arri System Group, nous lançons maintenant le "demain numérique" non seulement dans nos nouveaux studios de télévision, mais aussi dans le domaine de la technologie d'éclairage professionnelle.»

• En savoir plus sur les solutions d'éclairage innovantes d'Arri System Group.

Contact Presse France:

Natasza Chroscicki +33 687 68 10 05 - nchroscicki"@"arrifrance.com

Lire, voir, entendre



Entretien avec Chloé Zhao, réalisatrice de "Nomadland", le film aux trois Oscars

Par Benjamin Bergery, membre consultant de l'AFC **05-05-2021 - Lire en ligne**

À 39 ans, Chloé Zhao s'est établie comme un des grands talents du cinéma américain. Dans ses trois longs métrages: Songs My Brothers Taught Me, en 2015, The Rider, en 2017, et Nomadland, en 2020, elle a défini une nouvelle forme de cinéma naturaliste, en demandant à des gens qu'elle rencontre de jouer eux-mêmes, dans un scénario basé sur leur propre vie. Chloé Zhao est en couple avec son directeur de la photo, Joshua James Richards, qui a imprégné avec maîtrise ces trois films de sa lumière naturelle et naturaliste, élégante et émouvante.

The Rider est un chef-d'œuvre cru et bouleversant, illuminé par Brady, un jeune Sioux dresseur de chevaux, sa famille et ses amis. Nomadland est un grand film plus abordable, qui plonge la comédienne Frances McDormand dans le milieu des nomades qui vivent très modestement dans leurs véhicules dans le "Heartland", les vastes paysages au cœur des Etats-Unis.

Chloé Zhao et Joshua James Richards étendent le mouvement créé par Terrence Malick et Emmanuel Lubezki, ASC, AMC, que j'appelle "Nouveau Naturalisme", où il s'agit à la fois d'une forme naturaliste et de la nature elle-même comme thème essentiel. Dans ces films, la lumière naturelle est tellement importante qu'elle peut être considérée comme un personnage à part entière, qui incarne la présence vivante et variée de la nature.



Frances McDormand dans "Nomadland" Capture d'écran

Nomadland a été comblé de récompenses: Lion d'or à Venise, trois Oscars pour le Meilleur film, la Meilleure réalisatrice et la Meilleure comédienne, ainsi que le prix de Meilleure réalisatrice aux DGA, BAFTA et Golden Globes. Joshua James Richards a reçu la Grenouille d'or à Camerimage, et les prix Bafta et Spirit pour la Meilleure photo, ainsi que des nominations aux ASC Awards et aux Oscars.



Chloé Zhao Photo Joshua James Richards

Juste après le tournage de *Nomadland*, Chloé Zhao a réalisé *The Eternals*, un film de super héros de Marvel avec un budget de 200 millions de dollars, qui sortira en novembre 2021. Je suis fasciné de voir comment elle a navigué ce changement radical de genre... Je présente ci-dessous une traduction de la quasi-intégralité de mon entretien téléphonique avec Chloé Zhao. (Une version très abrégée est parue dans mon article sur *Nomadland* pour l'*American Cinematographer*). (BB)

LA FILLE DE TERRENCE

Benjamin Bergery: J'ai l'impression que vous êtes la fille de Terrence Malick...

[Chloé Zhao rit]

Chloé Zhao: J'adorerais être la fille de Terry. Les films de Terry ont eu une énorme influence sur moi, et sur Josh [Joshua James Richards]. Pas seulement les films eux-mêmes, mais aussi la façon dont ils ont été fabriqués, et, au-delà de ce qui est à l'écran, ce que Terry tentait d'accomplir.

Si vous regardez vraiment ses films de nombreuses fois, à différentes époques de votre vie, vous saisissez mieux ce que le cinéaste essaye de comprendre en faisant ses films. C'est presque une nécessité pour lui, d'explorer, de chercher à mieux comprendre le monde, l'existence humaine, toutes ces grandes questions qu'il soulève. Et cela brille à travers son cinéma. C'est pour ça que ses films sont à la fois si intimes et si universels. Terry explore des questions qui nous concernent tous.

Et donc de mon côté, dans mes trois premiers films, il s'agit de mes propres questions, et j'ai pu en explorer quelques-unes en faisant mes propres films. Et au-delà de toutes les belles choses que nous avons apprises de Terry, comme tourner pendant la "magic hour", et filmer avec des objectifs grand angle, la leçon la plus importante, c'est ce que signifie vraiment le cinéma pour un cinéaste.

INDIVIDU ET MODE DE VIE

BB: La devise traditionnelle de Hollywood, c'est "story, story, story". Vous avez une méthode unique pour créer vos scénarios. Plutôt que de commencer avec un récit, vous rencontrez des gens, vous faites connaissance avec eux, vous écrivez un scénario basé sur eux, et vous leur demandez de jouer eux-mêmes. Avec vous, il semble que les personnages sont plus importants que le récit, que "story".

CZ: C'est comme ça que j'explore. J'ai eu beaucoup de chance de rencontrer ces individus uniques qui deviennent des guides pour moi. Et si je privilégiais le récit, la "story", plutôt que leur portrait, ça saborderait mon approche.

BB: Une partie de votre approche est une forme d'immersion. Vous avez passé du temps dans la réserve Pine Ridge des Lakota Sioux dans l'Etat du Dakota du Sud. C'est presque comme si vous aviez rejoint la tribu?

CZ: Je fais toujours un effort pour distinguer entre un groupe de gens et un mode de vie. Le mode de vie sur la réserve, ou le mode de vie dans la communauté nomade est entièrement lié à leur environnement, à leur rythme de vie, à leurs priorités. Mais ça n'a rien à voir avec eux en tant que personnes – car n'importe qui peut avoir ce mode de vie.

C'est très important parce que je ne veux pas que

mes films représentent tout un groupe de gens, car nous faisons un grand effort pour dire que ce sont des individus, avec des luttes universelles très humaines.

DES GENS JOUANT EUX-MÊMES

CZ: Donc dans la réserve j'ai rencontré un garçon appelé John Reddy [le héros de Songs My Brothers Taught Me]. C'est à ce moment-là que le personnage est créé

Et le fait qu'il vit sur la réserve et qu'il est Lakota n'est qu'une partie de son identité, de qui il est en tant qu'un individu unique : un jeune homme devenant un adulte... Pour moi, c'est ça le plus important. Et c'est pareil dans *The Rider* et *Nomadland*.



Brady Jandreau et Chloé Zhao sur le tournage de "The Rider' © Les Films du Losange

BB: Une différence importante, c'est que Brady est un vrai personnage dans The Rider, alors que dans Nomadland, pour la première fois dans vos films, vous avez créé un personnage entièrement inventé, Fern, joué par la grande comédienne Frances McDormand.

CZ: Inventé, mais en même temps il y a une collaboration très forte avec Fran [Frances], semblable à ma façon de collaborer avec Brady. J'ai intégré beaucoup d'aspects de la vie de Fran dans le film. Depuis le tout début, nous nous sommes mis d'accord, Fran et moi, que c'était la seule façon de travailler, pour faire venir son personnage dans un monde où tout le monde jouait des versions d'euxmêmes.



Frances McDormand Capture d'écran

Avec chaque personnage, y compris Johnny [Songs] et Brady [Rider], il y une énorme part de qui ils sont réellement, mais il y a aussi une énorme différence entre comment ils sont à l'écran et dans la vraie vie. Si jamais vous rencontrez Brady, vous verrez qu'il est en fait très positif, et hilarant, et la même chose avec Johnny.

Évidemment, Fern n'est pas une version aussi proche d'elle-même que d'autres personnages, comme Swankie. Il y a des degrés différents, les gens jouent plus ou moins eux-mêmes. Une grande partie du processus de création de Fern était de déterminer la part de fiction pure, et la part apportée par Fran de sa propre vie.

BB: Dans vos films, il s'agit souvent de l'identité dans le sens de la question « Qui suis-je ? » - d'une exploration de sa propre identité. Est-ce que Fern, c'est aussi vous ?

CZ: On peut dire ça. Ce n'est pas moi en tant que personne, mais ce que j'espère comprendre et explorer à travers le personnage.

BB: Je suis entièrement d'accord avec vous que le vrai cinéma est une vraie recherche, comme celle de Malick. Il ne s'agit pas seulement de naturalisme mais aussi de l'ambition du thème que vous essayez de développer dans votre film.

CZ: Vous avez touché juste. Je ne suis pas sûre que je puisse faire un film qui n'a pas cette ambition. Peu importe le genre, car le cinéma est vraiment un mode de vie, et la vie est courte.

[Elle rit]

Pour faire un film, j'ai besoin de savoir que cela aura un sens pour moi. Donc, ça devient une chose essentielle pour se lancer dans un projet : est-ce que ce récit et ces personnages me donnent l'opportunité d'évoluer dans cette direction... d'atteindre quelque chose qui dépasse ce qui apparaît sur l'écran.

LA SOLITUDE DANS LA NATURE

BB: Pourriez-vous évoquer quels sont ces thèmes dans Nomadland? Fern est quelqu'un qui a tout perdu, et qui se retrouve isolée, mais elle est guérie par une tribu de nomades, et par son contact avec la nature. Il y a presque quelque chose de transcendant...

CZ: Il y a des couches différentes. Chacun y trouve ce qui compte pour lui. Pour moi, au niveau personnel, et pas seulement en tant que cinéaste, mais en tant que spectatrice, c'est l'importance de la solitude. La solitude dans la nature...

Vous savez, c'est la terre en-dessous de nos pieds, c'est de là que l'on vient, c'est là où nous irons à la fin. Et aussi, regarder un rocher, regarder un désert, un paysage. Des choses qui ont été là longtemps avant nous, et qui seront là longtemps après... Ce sentiment de faire partie de quelque chose plus grand que nous. Parfois nous oublions tout cela de nos jours, assis devant notre ordinateur. Fern a une liste de choses qui la définissent, qui définissent qui elle est. Mais elle est poussée soudainement dans un nouveau mode de vie, et c'est très inconfortable, très difficile, de décaper tout son passé soudainement.



Capture d'écran



Capture d'écran

Quand vous êtes debout dans ce paysage, et qu'il n'y a rien d'autre qui vous définit, sauf que vous en faites partie... Plus rien ne compte parce que vous faites partie de ce cycle de vie, ça vient et ça repart, tout est décidé. Cela vous rend très humble, et je pense que nous avons tous besoin de ça, en tant qu'espèce humaine.

BB: Il y a cette scène formidable où ils regardent la planète Jupiter à travers un télescope, et l'astronome leur dit: « Regardez vos mains, vous regardez des étoiles ».

CZ: Oui. Nous sommes tous fait de poussière d'étoiles. J'ai toujours aimé le fait que nous sommes tous connectés par cet hélium, cet hydrogène ou que sais-je. Le fait que ça fait partie de nous, parce que c'est dans la terre. C'est très cool de penser à ça dans un monde où l'on n'arrête pas de nous rappeler combien nous sommes différents les uns des autres.



En regardant Jupiter Capture d'écran

HEARTLAND

BB: Dans Nomadland, vous êtes à la fois peintre de paysages et de portraits. Joshua m'a parlé d'un voyage dans le "Heartland" [terre de cœur]. J'aime beaucoup ce mot. Fern est très américaine, et sa sœur lui dit qu'elle ressemble aux pionniers.

CZ: C'est évident que nous avons un grand amour, une grande affection pour le cœur de l'Amérique... Pardon, mais vous allez entendre mes poules. Je dois les nourrir, et elles sont très bruyantes! [Rires et bruit de poules]

J'ai grandi en Chine et en Grande-Bretagne, deux pays très vieux, avec une histoire documentée de milliers d'années. La terre y a été longtemps cultivée et développée... On ressent vraiment l'existence ancestrale des gens dans ces paysages.

Quand on va dans l'ouest américain, le cœur de l'Amérique, c'est une communauté de "ranchers" d'éleveurs, et le terrain est rude, il est difficile de le cultiver. Quand on marche dans le parc des Badlands du Dakota du Sud, on a l'impression d'y voir, par exemple, un os d'un animal qui n'a pas bougé de place depuis très, très longtemps.

Donc il y a quelque chose de très vieux, mais aussi de très jeune... C'est très différent des régions sauvages en Chine ou en Grande-Bretagne. C'est un sentiment différent, parce que l'on peut encore trouver des endroits qui n'ont quasiment pas été touchés par des humains. La terre n'a jamais été creusée. J'aime ce sentiment.

BB: C'est peut-être pour cela aussi qu'il y a tant de ciels dans vos films, parce que le ciel, lui aussi, n'a pas été touché.

CZ: Oui, pas d'avions, pas de poteaux téléphoniques. C'est très difficile de trouver ces endroits dans les pays développés. Mais comme ce pays est tellement jeune, on a le sentiment que l'on peut aller dans des endroits qui n'ont pas encore été conquis. C'est le mot juste: "conquis".

Ce paysage rend humble, et il fait peur aussi. Quand je conduis à travers certaines parties de l'Utah ou du Wyoming, j'ai du mal à imaginer ce que ce que devait ressentir les pionniers.



Capture d'écran

LE DEUIL

BB: Nomadland raconte aussi le deuil, Fern dit qu'elle est toujours mariée avec son mari décédé. Le film est dédié à « ceux qui sont partis », ce qui évoque la discussion que Fern a avec Bob Wells, le chef de nomades, à propos de la difficulté à traverser le deuil. Est-ce inspiré par une expérience personnelle?

CZ: Non, ce n'est pas parce que j'ai perdu quelqu'un de proche. J'ai été élevée athée et je le suis probablement toujours – agnostique est un meilleur mot. Donc j'ai toujours vu la mort comme une finalité. Mais, adulte, je rencontre beaucoup de gens qui ont leur propre croyance à propos ce qu'il y a de l'autre côté de la mort. Et je suis devenue de plus en plus curieuse vis à vis de ça. Et, vous savez, *Tree of Life* explore ce sujet.

BB: Oui, c'est la question principale de Tree of Life.

CZ: Oui, précisément: pourquoi ce garçon est-il mort? Assis en écoutant Bob Wells parler du deuil, je me souviens que j'ai ressenti le fardeau du côté transitoire de venir filmer quelque part, rencontrer des gens et puis repartir. Je ressentais cela après quatre mois car cette rencontre avec Bob Wells était un de nos derniers plans... J'ai été obligée de m'éloigner après son monologue, pour me ressaisir. Et c'était un moment de guérison, car Bob me disait que ce n'est pas important si nous nous séparons les uns des autres, car nous nous retrouverons plus loin sur la route - « down the road ».

Des gens comme Brady ou Bob Wells me donnent... pas nécessairement une autre sagesse, mais leur interprétation du sens du deuil, et comment ils y font face, à partir de leur expérience de la vie. Et c'est très beau et très important pour moi. Ma dédicace à la fin du film est un écho à ce que Bob a dit, mais ce n'est pas une réponse, c'est une proposition. Que signifie « Je te reverrai plus loin sur la route », pour des gens élevés différemment ?

JOSHUA JAMES RICHARDS

BB: Joshua James Richards a été le directeur de la photo de vos trois premiers films. Je suis convaincu que ce genre de collaboration de réalisatrice et directeur photo sur plusieurs films permet à chacun d'aller plus loin qu'elle ou il irait seul.

CZ: Oui, quand vous êtes à l'aise avec quelqu'un, ça vous donne de l'espace pour aller plus loin. Nous nous demandions : « Jusqu'où pouvons-nous aller ? Jusqu'où peut-on pousser le bouchon, tout en restant justes ? »



Joshua James Richards sur le tournage de "Nomadland"

Josh et moi, nous nous sommes vraiment entraînés l'un l'autre dans les trois films que nous avons faits ensemble. De plus, il était le cadreur sur *The Eternals,* [le film Marvel que Chloé a réalisé avec le directeur de la photo Ben Davis, BSC].

Je pense que Josh a aussi beaucoup de talent comme réalisateur. Il y aura un temps pour lui d'explorer ce rôle, en espérant que nous continuerons tous deux à évoluer.

BB: Est-ce que je peux écrire que vous êtes en couple?

CZ: Pour être honnête, ce n'est pas facile tous les iours!

[Rires]

Je sais qu'avec n'importe quel collaborateur, plus la collaboration est forte, plus il y aura de friction. Le principal c'est : êtes-vous en accord sur votre conduite dans le monde en tant qu'être humain ? C'est d'autant plus important en faisant des films comme nous le faisons. Josh et moi avons toujours été d'accord sur la façon de se comporter quand nous entrons dans la vie des autres.

BB: Avec un respect pour la dignité des gens que vous filmez?

CZ: Oui, parce que ça, ça brille à travers votre façon de filmer. J'ai entièrement confiance en Josh, je sais

qu'il a les meilleures intentions, le plus grand respect, et je crois qu'il aura un vrai contact avec les gens que nous filmons. Je pense qu'un cadreur doit avoir de l'empathie envers la personne filmée quand sa leur lumière brille, pour pouvoir trouver cette lumière en elle. Ça lui permet aussi de voir l'individu même pendant ses moments les plus sombres. Je trouve que Josh a cette empathie, et c'est ce qui fait qu'il est un grand directeur de la photo.

BB: Je pense que vous pourriez avoir un avenir comme directeur de la photo! Joshua m'a dit que quand la lumière en extérieure n'est pas juste, vous disiez: « Ne tournons pas maintenant, attendons un peu ». C'est rare sur un plateau.

CZ: Oui, car depuis le tout début, j'ai fait mes films avec si peu d'argent que nous n'avions rien d'autre que la liberté de prendre le temps. La seule chose en notre faveur était la lumière du ciel.

Donc si je ne suis pas sur une grosse production, je vais attendre les vingt minutes qu'il faut. Peu importe l'argent que vous avez, c'est toujours très difficile d'avoir la lumière juste.

L'AVENIR

BB: Avez-vous rencontré Terrence Malick?

CZ: Non, mais nous communiquons. J'attends le bon moment. J'espère que nous irons tout simplement au Texas, comme un pèlerinage.

BB: J'ai entendu dire que vous préparez un western d'époque ?

CZ: C'est vrai, oui... Mais les deux dernières années ont été si folles, tout est arrivé si rapidement. J'ai besoin de prendre un petit break maintenant et de voir ce que je veux faire prochainement. Mais ça fait partie de la conversation.

BB: Merci, Chloé, j'espère que nos chemins se croiseront à nouveau, donc je vous dis: « Au revoir »

CZ: Et moi je vous dis: « See you down the road ».

(Entretien réalisé au téléphone, en anglais et traduit en français, par Benjamin Bergery)

En vignette de cet article, Chloé Zhao, Frances McDormand et Joshua James Richards sur le tournage de Nomadland.



Shot Talk: une interview de David Fincher et du DoP Erik Messerschmidt, ASC, pour "Mank"

20-04-2021 - Lire en ligne

Le site ShotDeck, créé par le directeur de la photographie Lawrence Sher, ASC, (Joker, Very Bad Trip, 2 & 3...) a le plaisir de partager le dernier ajout de sa série d'interviews "Shot Talk", mettant en vedette le réalisateur légendaire David Fincher et son incroyable directeur de la photographie Erik Messerschmidt, ASC, qui parlent de leur film Mank, nommé aux Oscars.

Cet épisode offre une discussion technique approfondie que l'on ne trouve nulle part ailleurs, aborde la philosophie de la photographie en noir-etblanc, les détails des effets sur plusieurs scènes importantes du film, et pourquoi Fincher refuse le Steadicam.

En plus de l'interview, ShotDeck publie également plusieurs plans du film à ajouter à votre "deck", et vous inspirer sans attendre!

- Voir l'interview (en anglais)
- David Fincher sur ShotDeck
- Erik Messerschmidt sur ShotDeck
- Mank sur ShotDeck
- Voir Mank sur Netflix.

ShotDeck est un site de ressource de recherche et éducative inestimable qui facilite la vie de tous les professionnels du cinéma, des médias, de la publicité et de l'éducation.

Si vous êtes créatif, ShotDeck est l'endroit idéal pour vous inspirer et découvrir de nouveaux films et des artistes talentueux grâce à sa base de données méticuleusement étiquetée d'images fixes, tout en vous faisant gagner du temps. Recherchez par titre de film, mot-clé, lieu, couleur ou une douzaine d'autres critères, pour trouver rapidement les plans exacts dont vous avez besoin pour communiquer votre vision de votre prochain projet.

- Inscrivez-vous pour un compte Beta Gratuit.
- Lire ou relire l'étude de cas sur l'étalonnage de Mank par Eric Weidt sur Baselight de FilmLight.



Andrew Levitas, producteur et réalisateur, et Benoît Delhomme, AFC, dévoilent les dessous du tournage de "Minamata" en caméra Sony Venice

16-04-2021 - Lire en ligne

Filmer *Minamata* avec la caméra Sony Venice : Andrew Levitas, producteur et réalisateur, et le directeur de la photographie Benoît Delhomme, AFC, dévoilent les dessous d'un tournage délicat de trente-six jours.

Andrew Levitas est un artiste multidisciplinaire, et un artiste contemporain accompli et respecté. Il est surtout connu pour ses travaux qui allient la métallurgie et la photographie, ses sculptures en métal sur pied et plus récemment ses peintures créées à partir de pigments et de matériaux biologiques faits maison. Andrew Levitas est le fondateur de Metalworks Pictures, un studio prolifique qui finance, développe et produit des films indépendants de qualité avec de grands acteurs du monde entier, en mettant l'accent sur des sujets de société pointus et originaux. Parmi les projets développés par le studio, nous pouvons citer Lullaby, sorti en 2014 (avec Amy Adams), écrit et réalisé par Andrew Levitas; Noureev, sorti en 2017 (écrit par David Hare et réalisé par Ralph Fiennes), produit par

Andrew Levitas; et *Georgetown*, sorti en 2019 (avec Christoph Waltz pour sa première fois derrière la caméra). Andrew Levitas est également professeur à temps partiel et membre de la faculté de l'Université de New York, où il donne un cours intitulé "L'esprit de l'artiste".

Andrew Levitas a produit et réalisé le film *Minamata* (sorti en 2020) qui raconte l'histoire du photographe de guerre et vétéran Eugene Smith (incarné par Johnny Depp). Eugene Smith est principalement connu pour ses photos ayant étayé les malversations de la firme Chisso qui ont conduit à l'empoisonnement au mercure d'un village de pêcheurs japonais, attirant ainsi l'attention du monde entier sur ce scandale. Le film a été tourné en grande partie caméra au poing par le directeur de la photographie Benoît Delhomme avec un éclairage limité, ce qui lui confère une remarquable intimité émotionnelle et a permis de respecter un planning incroyablement serré de trente-six jours et un budget limité. L'esthétique unique du film, très photographique, permet un emploi judicieux de palettes de couleurs variées et nuancées pour restituer l'histoire tout en conservant des carnations naturelles. Il garde une certaine intimité avec un sens aiguisé du contexte historique, de l'époque et du lieu.



Partenariat cinématographique

Andrew Levitas explique comment l'utilisation du système de déport Venice de Sony a participé au style de tournage de *Minamata* et comment le capteur Venice de Sony a capturé des images détaillées et subtiles, souvent dans des conditions de faible luminosité, qui pouvaient être manipulées à la guise du réalisateur lors de la phase de calibrage :

« Je suis toujours impliqué dans le choix des caméras. Je réfléchis et je contribue à tout ce qui détermine et sert la vision d'un film. Pour moi, une caméra n'est pas un choix arbitraire, mais bien un élément déterminant de cette expression créative. Ma relation avec le directeur de la photographie, comme celle avec tous les chefs de service, est un véritable partenariat ayant pour objectif de donner vie à une vision créative commune.



« Benoît Delhomme n'est pas seulement le directeur de la photographie qui dirige une équipe, il est également le cadreur lui-même, ce qui était particulièrement pertinent par rapport à la façon dont je voulais filmer *Minamata*. Nous avons directement échangé et discuté du déroulement narratif du film et nous avons apporté des ajustements immédiats sans avoir besoin d'intermédiaire. Pour moi, le rôle du directeur de la photographie ne consiste pas seulement à prendre de belles photos, mais à s'impliquer avec intimité dans l'art et le métier de la narration. [...]

- Lire la suite sur le site de Sony
- Voir ou revoir la vidéo de l'interview de Benoît Delhomme à propos du tournage de Minamata.

(En vignette de cet article, Andrew Levitas et Benoît Delhomme, AFC, sur le tournage de Minamata)



Nouveaux horizons pour le site des anciens Laboratoires Éclair

30-04-2021 - Lire en ligne

Un article publié sur le site Internet du CNC rappelle à qui aurait gardé en mémoire l'agréable sensation olfactive des bains de révélateur éprouvée en passant dans les couloirs du rez-de-chaussée d'Éclair, à Épinay-sur-Seine, que la fermeture du site, en 2013, a incité la Ville à acquérir les terrains occupés par les laboratoires. Depuis 2019, la mairie a l'intention de les transformer en un lieu ouvert et atypique, artistique et culturel, et d'ainsi faire revivre l'âme de cet endroit auquel restent attachés de multiples souvenirs.

Installés sur un domaine de plus de quatre hectares en plein cœur de la ville, les laboratoires offraient un cadre idéal avec sa forêt d'un hectare et ses 18 000 mètres carrés de bureaux. Et puis, à partir du début des années 2000, le numérique a peu à peu supplanté le celluloïd. L'obsolescence programmée de la pellicule a obligé les laboratoires Éclair à réduire leurs activités.

En 2013, la famille Dormoy, propriétaire historique de l'entreprise, s'est vue contrainte de vendre le terrain qu'elle occupait depuis 1907. Un véritable choc pour la commune de Seine-Saint-Denis et ses habitants pour qui les laboratoires Éclair représentaient une immense fierté: « Voir le nom de notre ville au générique de la majorité des films français était incomparable », explique Hervé Chevreau, l'actuel maire de la ville. « Épinay-sur-Seine a toujours eu un lien étroit et particulier avec l'industrie du cinéma. Le

paradoxe, c'est que ce lieu était fermé aux habitants qui ne pouvaient évidemment pas y avoir accès. Les Laboratoires Éclair pouvaient employer jusqu'à huit cents personnes. »

Source CNC

Lire l'article en entier sur le site Internet du CNC



Façade côté entrée avenue de Lattre-de-Tassigny Photo Ville d'Épinay-sur-Seine





Façade côté arrière du bâtiment donnant accès, par un escalier hélicoïdal, aux bureaux et salles de projection

Lire aussi les intentions de la Ville d'Épinay-sur-Seine

Lire plus en détails le projet de Plaine Commune -Grand Paris

Voir l'inventaire, établi par "L'atlas de l'architecture et du patrimoine de la Seine-Saint-Denis", se rapportant aux bâtiments des Laboratoires et studios Éclair.

En vignette de cet article, une image extraite d'une commande artistique de la Ville d'Epinay offrant une relecture de son histoire urbaine
Arthur Crestani, photographe, pour Manifesto



Parution du "Guide du Tournage" 2021

04-05-2021 - Lire en ligne

Génération Numérique, éditeur des magazines MediaKwest, Moovie et Sonovision, entre autres activités, annonce la parution de son hors-série annuel, le Guide du Tournage, version 2021. Ses 160 fiches techniques permettent de découvrir les principales fonctions des outils de captation les plus couramment utilisés: actions cams, formats compacts, caméscopes de poing, caméscopes d'épaule, caméras "digital cinema", caméras VR, etc. En aperçu, les titres de ses têtes de chapitre...

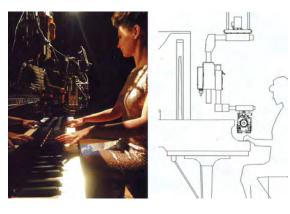
Au sommaire

- · Les action cams
- Les formats compacts
- · Les DSLR
- Les caméscopes de poing
- Les caméscopes d'épaule
- Les caméras cinéma numérique
- Les caméras VR
- Les drones en 2021



- Législation des drones de prise de vues aérienne
- Enregistreurs multipistes
- · Liaisons HF et systèmes sans fil
- Liaisons HF adaptées aux caméras Broadcast et sacoches
- Liaisons adaptées aux caméscopes de poing et reflex

- Liaisons miniatures adaptées aux appareils photo numériques
- Liaisons pour smartphones
- Émetteurs adaptés aux sports et aux tournages extrêmes.
- Commander le Guide du Tournage et autres magazines sur le site Internet de MediaKwest (remise spéciale pendant deux mois en indiquant, dans "Ajouter au Panier", le code promo AFC10)



Loumasystems et la Louma 2 dans "Film and Digital Times"

30-04-2021 - Lire en ligne

Dans un article sur la Louma 2 publié dans le numéro 107 de *Film and Digital Times*, Jon Fauer, ASC, s'entretient avec Jean-Marie Lavalou et Hugo Gélin à propos de l'utilisation de la célèbre grue télécommandée sur le tournage de *Mon inconnue*, photographié par Nicolas Massart.

Jean-Marie Lavalou: « Nous sommes régulièrement confrontés à des cas passionnants généralement liés au déplacement de la caméra dans des endroits difficiles ou inhabituels. Mais, de temps en temps, il y a des cas particuliers où le challenge technique du mouvement à réaliser est au cœur même du plan.

Pour ce type de plans, la technique et la narration sont intimement liées. Si vous réussissez, ces configurations sont très enrichissantes et peuvent même offrir de grands moments de cinéma. Ils peuvent contribuer à la cohésion de toute l'équipe, et tout le monde sur le plateau peut sentir qu'il se passe quelque chose de spécial. L'équipe et le public se souviennent longtemps de ces plans.

A Paris, nous avons eu la chance de vivre l'un de ces moments sur le film *Mon inconnue* (*Love at Second Sight*), réalisé par Hugo Gélin et photographié par Nicolas Massart. Le film est une comédie romantique avec une touche de science-fiction: l'histoire d'un homme et de sa petite amie,

avec un basculement soudain dans un univers parallèle. Au début, l'homme est un écrivain célèbre et la femme est une étudiante. Puis, dans une distorsion spatio-temporelle exotique, l'homme devient un inconnu et la femme une pianiste virtuose et célèbre.

La scène que nous avons dû tourner se produit lorsque l'homme, dans son "statut d'inconnu", assiste à un récital de piano de son ex-petite amie bienaimée (qu'il tente de reconquérir). »

Le réalisateur Hugo Gélin a eu la gentillesse de dire quelques mots sur le plan :

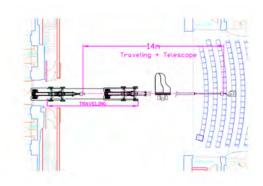
Hugo Gélin: « J'ai utilisé la Louma 2 pour réaliser une séquence particulière. L'idée était d'avoir un plan très large au début et de finir en très gros plan. Il me fallait pour cela être le plus possible en retrait sur la scène du théâtre de l'Odéon, à Paris, avec la caméra tournée vers le public. Au centre de l'image, entre la caméra et les spectateurs, l'actrice Joséphine Japy interprète, au piano, le début de *La Fantaisie impromptue*, de Frédéric Chopin.

Le plan est un simple travelling avant, qui part donc du fond de la scène, avance vers l'actrice, passe audessus du piano et de ses mains pendant qu'elle joue, puis la perd et continue son mouvement avant vers le public, et s'approche de plus en plus de l'acteur, François Civil, assis au milieu de l'orchestre.



Mon souhait était de finir en très gros plan. La Louma 2 nous a permis de faire ce plan sans recours VFX (sauf pour la multiplication des spectateurs). Nous avons pu faire ce plan très large du théâtre qui finit en très gros plan sur l'acteur en une prise. L'idée était de montrer non seulement l'ampleur et la force de Chopin dans cet immense théâtre mais aussi l'intimité et le rapprochement des deux personnages principaux en un seul mouvement. La Louma 2 m'a permis de le faire et c'était un grand moment à vivre sur le plateau. »

J.-M. Lavalou: « Avec le directeur de la photographie Nicolas Massart, nous avons examiné différentes options, y compris celle de placer la base de la grue sur le côté au milieu de sa course et d'utiliser un mode Planing [1], mais cela n'a pas été possible car le couvercle ouvert du coffre du piano à queue gênait le bras. Nous avons donc opté pour une combinaison d'un travelling, de l'extension complète du télescope du bras, et d'un tout petit zoom vers la fin du plan. Le tout parfaitement combiné.



Pour rendre la tâche encore plus difficile, le réalisateur voulait que la caméra passe à 5 cm audessus des mains de la pianiste. Avoir la caméra à sa place habituelle à côté du bloc Tilt aurait été trop encombrant. La tête aurait heurté le côté du piano et dérangé la pianiste. Nous avons donc fixé la caméra sous la plaque de base et placé un contrepoids dans la partie supérieure du Tilt pour garder l'axe de Tilt équilibré et pleinement opérationnel. »



 Télécharger l'article original en anglais, tel que paru dans le n° 107 de Film and Digital Times.

Notes

[1] le mode Planing est l'une des multiples assistances informatiques de la Louma 2 qui permet d'obtenir des trajectoires rectilignes de la caméra grâce à la compensation automatique par le télescope du débattement du bras. Cette compensation permet à la caméra de rester dans un plan vertical quels que soient les débattements du bras en Site et Azimuth, d'où le terme "Planing" qui vient de l'anglais *Plane* (plan).



Les 70 ans des "Cahiers du cinéma"

13-04-2021 - Lire en ligne

Pour le 70° anniversaire des *Cahiers du cinéma* et dans son numéro d'avril 2021, la revue offre un parcours dans le temps avec "70 films, 70 ans", une liste établie par Marcos Uzal, rédacteur en chef. Et propose, entre autres articles figurant au sommaire*, un dialogue avec Jim Jarmush, un état des lieux de cinéastes au travail, un panorama de la critique parlée - Serge Daney, Jean Douchet, Jean Narboni, Caroline Champetier, AFC - ainsi qu'une carte blanche donnée à Bertrand Mandico pour réaliser la couverture de ce numéro 775.

Un échantillon de trente-deux des "70 films, 70 ans"

1951 *La Fille des marais*, d'Augusto Genina, photographié par G.R. Aldo, AIC

1954 *La Mère*, de Mikio Naruse, photographié par Hiroshi Suzuki

1958 *Une vie,* d'Alexandre Astruc, photographié par Claude Renoir

1962 *Les Honneurs de la guerre*, de Jean Dewever, photographié par Ghislain Cloquet

1963 *Pour la suite du monde*, de Michel Brault et Pierre Perrault, photographié par Michel Brault, Marcel Carrière, Bernard Gosselin et Pierre Perrault 1965 *Lilith*, de Robert Rossen, photographié par Eugen Schüfftan

1967 *Le Départ*, de Jerzy Skolimovski , photographié par Willy Kurant, AFC

1972 *Le Passé et le présent*, de Manoel de Oliveira, photographié par Acácio de Almeida 1973 *Au nom du père*, de Marco Bellocchio, photographié par Franco Di Giacomo, AIC 1976 *La Dernière femme*, de Marco Ferreri, photographié par Luciano Tovoli, AIC, ASC

1977 Le Théâtre des matières, de Jean-Claude Biette, photographié par Georges Strouvé, AFC
1979 Les Mains négatives, de Marguerite Duras, photographié par Pierre Lhomme, AFC
1980 Simone Barbès ou la vertu, de Marie-Claude Treilhou, photographié par Jean-Yves Escoffier, AFC
1981 Ma première brasse, de Luc Moullet, photographié par Richard Coppans
1982 Toute une nuit, de Chantal Akerman, photographié par Caroline Champetier, AFC
1983 Les Trois couronnes du matelot, de Raoul Ruiz, photographié par Sacha Vierny
1987 Yeelen, de Souleymane Cissé, photographié par Jean-Noël Ferragut, AFC, et Jean-Michel Humeau, AFC

1991 L'Annonce faite à Marie, d'Alain Cuny, photographié par Caroline Champetier, AFC, Denys Clerval, AFC, Serge Dalmas et Julien Hirsch, AFC 1994 Travolta et moi (série "Tous les garçons et les filles de leur âge"), réalisé par Patricia Mazuy et photographié par Eric Gautier, AFC 1997 Dieu sait quoi, de Jean-Daniel Pollet, photographié par Pascal Poucet, AFC 1998 Velvet Goldmine, de Todd Haynes, photographié par Maryse Alberti 1999 Sicilia!, de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, photographié par William Lubtchansky, AFC 2000 Aïe, de Sophie Fillières, photographié par Christophe Pollock

2003 *Un homme, un vrai*, d'Arnaud et Jean-Marie Larrieu, photographié par Christophe Beaucarne, AFC, SBC

2005 *Voici venu le temps*, d'Alain Guiraudie, photographié par Antoine Héberlé, AFC 2008 *Le Premier venu*, de Jacques Doillon, photographié par Hélène Louvart, AFC 2012 *Les Chants de Mandrin*, de Rabah Ameur-Zaïmeche, photographié par Irina Lubtchansky, AFC 2013 *La Fille de nulle part*, de Jean-Claude Brisseau, photographié par David Chambille

2015 *The Visit*, de M. Night Shyamalan, photographié par Maryse Alberti

2017 *Madame Hyde*, de Serge Bozon, photographié par Céline Bozon, AFC

2018 Zama, de Lucrecia Martel, photographié par Rui Poças, AIP

2020 First Cow, de Kelly Reichardt, photographié par Christopher Blauvelt.

"Caroline Champetier - Incandescence radio"

De 1976 à 1984, Caroline Champetier, alors élève à l'Idhec, puis assistante et jeune cheffe opératrice, se révèle une voix critique d'une fulgurante précision dans l'émission de Claude-Jean Philippe "Le Cinéma des cinéastes", sur France Culture.

Votre carrière de directrice de la photo rend rétrospectivement surprenante l'assurance critique dont vous faites preuve à la radio, de 19 à 26 ans. Comment Claude-Jean Philippe a-t-il eu l'idée de vous embarquer dans cette aventure, avec votre camarade de l'Idhec, Pierre Donnadieu?

Il s'est dit : « Qu'ai-je envie d'entendre, sur les films ? Des jeunes gens qui ont envie de faire du cinéma aujourd'hui. » Il s'est donc adressé à Louis Daquin, alors directeur de l'Idhec, qui lui a désigné deux élèves, l'un « très cinéphile », et l'autre, moi, « sauvage ». Dès cette première rencontre, Claude nous engage comme collaborateurs permanents. À la fois apprentie du geste cinématographique et apprentie cinéphile, je me suis mise à une dynamique d'apprentissage qui ne s'est jamais arrêtée : dans mon métier, le passage au numérique, si on veut bien le faire, implique une réflexion profonde sur la façon dont nous interprétons les couleurs, beaucoup plus en amont que sur la palette, déjà faite, que nous offrait la pellicule. Mon travail avec Godard a aussi participé à l'apprentissage comme fonction essentielle du rapport au cinéma. [...]

Vous n'aviez pas encore fait le choix d'être opératrice, à l'époque où vous interveniez à la radio?

Je ne parlais pas comme une future cheffe opératrice mais je demandais déjà « comment ça marche ? », question transgressive quand elle était posée par des femmes, maintenues à distance de la technique. Comment tel plan fonctionne-t-il et s'articule-t-il à un autre ? C'est comme ça que j'en suis venue au montage, à l'acteur...

Dans une émission double sur Police avec Pialat, Yann Dedet, Jacques Loiseleux et Jacques Fieschi, vous évoquez la nécessité de préserver une forme de secret autour d'un tournage.

Dans le sens où, dans ce groupe humain que peut être un film, la prise de risque est constante; et ceux qui en prennent le plus, ce sont les acteurs. Mais cela, je l'ai compris tard, à partir du moment où, de pointeuse, je suis passée au cadre, ce qui vous fait ressentir le rythme physique de l'acteur. Mais mon empathie principale va au metteur en scène. Je pense que cela s'entend dans l'émission. [...]

Vingt-cinq ans plus tard, au micro de Laure Adler**, vous vous concentrez beaucoup plus sur l'image.

Qu'est-ce qui fait qu'on a un appel physique, psychique, devant cette construction en deux dimensions qu'est un plan de cinéma ? Je trouvais qu'on ne parlait plus que du sujet des films ou du jeu de l'acteur... Laissée libre dans le choix des films, je me suis notamment plongée dans le cinéma de la fin des années 1920, où il y a des inventions de plans ahurissantes. C'est ce que je retrouve dans la force des images choisies par Godard dans *Le Livre d'image*, presque insoutenable physiquement dans la manière dont les plans surgissent les uns des autres. Il fait des noirs, mais c'est comme s'il retrouvait le moment d'incandescence de chaque plan.

(Extraits d'un entretien réalisé par Charlotte Garson le 16 mars, à Paris)

- * Voir le sommaire complet du n° 775 sur le site Internet des *Cahiers du cinéma*
- ** Les Cahiers publie, p. 95 de ce numéro, une des chroniques que Caroline Champetier a tenues, de 2007 à 2009, dans l'émission de Laure Adler "L'Avventura", sur France Culture.

Notes

Nota Bene: A noter que Caroline Champetier a noué des liens particuliers avec la revue <u>La Septième Obsession</u>, depuis son premier numéro, en octobre 2015, entre articles, chroniques ou entretiens.

Côté profession



RVZ Location au palmarès 2020 de "Women Equity"

09-04-2021 - Lire en ligne

Women Equity for Growth, portail dédié aux questions de croissance économique et de financement des PME, a pour objectif de présenter un état des lieux des questions et des bonnes pratiques de la mixité économique en Europe, avec un focus particulier sur les dimensions de parité / mixité / égalité professionnelle. Evelyne Madaoui, PGD de RVZ Location - membre associé de l'AFC -, fait partie des 50 dirigeantes récompensées en 2020 par Women Equity pour leurs performances.

Depuis 2010, Women Equity est à l'initiative du premier Palmarès annuel des PME dirigées ou codirigées par des femmes en France, issues de l'Index Women Equity analysant quelque dizaines de milliers d'entreprises (disposant de trois années d'existence a minima et d'un chiffre d'affaires compris entre 4 et 150 M€ sur l'une des années considérées).

Les Palmarès rassemblent les meilleures performances de PME et ETI indépendantes, en termes de croissance rentable, ordonnées selon la moyenne de cinq indicateurs:

- La croissance du chiffre d'affaires sur la dernière année
- La croissance moyenne du CA sur les trois dernières années
- La rentabilité sur la dernière année (EBE / CA)
- La croissance en valeur du CA sur la dernière année
- La croissance moyenne de l'EBE sur les trois dernières années.



Document Women Equity

- Les informations concernant RVZ et Evelyne Madaoui communiquées par le site Internet de Women Equity
- Consulter le site de Women Equity.



Sauver L'Abominable de difficultés à venir!

22-04-2021 - Lire en ligne

Depuis 1996, le laboratoire cinématographique partagé L'Abominable met à disposition de cinéastes et plasticiens les outils qui permettent de travailler les supports du cinéma argentique Super 8, 16 mm et 35 mm. Ses locaux actuels devant être démolis à l'été 2022, l'association recherche d'ici là - et d'urgence - un lieu pérenne qui lui permette de combiner activités de laboratoire et salle de projection à destination du public.

L'association L'Abominable, qui a révélé dans son laboratoire près de 400 films, doit libérer les locaux qu'elle occupe à La Courneuve à l'été 2022. Vingtcinq ans passés à mettre à disposition des cinéastes les outils du cinéma argentique, tout le matériel et l'expérience acquise risquent d'être réduits à néant. L'Abominable propose de défendre avec elle l'existence d'un lieu pérenne, un conservatoire vivant des techniques cinématographiques, Le Navire Argo. Il sera l'alliage d'un laboratoire cinématographique partagé et d'une salle de projection publique équipée pour montrer les films sur leurs supports originaux : un lieu de création, de projection et de transmission des savoirs du cinéma argentique.

La bascule de l'industrie cinématographique vers le numérique a entraîné une mutation profonde des pratiques cinématographiques. Pour autant, de nombreux cinéastes continuent d'emprunter des chemins de traverse et privilégient le support argentique pour réaliser leurs films.

Pour réaliser Le Navire Argo, l'association est à la recherche de locaux pérennes en région parisienne, d'ici l'été 2022, à travers le soutien d'une ville, d'une communauté de communes ou encore d'un bailleur institutionnel.

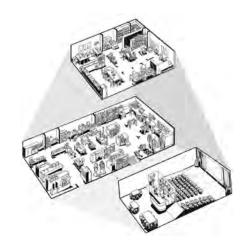
S'informer sur Le Navire Argo en cliquant sur l'image ci-dessous



S'informer sur l'intérêt pour le support argentique en cliquant sur l'image ci-dessous



S'informer sur le lieu à bâtir en cliquant sur l'image cidessous



S'informer sur comment devenir "argonaute" en cliquant sur l'image ci-dessous



- Cliquer pour soutenir le projet en tant que personne ou en tant que structure
- Lire la présentation de L'Abominable

Télécharger le catalogue de L'Abominable (y compris la liste des films traités au laboratoire) en cliquant sur l'image ci-dessous



L'association L'Abominable est soutenue par le Centre national du cinéma et de l'image animée, la région Île-de-France, le département de Seine-Saint-Denis et la ville de La Courneuve.



Deux études du CNC sur la production cinématographique et le coût des films en 2020

14-04-2021 - Lire en ligne

Le CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) a publié, fin mars 2021, deux études sur le cinéma en 2020 : l'une dresse un état des lieux de la production cinématographique et l'autre, des coults de production des films d'initiative franclaise. On remarquera que cette année de pandémie a entraîné une réduction du nombre de films produits ainsi que des investissements dans la production et, par ailleurs, une stabilisation des coûts moyens des films de fiction ainsi que de la part des dépenses techniques.

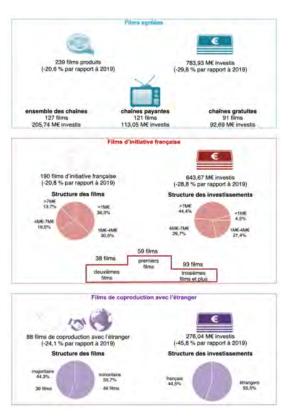
La production cinématographique en 2020

Extrait de la synthèse

2020 : une année marquée par la pandémie de COVID-19

La crise sanitaire a eu de nombreuses conséquences sur la production cinématographique française en 2020. Elle a suspendu les tournages du 17 mars au 11 mai 2020. Afin de permettre aux tournages de reprendre, le gouvernement et le CNC ont mis en place à partir du 1^{er} juin 2020 un fonds d'indemnisation et de garantie à hauteur de 100 M€, cofinancé par l'état et des assureurs privés, pour couvrir en partie le risque pandémique en cas d'interruption d'un tournage lié au Covid-19. La crise sanitaire a également limité les coproductions internationales notamment en raison des contraintes de déplacement des équipes de tournage. Elle a aussi conduit à la fermeture des salles de cinéma pendant 162 jours en 2020, mettant les exploitants et les distributeurs dans une situation économique inédite. Ce contexte a réduit le nombre de films produits ainsi que les investissements dans la production. Afin de protéger et de redynamiser

l'activité, le CNC a mis rapidement en place un plan de relance en faveur de la production cinématographique doté de 12,2 M€, suivi d'un plan de soutien d'urgence de 11,8 M€ à la suite du deuxième confinement. Au total, le CNC a mobilisé en 2020 des soutiens supplémentaires à hauteur de 24 M€ en faveur de la production cinématographique en raison de la crise sanitaire.



Chiffres-clés de la production cinématographique en 2020

Baisse de la production cinématographique française en 2020 en raison de la crise sanitaire

La suspension des tournages au début de la crise pandémique et les incertitudes liées à la reprise économique ont eu un impact sur la production de longs métrages français en 2020. Le nombre de films agréés est ainsi en recul de 20,6 % à 239 films. Le nombre de films d'initiative française s'établit à 190 films (-20,8 %, soit -50films). Les premiers et deuxièmes films représentent 51,1 % des films d'initiative française en 2020. En particulier, le nombre de premiers films d'initiative française s'élève à 59 titres en 2020 (11 de moins qu'en 2019) et celui des deuxièmes films recule de 16 titres par rapport à 2019 à 8 films.

Baisse des investissements dans la production cinématographique

En 2020, 783,9 M€ sont investis dans la production de films agréés (-29,8 % par rapport à 2019). Les investissements dans la production des films d'initiative française diminuent de 28,8 % pour s'établir à 643,67 M€ en 2020.

Baisse du devis moyen à 3,4 M€

Le devis moyen des films d'initiative française diminue de 10,0 % par rapport à 2019 pour atteindre 3,39 M€ en 2020 soit le plus bas niveau depuis plus de 25 ans. Sur les dix dernières années, le devis moyen des films d'initiative française diminue en moyenne de 5,2 % par an. En 2020, le devis médian diminue de 3,7 % à 2,26 M€.

Baisse du nombre de jours de tournage

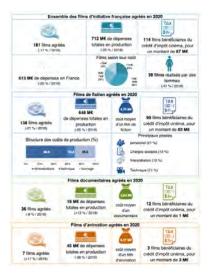
En 2020, les films de fiction d'initiative française agréés totalisent 4 267 jours de tournage, soit 1 848 jours de moins qu'en 2019 (-30,2 %), plus bas niveau depuis plus de 20 ans. En raison de la crise sanitaire, les tournages à l'étranger, rendus particulièrement compliqués, voire impossible, ont diminué de 47,4 % à 677 jours. Les jours de tournage en rance reculent de 25,6 % à 3 590 jours, dont 3 388 en extérieur (-25,3 %) et 202 en studio (-30,6 %).

• Voir l'étude complète sur le site Internet du CNC.

Les coûts de production des films en 2020

Extrait de la synthèse

Pour la dix-huitième année, le CNC réalise une étude sur la structure des coûts de production des films d'initiative française ayant reçu un agrément de production. Cette étude s'appuie sur les coûts définitifs des films, c'est-à-dire une fois le tournage du film achevé. L'analyse donne un éclairage sur la répartition des dépenses de fabrication d'un film en fonction de son coût total et sur la localisation des dépenses en France et à l'étranger.



Chiffres-clés des coûts de production des films en 2020

Stabilisation des coûts moyens des films de fiction

En 2020, le nombre de films de fiction produits diminue de 20,7 % à 138 films et le coût moyen du genre se maintient à 4,70 M€ (4,98 M€ en 2019). Le coût moyen des films d'animation baisse sensiblement en 2020 à 6,37 M€ (-46,9 % par rapport

à 2019). Avec un nombre de films d'animation (7 films) plus important qu'en 2019 (6 films), la baisse des coûts des films d'animation est liée à l'absence de films à très gros budget en 2020. A l'inverse, le coût moyen des films documentaires en 2020 (536,31 K€) est en hausse par rapport à 2019 (+21,7 % malgré un nombre de films en baisse (-3 films). Cette évolution s'explique par une hausse globale des coûts des films documentaires en 2020, qui se traduit par l'augmentation du coût médian des films documentaire (447,27K € soit +45,2 % par rapport à 2019).

Un nombre de films réalisés par des femmes en baisse

En 2020, 38 films d'initiative française agréés en production ont été réalisés par des femmes (hors coréalisations mixtes), soit 30,9 % de moins qu'en 2019 contre une baisse de 17,4 % pour l'ensemble des films. Cette évolution concerne aussi bien les films de fiction (27 films en 2020, soit -35,7 %) que les films documentaires (10 films, -23,1 %). Pour la première fois depuis 2011, un film d'animation d'initiative française réalisé par des femmes est agréé en production en 2020: Les Hirondelles de Kaboul, réalisé par Zabou Breitman et Eléa Gobbé-Mévellec. En 2020, moins du quart (21,0 %) des films d'initiative française agréés en production est réalisé par des femmes. Le montant de dépenses des films réalisés par des femmes représente 14,8% de l'ensemble des dépenses des films en 2020, une part inférieure à celle du nombre de films réalisés par des femmes (21 %)

Une part plus importante consacrée aux dépenses de rémunération

En 2020, les dépenses de rémunération des films de fiction (droits artistiques, frais de personnel, rémunérations des producteurs, dépenses d'interprétation et charges sociales) composent 59,6 % du coût total d'un film soit le plus haut niveau de la décennie, derrière l'année 2015 (60,0 %). Entre 2011 et 2020, les rémunérations composent 57,9 % des dépenses totales des films de fiction. Les dépenses de tournage représentent 29,6 % des coûts de production des films de fiction en 2020 (31,1 % en 2019), une part qui se situe dans la moyenne de la décennie (29,9 % entre 2011 et 2020). La part des dépenses techniques reste stable en 2020 à 10,8 % (10,7 % en 2019), un niveau qui demeure inférieur à la moyenne constatée sur la décennie (12,2 %). Sur les dix années étudiées, la structure des coûts des films d'initiative française est relativement stable.

Voir l'étude complète sur le site du CNC.

(Sources CNC)



L'AFSI renouvelle son bureau pour 2021

21-04-2021 - Lire en ligne

L'Association française du son à l'image a procédé, jeudi 11 mars 2021 lors de la tenue virtuelle de son assemblée générale, au renouvellement de son CA et à l'élection de ses présidence et vice-présidence, suivis, dans un second temps, de la constitution de son nouveau bureau. Pierre-Antoine Coutant, pour la quatrième année consécutive, est le président élu de l'AFSI.

Composition du bureau de l'AFSI pour l'année 2021

- Pierre-Antoine Coutant, président
- David Rit, vice-président Tournage
- Pascal Villard, vice-président Montage
- Eric Tisserand, vice-président Mixage
- Xavier Dreyfuss, vice-président Broadcast
- · Pierre Gauthier, trésorier
- · Lucie Marty, trésorière adjointe
- Laure-Anne Darras, secrétaire
- Pierre Bézard, secrétaire adjoint.

Les autres membres du CA

- Alexandre Andrillon
- Graciela Barrault,
- Julien Bouchez,
- Franck Cartaut,
- Michel Casang,
- Amaury de Nexon,
- Guilhem Domercq,
- Benjamin Jaussaud,
- Denis Martin,
- Emmanuelle Villard.
 - Consulter le site Internet de l'AFSI.



Nouveau bureau de l'ARDA pour 2021

19-04-2021 - Lire en ligne

Le nouveau bureau de l'ARDA a été élu lors de l'assemblée générale qui s'est tenue le 15 mars dernier. Nathalie Chéron en est la nouvelle présidente. L'ARDA (Association des Responsables de Distribution Artistique) se propose de définir et promouvoir le métier de Responsable de Distribution Artistique (ex "directeur de casting") en France.

« Nous sommes 74 dans l'association, qui fonctionne sans CA mais nous avons constitué plusieurs groupes de travail pour améliorer notre poste avec une vingtaine de membres, hors bureau, qui sont volontaires pour participer. » (Sophie Lainé Diodovic, secrétaire générale).

Composition » du bureau de l'ARDA pour l'année 2021

- Nathalie Chéron, présidente
- Angélique Luisi, Tatiana Vialle, vice-présidentes
- · Laurent Couraud, trésorier
- Valérie Xae, adjointe du trésorier
- Sophie Lainé Diodovic, secrétaire générale
- Claire Coulange, Okinawa Guérard, Lan Hoang-Xuan (Soone), secrétaires adjointes
- Consulter le site Internet de l'ARDA.



Le bureau de l'ADR reconduit pour 2021

14-04-2021 - Lire en ligne

Suite à son assemblée générale qui s'est tenue le 22 mars dernier, l'Association Des Repéreurs a reconduit son bureau pour 2021. L'Association Des Repéreurs rassemble des professionnels de toute la France, dont l'activité principale est la recherche de décors naturels pour un projet de tournage, de prise de vues ou l'organisation d'un évènement. Valérie Segond en est de nouveau la présidente.

Le bureau de l'ADR

- Valérie Segond, présidente
- Valérie Novel, vice-présidente
- Fabien Pondevaux, vice-président
- · Katia Nicolas, trésorière
- Jean-Emmanuel Graine, trésorier adjoint
- Lysiane Biagini, secrétaire générale
- Séverine Deluc, secrétaire générale adjointe
- Yann Le Borgne, Philippe Letodé, secrétaires adjoints.
- Consulter le site Internet de l'ADR.



Chronologie des médias : une proposition commune du BLIC, du BLOC et de L'ARP

12-04-2021 - Lire en ligne

Les organisations professionnelles du cinéma, rassemblées au sein du BLIC, du BLOC et de L'ARP, sont parvenues avant le 31 mars, dans les délais fixés par le décret, à une proposition commune en vue de l'adoption d'un nouvel accord sur la chronologie des médias.

Les organisations professionnelles du cinéma, rassemblées au sein du BLIC, du BLOC et de L'ARP*, représentant l'ensemble des opérateurs de la filière (auteurs, producteurs, industries techniques, éditeurs-distributeurs de films, exploitants, éditeurs vidéo) souhaitent rappeler, en préambule, que l'accord sur la chronologie des médias est la pierre angulaire à la fois d'un système de financement des films dont la solidité et la vertu ne sont plus à démontrer mais aussi d'une diffusion successive des œuvres et d'un accès adapté aux usages des publics.

Il organise la circulation des œuvres, préfinancées ou non, afin que celles-ci soient successivement mises à disposition du public sur différents modes d'exploitation. L'intégration des SMAD, qui devront contribuer au financement de la production cinématographique française et européenne, représente, dans ce contexte, à la fois un défi majeur et une opportunité pour le secteur de la création.

Les organisations professionnelles du cinéma, rassemblées au sein du BLIC, du BLOC et de L'ARP, sont parvenues avant le 31 mars, dans les délais fixés par le décret, à une proposition commune en vue de l'adoption d'un nouvel accord sur la chronologie des médias.

Elles remercient le CNC pour son accompagnement et souhaitent, à cet égard, rappeler que la mise en œuvre par le gouvernement de mesures d'ampleur de lutte contre le piratage constitue un préalable indispensable à toute réforme de la chronologie des médias.

Cette proposition va dans le sens d'une simplification de l'accord actuel, avec un démarrage des diffusions audiovisuelles à six mois après la sortie en salle. S'agissant de l'articulation des fenêtres de la salle et de la vidéo physique et à la demande, des échanges continuent au sein des organisations.

Cette proposition veille à préserver les équilibres fondamentaux de l'actuelle chronologie, en améliorant la disponibilité des œuvres pour le public, tout en organisant un accroissement de valeur globale pour l'ensemble de la filière.

Cette proposition repose sur le principe fondamental d'une préférence accordée aux diffuseurs signataires d'un accord vertueux interprofessionnel avec le cinéma. Ce prérequis pour bénéficier d'une fenêtre d'exclusivité plus avancée permet de privilégier les acteurs allouant une place de choix au cinéma dans leurs programmes, et d'accueillir de façon vertueuse les nouveaux entrants tout en confortant la place des acteurs historiques.

L'accord interprofessionnel requis devra prévoir, a minima, de la part des diffuseurs, des engagements :

- d'investissement sous forme (par ordre de priorité) d'un taux minimum d'obligation cinéma et/ou d'un minimum garanti par abonné et/ou d'un montant en valeur absolue;
- de transparence des données (sur le chiffre d'affaires et sur le nombre d'abonnés) incluant un bilan d'étape ;
- de respect du droit moral des auteurs et du principe d'une rémunération vertueuse basée sur la solidarité et la mutualisation;
- de prévision d'un ratio d'achats et de préachats, ainsi que de films EOF et européens;
- d'inclusion d'une clause de diversité et clause de volume, pour les achats et les préachats ;
- de limitation, au sein des achats d'œuvres de catalogue, de la part d'auto-alimentation des diffuseurs (c'est-à-dire de la part d'achats effectués au sein de leur propre catalogue ou de celui de leurs filiales);
- d'éditorialisation de l'offre.

Le BLIC, le BLOC et L'ARP se félicitent de cette proposition qui fédère l'ensemble de l'industrie cinématographique et appellent de leurs vœux la signature, avec les diffuseurs, d'un nouvel accord sur la chronologie des médias, sur ces fondamentaux et dans les meilleurs délais.

Contacts presse:

Pour le BLIC (Bureau de Liaison des Industries Cinématographiques)

Hélène Herschel - FNEF - helene.herschel chez fnef.fr

Pour le BLOC (Bureau de Liaison des Organisations du Cinéma)

Valérie Lépine-Karnik - UPC - valerie.lepine chez producteurscinema.fr

Rosalie Brun - SRF - rbrun chez la-srf.fr

Pour l'ARP (Société civile des Auteurs Réalisateurs Producteurs)

Pierre Charpilloz - pcharpilloz chez larp.fr

*Organisations du BLIC:

Association des Producteurs Indépendants (API) Fédération Nationale des Cinémas Français (FNCF) Fédération Nationale des Editeurs de Films (FNEF) Fédération des industries du Cinéma, de l'Audiovisuel et du Multimédia (FICAM) Syndicat de l'Edition Vidéo Numérique (SEVN)

Organisations du BLOC:

AnimFrance

Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion (ACID)

Distributeurs Indépendants Réunis Européens (DIRE) Groupement National des Cinémas de Recherche (GNCR)

Guilde Française des Scénaristes Scénaristes de Cinéma Associés (SCA)

Société des Réalisateurs de Films (SRF)

Syndicat des Distributeurs Indépendants (SDI)

Syndicat Français des Agents Artistiques et Littéraires (SFAAL)

Syndicat Français des Artistes-Interprètes (SFA-CGT) Syndicat National des Auteurs et des Compositeurs (SNAC)

Syndicat des Producteurs Indépendants (SPI) Syndicat des Professionnels des Industries de l'Audiovisuel et du Cinéma (SPIAC-CGT) Union des Producteurs de cinéma (UPC)

Société civile des Auteurs, Réalisateurs et Producteurs (ARP)

 <u>Télécharger</u> la proposition de chronologie des médias.

In Memoriam



Disparition de Morvan Omnès, chef machiniste, Milo Omnès et Hervé Ribatto, machinistes

Témoignages et plus...

03-05-2021 - Lire en ligne

Les directrices et directeurs de la photographie de l'AFC, aux côtés des associations de techniciennes et techniciens du cinéma et de l'audiovisuel, partagent la douleur des familles et proches de Morvan Omnès, Milo Omnès, son fils, et Hervé Ribatto, victimes d'un tragique accident de la route qui leur ont coûté la vie. Et leur témoignent leur amicale sympathie, leurs pensées allant par ailleurs à Timothée Anciaux, machiniste, grièvement blessé lors de l'accident.

Hommage rendu par Philippe Brelot, directeur de la photographie, sur le site de L'Union des Chefs Opérateurs, qu'il préside

Morvan mon ami, mon compagnon, mon machino, Un ou une machiniste sur un tournage est là pour effectuer les mouvements de "l'appareil" et de ses opérateurs, mais aussi pour en assurer la sécurité... une proximité et une confiance qui nous ont amenés à tisser des relations fortes qui, au fil du temps, allaient bien au-delà du travail. Il aura fallu ce jour maudit du 23 avril 2021 pour que cette solide amitié soit brisée net.

Morvan, Milo, Hervé et Timothée dans cette voiture à ce mauvais endroit à ce mauvais moment... la force et la violence de la destinée ne se contrôle pas et elle nous laisse désarmés face à cette injustice. Comment te décrire, Morvan, pour ceux qui n'ont pas eu la chance de te connaître...

J'avais l'habitude de parler de toi aux réalisateurs en ces termes : Morvan est composé pour un tiers de

bon granit breton, un gros tiers de tendresse, de ton sourire et du charme de ta voix grave, un autre grand tiers de malice, d'espièglerie et d'humour et enfin un quatrième tiers de grand professionnalisme... Et si jamais le réalisateur ou la réalisatrice m'objectait que cela faisait quatre tiers je répondais que c'était comme ça Morvan, un homme entier et plus encore.



Morvan Omnès, derrière la caméra, et Philippe Brelot sur le tournage de "Lili Rose", de Bruno Ballouard, en 2013 Photo Andrea Forssell

Dire que tu me manques n'est pas assez, dire que je ne te verrais plus soulever des caméras et des matériels énormes sans ciller et juste après pousser des dollies et déplacer des grues avec la légèreté et la souplesse d'un chat est inconcevable. Dire que nous ne nous verrons plus, dire que nous ne referons plus le monde ensemble est impossible.

Ton équipe était à ton image, solide, fidèle et fière de la qualité du travail bien fait. J'ai un peu côtoyé Hervé, un autre solide gaillard avec ce bel accent du Sud, bienveillant comme toi. Comme on dit d'une « tenue », il t'allait bien. Timothée Anciaux, je ne le connaissais pas beaucoup, mais on n'est pas dans ton équipe par hasard, une affinité et une amitié de compagnons en est le liant. À cette heure où il est en réanimation aux urgences, nous lui souhaitons la force, le courage et le meilleur.

Milo ton fils, ton portrait craché, débutait... 19 ans le bel âge pour débuter sur ses premiers plateaux, le bel âge mais qui ne doit pas s'arrêter là, et à qui on ne doit pas arracher les ailes. Notre seule infime consolation, c'est qu'il n'est pas parti seul, mais à tes côtés et sous la bienveillance d'Hervé.

Aujourd'hui je te pleure, l'ami, je vous pleure, les amis, ce qui te ferait bien rire Morvan, juste avant que tu ne pleures avec nous... Puis nous rirons avec tes amis et tes proches parce qu'il sera impossible de parler de toi, de vous, sans que nous ne puissions rire... et pleurer.

Adieu l'ami, Yec'hed mat!

En mémoire d'Hervé Ribatto, par Léo Hinstin, AFC

Quelques mots pour évoquer le regretté Hervé Ribatto, disparu dans un tragique accident de voiture avec Morvan Omnès et son fils Milo Omnès tandis qu'ils rentraient du premier jour de tournage d'un long métrage en région Centre Val de Loire.

Hervé était un des piliers de l'équipe de François Tille, nous avons fait beaucoup de projets longs et courts tous ensemble. L'accident brutal dont lui et ses collègues ont été victime a profondément bouleversé l'ensemble de la profession. Et d'autant plus ceux qui ont eu la chance de travailler avec Hervé car il était d'un caractère heureux, aimable et franc. Il y a un lien fort qui se crée entre le cadreur et le machiniste qui l'accompagne, Hervé a souvent assuré mes arrières quand je cadrais à l'épaule et je savais que toujours j'étais en sécurité. Je me rappelle quand nous avons tourné les grandes scènes d'incendie sur Taj Mahal, de Nicolas Saada, d'Hervé qui au signal convenu m'a sorti du plateau F des sudios d'Epinay, je pense que mon œil n'avait pas eu le temps de se décoller de l'œilleton et mes pieds n'avaient pas touché le sol que nous étions déjà dehors, hilares. Je repense aussi à ce tournage américain un été à Pomerol au milieu des vignes, plein d'insouciance et de douceur de vivre que les temps actuels rendent quasi irréels. Et enfin je me souviens de nos discussions sur le plateau peu après la naissance de ma fille, lui qui était si fier de ses enfants et c'est à eux que j'ai pensé en premier quand j'ai appris la terrible nouvelle. Adieu Hervé, j'entends encore ton accent chantant et je vois ton sourire, mon cœur se serre, il ne se desserrera pas de sitôt.

François Tille, chef machiniste, évoque le souvenir d'Hervé Ribatto

Nous nous sommes connus dans le Sud sur *Boudu*, un film de Gérard Jugnot, en 2004, le "local" de l'équipe. Je me souviens très bien de notre première rencontre, personnage impressionnant, gueule de dur, crâne rasé et un grand cœur. Nous avons collaboré de nombreuses fois et il est très vite devenu



Hervé Ribatto sur le tournage d'"Under the Eiffel Tower", d'Archie Borders, en 2017 Photo Julie Robineau

notre ami. Nous étions très heureux de pouvoir faire équipe ensemble, Thomas Blanc, Jonathan Ly, Hervé et moi.

Élément indispensable dans le bon fonctionnement d'une équipe, mais pas que. Plein de bons moments partagés, personne intègre et carrée, qui inspirait le respect. Mes pensées vont tous particulièrement à sa femme Rosane et ses deux enfants, Lilia et Jules. J'ai tellement de peine, adieu mon ami.



Hervé Ribatto sur le tournage de "L'Empereur de Paris", de Jean-François Richet, en 2017 Photo François Tille





Adresses e-mail et cagnottes

Adresses e-mail pour déposer un mot, une photo, une vidéo que les familles de Morvan et Milo pourront regarder et parcourir quand elles le souhaiteront et par ailleurs en soutien à Timothée:

- Pour Morvan Omnès
- Pour Milo Omnès
- Pour Timothée Anciaux

Cagnottes aidant aux frais qui surviennent

- Pour la famille de Morvan Omnès, son épouse Juliette et son fils Côme
- Pour la famille de Milo Omnès, sa mère Gaëlle Merdrignac
- Pour la famille d'Hervé Ribatto.

En vignette de cet article : Morvan Omnès Photo Andrea Forssell

Décès de Michel Thévenet, fondateur du laboratoire Telcipro

20-04-2021 - Lire en ligne

Nous avons appris par la Ficam la nouvelle du décès de Michel Thévenet, survenu le 12 avril 2021, des suites d'un cancer, à l'âge de 87 ans. Figure emblématique des laboratoires cinématographiques français durant le dernier quart de siècle, il a contribué, à la direction du laboratoire Telcipro, fondé en 1978, à promouvoir avec succès l'emploi du format Super 16 pour les tournages des fictions TV et son gonflage en 35 mm pour les films à faible budget destinés aux écrans de cinéma. Jean-Pierre Neyrac, qui a dirigé, entre autres activités, le laboratoire Centrimage, retrace ici, par amitié pour l'AFC, des éléments de sa carrière et l'historique de Telcipro.

Michel Thévenet et Telcipro, par Jean-Pierre Neyrac

La carrière professionnelle de Michel Thévenet a commencé chez GTC, à Joinville-le-Pont, en qualité de technicien et rapidement il en est devenu Directeur technique. GTC faisait partie avec LTC, à Saint-Cloud, et Eclair, à Epinay, des trois grands laboratoires dont l'activité essentielle était le développement et le tirage du film 35 mm couleur et noir et blanc. Ces grosses entreprises, toutes familiales, employaient entre 400 et 700 salariés. Plusieurs autres laboratoires de taille plus modeste traitaient le 16 mm couleur et noir et blanc. L'un d'entre eux, le laboratoire CTM, à Gennevilliers, a opéré un (premier) rapprochement avec GTC. C'est alors que Michel Thévenet a "découvert" chez CTM le

format 16 mm. Format qui était alors utilisé en majeure partie pour la télévision et le plus souvent en procédé inversible couleur ou noir et blanc. Les premiers films en négatif 16 mm n'étaient pas d'une qualité exceptionnelle et ce format, dit substandard, n'intéressant pas les grands laboratoires: LTC, Eclair, GTC, ceux-ci en laissaient volontiers le traitement aux "petits". Mais Michel Thévenet était, lui, persuadé que ce format avait de l'avenir.



Michel Thévenet, le 26 mars 2016 Archives familiales

Création de Telcipro

N'obtenant pas les coudées franches chez CTM pour améliorer les conditions de traitement du 16 mm, il donna sa démission pour créer, avec son épouse Claude, un laboratoire spécialisé dans le traitement du film 16 mm négatif. Il s'entoure des meilleurs techniciens de la place et confie à son ami Charly Meunier (ex opérateur de la Fox) la Direction commerciale: Telcipro voit le jour en 1978. On découvre alors, rue d'Alsace à Levallois, un laboratoire ultra-moderne, équipé de machines neuves bénéficiant des dernières technologies, et en particulier le tirage par immersion au moyen d'une machine TCI Debrie (Tirage Continu en Immersion) mise au point par Jean-Pierre Blaublomme. Il faut souligner que le tirage en immersion était impératif en 16 mm, tant ce film était fragile et délicat ; les moindres minuscules poussières sur le support se traduisaient par de la neige à l'écran! Le succès fût immédiat et le format 16, puis Super 16, est devenu le format d'usage pour le tournage des fictions télévision et des documentaires, et ce, jusqu'à sa substitution par le numérique.

Michel avait proposé à Arane (les effets spéciaux) de s'installer sur le site de Levallois complétant de la sorte l'offre de service aux productions.

Très rapidement, Telcipro acquiert une excellente réputation et devient largement leader sur le marché du traitement du 16 mm. Michel Thévenet n'en reste pas là et ouvrira assez vite une unité vidéo (transfert et duplication) rue d'Alsace, mais en face du laboratoire.

Dans l'impossibilité, faute de place, de passer au format 35 mm, dix ans plus tard, il construira place du Général-Leclerc, à la sortie du métro Anatole-France, un nouveau laboratoire permettant le traitement du 35 mm et regroupant sur 5 000 m² la totalité des prestations film et vidéo. C'était un ensemble très moderne, vaste et permettant une expansion.

Mais dans l'intervalle, Michel Thévenet s'intéressait au format inventé dans les années 1960 par Rune Ericson: le Super 16. Un des intérêts de ce format résidait dans la possibilité de faire des agrandissements directs en 35 mm. Ceux-ci étaient jusqu'alors exécutés sur des trucas, dont l'inconvénient majeur était la lenteur, et par voie de conséquence, le prix élevé. Michel Thévenet sollicitait donc une nouvelle fois les Établissements Debrie et leur ingénieur Jean-Pierre Blaublomme, pour la mise au point d'une tireuse par agrandissement super 16 / 35 mm, la TAI (Tirage Alternatif en Immersion). Ce procédé plus économique que le tournage direct en 35 mm a connu son heure de gloire notamment avec la sélection et la projection au Festival de Cannes, en 1989, du film de Gérard Vienne, Le Peuple singe. Mais aussi avec de nombreux agrandissements des films de Raymond Depardon (Faits divers) et bien

Par la suite, un autre avantage du Super 16 a été de permettre des transferts en vidéo au format 16/9°.



Encart pour le film-annonce du Festival Côté court en Seine Saint-Denis Extrait du programme de l'édition 1995

De 5 000 à 8 000 m²

L'importante activité de Telcipro nécessitait une extension des locaux. Avec la construction d'un immeuble contigu, rue Marius-Aufan, la surface passait à $8\,000\,\text{m}^2$. Le laboratoire compte alors $170\,\text{salariés}$ et réalise un chiffre d'affaires de $120\,\text{millions}$ de francs $(18\,\text{M}\text{\ensuremath{\in}})$.

Puis, avec Henri Cégarra, Président de Télétota, Michel Thévenet convaincra Philippe Dormoy, Président d'Eclair, de créer, en 1988, le Groupe Tectis. Celui-ci était constitué essentiellement de Télétota, Telcipro, Eclair, Duplication France, Even Vidéo... Il sera présidé par Gérald Calderon. Assez vite, Tectis se séparera de Duplication France, Even Vidéo et de Telcipro.

Michel Thévenet quittera Tectis où il n'est pas resté longtemps, il reprendra Telcipro, en 1995 et pour deux ans, repris ensuite par Renaud Callet, qui luimême cèdera l'entreprise au Président d'Ecoutez Voir, Patrick Dumez. Ce dernier décidera de déménager rue du Port à Clichy. Il construira un nouveau laboratoire entièrement neuf (machines et locaux). Celui-ci sera liquidé en 2002. Ce sera la fin de Telcipro. Repris à la barre du tribunal par Tarak Ben Ammar, le matériel partira en Tunisie.

Présidence de la FITCA

Michel Thévenet a été élu, en 1993, Président de la FITCA (Fédération nationale des industries techniques du cinéma et de l'audiovisuel), mettant fin à une présidence partagée de longue date alternativement par Philippe Dormoy et Jean-Georges Noël (Président de GTC). Michel a beaucoup œuvré pour un rapprochement entre le Syndicat national des entreprises de vidéocommunication (SNVC) et la FITCA. Cette fusion a donné naissance à la FICAM (Fédération des industries du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia), qui est devenue ainsi l'importante Fédération que l'on connaît.



Michel Thévenet, à Senlis, le 19 juin 2016 Archives familiales

Une grande amitié

J'entretenais avec Michel des relations de grande amitié. Il était pour moi un redoutable concurrent mais un concurrent loyal et droit. Quelques années après la création de Telcipro, nous sommes devenus amis, on se voyait très souvent, nous concevions tous les deux nos métiers comme de l'artisanat et non de l'industrie. Nous partagions beaucoup d'idées, et c'est avec cet esprit d'artisans que nous avons créé ensemble la société Cinarchives, un laboratoire spécialisé dans la restauration des films d'archives. J'en était le gérant mais Michel suivait avec intérêt les travaux que nous réalisions : restaurations photochimiques de *La Belle et la Bête*, de *L'Atalante*, des *Enfants du paradis*, entre autres.

On se parlait souvent au téléphone, on déjeunait et il m'interrogeait sur l'évolution de notre profession, de la technique, sur le devenir de telle ou telle entreprise.

Ces dernières années ont été fort difficiles pour Michel, l'état de santé de son épouse Claude s'étant dramatiquement aggravé.

(Les intertitres sont de la rédaction)

Telcipro et l'AFC

S'étant associé, au tout début de l'AFC, aux projections d'avant-première, le laboratoire Telcipro adhère à l'association en tant que membre associé à part entière en octobre 1995. Michel Thévenet est PDG; Francine Jean-Baptiste, directrice des relations publiques; Claire Marquet, chargée des contacts Film / Pub / Courts métrages; Jean-François Ridame, directeur technique; Thierry Gazaud, responsable du département Exploitation film et vidéo; Christian Rever, conseiller Image; Angela Pascoux, Pascal Massonneau, Jean-Louis Caplain et Gérard Gaveau, étalonneurs Film; Rachel Maire, étalonneuse Vidéo.

Dans la Lettre de l'AFC n° 33 d'avril 1995, on pouvait lire, sous la rubrique "Nos associés", que « Centrimage et Telcipro [étaient] en voie de devenir cousins germains » ! En effet Jean-Pierre Neyrac et Michel Tévenet, leurs directeurs respectifs, venaient de signer avec le groupe Tectis (holding qui avait réuni Telcipro, Eclair et Télétota en 1988) le rachat à 50-50 du laboratoire de Levallois. Ils avaient créé en commun, neuf ans plus tôt, Cinarchive, une société de restauration et de tirage de films anciens (image et son) ayant à son actif, notamment, la restauration de La Belle et la Bête, de Jean Cocteau.

Début 1998, alors que La Fémis, installée dans les anciens studios Pathé, au 6 de la rue Francœur - où l'AFC bénéficiait d'un 100 m² au 1er étage d'un pavillon isolé au milieu des bâtiments historiques -, allait fermer ses portes et entreprendre d'importants travaux de rénovation et de mise aux normes, Telcipro nous avait accueillis non seulement à bras ouverts mais aussi en nous ouvrant les portes d'un bureau de deux pièces dans la partie de l'immeuble, située rue Marius-Aufan, à Levallois-Perret, jouxtant celle du laboratoire, et de sa salle de projection, où il était possible d'organiser chaque mois nos soirées d'avant-première. Et nous avait permis d'y séjourner pendant plus d'un an, jusqu'au mois de mai 1999, avant de regagner le 18^e arrondissement et d'y avoir cette fois-ci pignon sur rue... Francœur de nouveau. (JNF)



Disparition de Michel Kharat, chef opérateur du son

19-04-2021 - Lire en ligne

Nous avons appris avec tristesse la nouvelle du décès de Michel Kharat, chef opérateur du son, emporté par le Covid-19, jeudi 1er avril 2021, à l'âge de 71 ans. Avec sa disparition le monde du cinéma perd un technicien hors pair, reconnu et apprécié de tous - collègues du son et de l'image, comme des réalisateurs -, pour ses qualités humaines et professionnelles, un monde qu'il quitte prématurément, après 50 années d'une carrière non seulement bien remplie mais particulièrement exemplaire.

Formé à l'École de la rue de Vaugirard (aujourd'hui ENS Louis-Lumière), section Son, promotion 1970, Michel Kharat débute sur le tournage de *Quatre nuits d'un rêveur* (1971), de Robert Bresson, où il assiste le chef opérateur du son Roger Letellier. Il ne cessera

de tenir la perche, près de vingt ans durant, et ce, précisément, jusqu'à La Nuit sacrée (1993), de Nicolas Klotz, sur lequel Jean-Pierre Ruh manie avec talent les potentiomètres de son Nagra.

Parallèlement, il aura alterné ce travail à la perche avec celui de la prise de son en tant que chef opérateur lui-même, de Cousin cousine, de Jean-Charles Tacchella (1975) à Une journée chez ma mère (1992), de Dominique Cheminal, en passant par des films de Jacques Doillon (La Drôlesse, en 1979), Diane Kurys (Un homme amoureux, en 1987), Pascal Thomas (Les Maris, les femmes, les amants, en 1989; La Pagaille, en 1991), Ettore Scola (Le Voyage du capitaine Fracasse, en 1990) ou Claude Goretta (L'Ombre, en 1992).

De 1994 jusqu'à aujourd'hui, Michel Kharat a croisé le chemin, en tant que preneur de son ou mixeur, de réalisateurs tels que Fabien Oteniente, Pierre Richard, Amos Gitaï, Claude Berri, Patrick Braoudé, François Dupeyron, Zabou Breitman, Gérard Jugnot, Bertrand Van Effenterre ou Josiane Balasko. *Laila in Haifa*, d'Amos Gitaï, en 2020, et *Maoussi*, de Charlotte Schioler, actuellement en postproduction, seront les derniers titres d'une filmographie riche de plus de 160 documentaires ou fictions, sans parler des courts métrages, pour le petit et le grand écran.

Celles et ceux qui l'ont connu et côtoyé sur les plateaux garderont de lui, entre autres qualités, son professionnalisme à toute épreuve, son humeur toujours égale et son goût pour la bonne chère, comme tout bon vivant, son humour et son intérêt pour la transmission du savoir.

Textes et témoignages

• Pierre Befve, chef opérateur du son, directeur de la photographie et réalisateur

Après un moment de sidération à l'annonce de la terrible nouvelle, un flot de souvenirs m'est revenu, si nombreux. Nous nous connaissions depuis plus de cinquante ans. Et je réalise aujourd'hui à quel point Michel a toujours été présent et lié à des étapes importantes de ma vie.

Premier jour à Vaugirard, l'école de cinéma, octobre 1968. Nous attendions tous dans la cour, on s'observait en silence. Ceux de la section son pouvaient se reconnaître facilement, c'était ceux qui avaient une blouse blanche bien pliée sous le bras. Elle était censée être obligatoire. Et il y avait ce grand mec, aux cheveux ébouriffés, souriant, qui semblait très à l'aise, et m'impressionnait, moi qui débarquait de ma province. On a vite sympathisé et on est devenu une bande, avec entre autres Pierre Lorrain, Bernard Chaumeil...



Les "quatre de Vaugirard", chez Michel Kharat en mai 2019 De g. à d. : Pierre Befve, Michel Kharat (auteur de l'autoportrait), Pierre Lorrain et Bernard Chaumeil

On passait souvent nos soirées ensemble, on allait au cinéma trois ou quatre fois par semaine, on s'amusait... On découvrait Paris, on se gavait de films, on se cherchait encore, on grandissait... Je me souviens d'une soirée où Michel avait emprunté la voiture de son père (pour la 1^{re} fois!) et évidemment, on a eu un accrochage... avec une voiture en stationnement!

Je me souviens aussi que Michel, qui, comme on le sait, ne faisait jamais les choses à moitié, est arrivé un jour, chez mes parents, à Lille, en vélo. Il avait fait les 250 km en deux jours. Un peu fatigué quand même...

Sans Michel, qui avait trouvé un stage d'été chez Neyrac Films, prestataire pour la télé, je ne serais peut-être jamais devenu ingénieur du son dans le cinéma. C'est avec ce stage qu'on a partagé, Michel et moi, que j'ai découvert ce qu'était un plateau de cinéma, le travail d'équipe, la relation si particulière avec les artistes, les comédiens... Et moi, qui à l'époque rêvais de faire de la musique, j'ai choisi le cinéma.

Et puis, on a suivi nos propres chemins, en parallèle, dans des circuits différents mais nous restions toujours proches. On s'appelait régulièrement, on ne se voyait pas beaucoup, mais on se racontait nos histoires. On parlait métier, évidemment. J'étais très demandeur d'informations sur les tournages auxquels il participait. Ça me permettait de me rassurer sur ma propre pratique. On évoquait aussi toutes les difficultés dans nos vies privées, tellement influencées par ce métier particulier.

Et puis ce coup de fil en juillet 1989. Michel me propose qu'on travaille ensemble. Je cherchais un perchman, génial! Et on a fait deux films l'année suivante, quatre mois à Rome, puis deux mois à Montréal.

On part à Rome, faire un film de Scola, à Cinecitta. Film en costume, décors magnifiques, dans cet endroit magique qu'on a arpenté de long en large. Et c'était long, interminable même, mais quel beau souvenir.

Et ça a fonctionné tout de suite. Il a été comme un grand frère, il m'a soutenu et tellement aidé. Il avait déjà tourné plusieurs fois en Italie, il parlait plus que correctement l'italien. Il me prévenait de ce que je ne saisissais pas sur le plateau. Je m'étais dit qu'il fallait vraiment que j'apprenne cette langue (j'avais même la méthode Assimil dans la poche de mon Nagra), et bien je n'ai pas pu, pas besoin, il était là! Nous avions la même conception du travail. Il avait un grand sens de l'équipe, une gestion très conviviale des rapports humains, beaucoup d'humour, avec toujours, comme objectif principal, le film.

C'était un perchman remarquable, d'une grande précision. Il était très à l'écoute, attentif à tout ce qui concernait la fabrication des plans, du film. Je ne vais pas faire un cours, ce n'est pas le lieu, mais il était vraiment exemplaire. Il m'épatait par sa rapidité, son efficacité, et toujours avec bonne humeur, en désamorçant les conflits autant que faire se peut. C'est pas étonnant qu'il se soit retrouvé si souvent élu comme représentant syndical de l'équipe sur les tournages.

Pendant ces quatre mois, en Italie, à Rome qu'il connaissait bien, il m'a emmené au musée, fait découvrir tellement de belles choses, et aussi les restaurants avec leurs spécialités. Ah ça! Il aimait bien manger! Et faire la cuisine! Et aussi il dessinait, il faisait des aquarelles, et m'a encouragé à m'y mettre moi aussi. C'était un bon compagnon.

Nous avions de longues discussions sur le métier, notamment sur le fait de passer d'assistant à chef de poste. Je lui demandais pourquoi il ne franchissait pas le pas pour passer "Chef". Il me répondait qu'il ne voulait pas perdre la relation qu'il avait avec les comédiens en étant perchman ni la place qu'il avait sur le plateau, proche de la caméra, "à la face", comme on dit. Il voyait que l'ingénieur du son se retrouvait de facto un peu isolé par son casque qui fait qu'il n'entend pas forcément ce qui se passe près de lui, déconnecté du reste de l'équipe. Je pensais qu'on pouvait surmonter ces difficultés, surtout pour quelqu'un comme lui. J'essayais de le persuader qu'avec les qualités qu'il avait, il resterait toujours à une place où il trouverait son compte. Il faut croire que mes arguments ont porté, je pense que j'ai été son dernier chef.

Et la vie a continué. On ne pouvait plus travailler ensemble, il n'y a qu'un seul ingénieur du son sur un film! Mais on a continué à se voir, à se suivre, à se parler, à se raconter nos histoires, professionnelles ou pas d'ailleurs.

Je ne peux que répéter à quel point il était précieux. Dans son métier, évidemment, sur un plateau, attentif, au plus près de la sphère de décision, "là où ça se passe". Mais aussi comme ami, sur qui on pouvait compter. Avec qui j'ai eu une discussion ininterrompue depuis un demi-siècle, sur tellement de sujets, politiques, religieux, la musique, la peinture, la cuisine, la famille... avec toujours une ouverture et une compréhension de l'autre enrichissante, bienveillante. Et il savait aussi être critique...

Tu me manqueras, tu nous manqueras, mais tu continueras à vivre dans nos cœurs. Salut, camarade!

(Texte lu par Pierre Befve aux obsèques de Michel Kharat)



Michel Kharat sur le tournage de "Cliente", de Josiane Balasko, en 2008 Photo Yves Agostini

• Yves Agostini, cadreur et directeur de la photo Mon cher Tambour,

Ce surnom, en toute amitié, qui nous faisait rire et avec lequel tu signais parfois, venait d'une histoire de cabaret marseillais qui présentait à la salle : ...

Maintenant voici CLARA TAMBOUR! Évidemment le lien était fait!!!

Tu es parti comme une flèche, nous laissant hébétés et tristes. On imagine mal ce qui peut arriver à des copains comme toi, plutôt en forme et finalement pas âgé.

Moi, je retiendrai nos moments de tournages et toujours la joie de nous retrouver même si le temps, entre deux, était long. En fait, c'est une continuité de l'amitié qui ne s'arrête jamais. Comme à présent,

même si le fil est cassé... tous les souvenirs restent et l'amitié aussi.

Il y a, avec les amis comme toi, un certain confort de se côtoyer autour de la caméra et une confiance réciproque de chaque instant... ce qui permet de bien rigoler.

Je regretterai toujours tes larmes de rire pour les conneries sur le plateau...

Allez, Tambour, à plus tard... attends-moi avec un jeu de Tarots...

Docteur Yvago...

Richard Andry, AFC

Michel Kharat était l'ingénieur du son de mon film de promotion pour ma sortie de l'IDHEC, en 1972. Une parodie de western. Nous étions tous deux débutants et il m'a beaucoup aidé face à des acteurs chevronnés qui venaient pour la plupart du théâtre et qui avaient tendance à en faire un peu trop et que j'avais toutes les peines à diriger. Alors, il venait discrètement me prévenir ou me faisait un petit signe pour me dire que ca allait. Tout cela discrètement car je ne me souviens pas l'avoir jamais entendu élever la voix. Son calme me rassurait. Il était chaleureux, bienveillant avait de l'humour et aimait la vie. Je n'ai pas eu la chance de tourner de nouveau avec lui, après cette expérience, mais tout au long de ces années, j'ai pu le retrouver dans le cadre de ces moments de rencontre que notre métier nous offre parfois, heureusement. Et on se disait: « Alors quand est-ce qu'on retravaille ensemble? » On avait encore le temps. Hélas, ce moment n'est jamais venu. Trop triste, ce départ.

• Bernard Chaumeil, assistant opérateur du son C'est une chance énorme que de pouvoir vivre de sa passion

Cette chance, nous sommes quelques-uns à avoir pu la partager avec toi, Michel, jusqu'à ce jour funeste où le virus t'a emporté. Que de moments superbes passés ensemble à refaire l'histoire, une histoire du son au cinéma, la nôtre. Il faut dire qu'il y avait de quoi la nourrir tant nos routes parallèles auront été riches de films magnifiques, de rencontres et d'anecdotes en tout genre.

A peine sorti de l'école, tu tournais déjà, *Les Quatre nuits d'un rêveur*, sous le Pont-Neuf, parmi ceux qui étaient encore perplexes quant à leur avenir dans le cinéma, tu faisais des envieux... Cet exemple aura été un moteur pour moi.

Après, tout est allé très vite, avec une filmographie des plus éclectique, Rivette, Blier et les autres – quand sous ton micro tu as les répliques ciselées d'un *Tenue de soirée*, c'est le régal du perchman!

Autre moment fort quand nous nous partagerons le film *Cyrano de Bergerac*, une raison familiale m'amenant à te proposer de me remplacer en Hongrie, tu seras le partenaire idéal évidemment. Et puis, logique oblige pour toi, tu es passé "chef ", un poste où ton expérience du plateau acquise grâce à la perche et ton sens de la communication facile vont s'avérer précieux auprès du metteur en scène. Si en plus vient s'ajouter un lien culturel, je pense particulièrement à Amos Gitaï, la complicité sera encore plus totale.

En janvier 2012, disparaissait Pierre Gamet, un moment dur pour nous tous. Aujourd'hui je ne peux m'empêcher de relier les deux événements: vous étiez très proches, vous aviez de nombreux points communs, surtout un, il s'appelle la classe. Michel, ton rire me manque déjà.

Eric Gautier, AFC

J'ai appris cette si triste nouvelle ce lundi matin, par Amos Gitaï.

Ils ont beaucoup tourné ensemble, et j'ai eu la chance de faire deux films avec eux, ces dernières années.

Michel était toujours si bon vivant, toujours de bonne humeur. Notre complicité était très grande. Il travaillait vite et tellement bien. Je n'hésitais jamais à lui arranger des coups en lumière ou au cadre, il en faisait de même dans les situations d'urgence, ou lors d'un long plan-séquence bien tordu, comme Amos aime les faire.

Je suis très triste. Il était encore jeune et en bonne forme.

Je connais Michel depuis très longtemps, Les

Il a été fauché par le virus...

Je pense, très ému, à ses enfants...

Pascal Gennesseaux, AFC

Galettes de Pont-Aven, il était perchman, j'étais 2° assistant. Il nous avait mis des harengs dans le circuit de chauffage de notre 2CV, on lui avait bourré de foin sa voiture, et après une journée au soleil...
On a beaucoup ri, mais c'est vrai qu'à cette époque on pouvait encore rire !, ce qui n'empêchait pas la qualité du travail. Je me souviens d'un zoom, à la mode à ce moment-là, où Michel est resté tout le long du plan et du zoom dans la réserve du cadre. Quelle tranquillité pour le cadreur d'avoir toujours ce micro au-dessus, et jamais dedans ! Et sa présence pouvait même servir à savoir si la valeur du plan était la bonne.

Nous nous sommes retrouvés de nombreuses fois durant notre carrière, avec toujours tant de bonheur de travailler pour le film. Je me souviens d'un tournage d'une comédie où Michel a assuré la prise de son durant le début du film. Jamais un mot plus haut que l'autre, jamais une attente, etc. Et il a été remplacé pour la fin du tournage, et tout a changé, les discussions, la méconnaissance de la lumière, les longues attentes. Aux rushes, on a aussi entendu la différence!

Mais le plus beau souvenir que je garde et garderai toujours, c'est ce film de Keith McNally dans un Berlin qui sortait de sa séparation, nous allions tous les deux enregistrer, le dimanche, les grincements des rails du métro que je lui avais signalés. Le son devenait alors poésie.

Je suis triste de l'avoir perdu et j'ai une pensée profonde pour ses enfants.

• Pierre Lorrain, chef opérateur du son

Automne 1968, École Louis-Lumière, rue de Vaugirard, entrée de la section Son, vingt prétendants. Quatre se regardent plus intensément et curieusement : Pierre Befve, Bernard Chaumeil, toi et moi. Les quatre veulent travailler dans le cinéma, chacun y fera son chemin, différemment, en se revoyant bien sûr.

Cinquante ans plus tard, nous décidons que chaque année nous ferons un rendez-vous gastronomique. Au prochain, Michel, tu auras ta chaise et ton verre avec les trois autres, mais le vin ne sera plus aussi bon.

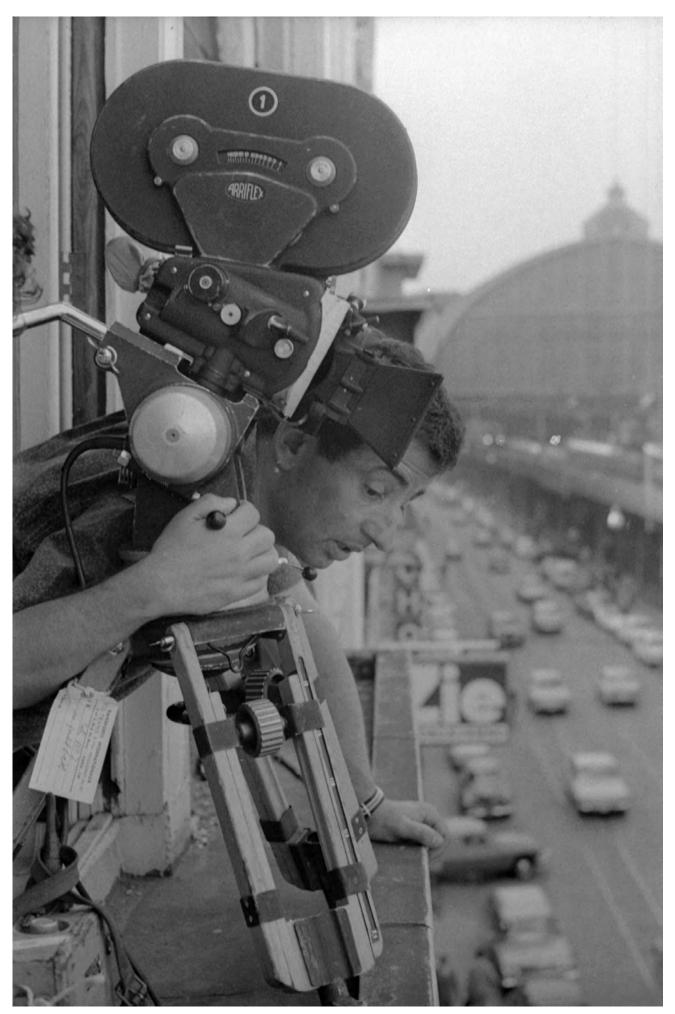
Tu voulais marcher jusqu'à Saint-Jacques-de-Compostelle. Toi et moi, trekkeur accompli, nous convenons que je t'accompagnerai une semaine en Espagne, ma terre de prédilection.

En automne 2019, tu t'inities quelques jours en marchant jusqu'à Chartres.

Maintenant, quand je vais marcher, parfois, je t'emmène avec moi.

Michel, hasta siempre!

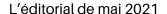
En vignette de cet article (page 68), Michel Kharat sur le tournage de Mon poussin, de Frédéric Forestier, en 2016 - Photo Roger Do Minh, PFA



Willy Kurant, sur le tournage de *Trans-Europ-Express*, d'Alain Robbe-Grillet, en 1966

Or Codes







"Contre-Champ", nouvelle publication de l'AFC



Les 35èmes "ASC Awards"



Les tables rondes virtuelles d'Arri



Appel à la vigilance au sujet des contrats de travail des salariés intermittents



Un nouveau membre actif, Martin de Chabaneix, rejoint l'AFC



Carnets de souvenirs avec Sylvette Baudrot proposés par la Cinémathèque française



Cartoni France présente les systèmes vidéo sans fil DC-LINK de Dwarf Connection



Regards croisés



RED Digital Cinema soutient les productions primées aux Oscars, "Mank" et "My Octopus Teacher"



Extension du site chez Maluna Lighting



Webinaire Cinema Line Sony: Premiers regards sur le plein format avec Caroline Champetier, AFC, et Inès Tabarin



Le directeur de la photographie Willy Kurant, AFC, ASC, nous a quittés



Camerimage 2021, ouverture des inscriptions pour présenter un film



Sécurité en production grâce au tournage à distance en Sony Venice



Les nouveaux packs de batteries 200 Wh ultracompacts de Bebob



CA et nouveau bureau de l'AFC pour 2021



Les Oscars 2021 décernés

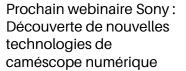


Les séries françaises en Arri



Les tests de la Sony FX9 d'Alfonso Parra, ADFC, publiés par Imago







Retour sur les outils d'étalonnage de "Madame Claude"



Le système Quick Lighting Mount d'Orbiter



Andrew Levitas, producteur et réalisateur, et Benoît Delhomme, AFC, dévoilent les dessous du tournage de "Minamata" en caméra Sony Venice



Dans l'actualité de RED



Matthieu Straub, spécialiste Workflow chez FilmLight, parle de l'étalonnage des productions haut de gamme sur Baselight 5.3



Arri équipe les studios TV du Welt en technologie d'éclairage sur IP



Nouveaux horizons pour le site des anciens Laboratoires Éclair



Une nouvelle optique A | Art Sigma 35 mm F1,4 DG DN



Tech Talk Live: One-Takers with Trinity



Maluna Lighting élargit sa gamme d'unités d'énergie



Parution du "Guide du Tournage" 2021



La série Zeiss Supreme Prime Radiance s'enrichit de quatre nouvelles focales



Les nouveautés de Sous-Exposition pour la saison 2021



Entretien avec Chloé Zhao, réalisatrice de "Nomadland", le film aux trois Oscars



Loumasystems et la Louma 2 dans "Film and Digital Times"



De la production en Sony Venice de "La Vie devant soi", pour Netflix



Connect+ d'Exalux: un contrôle DMX avec iPad encore plus fiable et performant

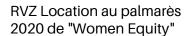


Shot Talk: une interview de David Fincher et du DoP Erik Messerschmidt, ASC, pour "Mank"



Les 70 ans des "Cahiers du cinéma"







L'AFSI renouvelle son bureau pour 2021



Le bureau de l'ADR reconduit pour 2021



Décès de Michel Thévenet, fondateur du laboratoire Telcipro



Sauver L'Abominable de difficultés à venir!



Nouveau bureau de l'ARDA pour 2021



Chronologie des médias : une proposition commune du BLIC, du BLOC et de L'ARP



Disparition de Michel Kharat, chef opérateur du son



Deux études du CNC sur la production cinématographique et le coût des films en 2020



Disparition de Morvan Omnès, chef machiniste, Milo Omnès et Hervé Ribatto, machinistes



Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique

8 rue Francœur 75018 Paris

www.afcinema.com

Président	David CHIZALLET	Léo HINSTIN	Philippe PIFFETEAU
Gilles PORTE	Arthur CLOQUET	Julien HIRSCH	Aymerick PILARSKI
	Axel COSNEFROY	Jean-Michel HUMEAU	Arnaud POTIER
Présidents d'honneur	Laurent DAILLAND	Thierry JAULT	Thierry POUGET
* Ricardo ARONOVICH	Gérard de BATTISTA	Vincent JEANNOT	Julien POUPARD
* Pierre-William GLENN	John de BORMAN	Darius KHONDJI	Pénélope POURRIAT
	Martin de CHABANEIX	Elin KIRSCHFINK	David QUESEMAND
Membres actifs	Bernard DECHET	Marc KONINCKX	Isabelle RAZAVET
Michel ABRAMOWICZ	Guillaume DEFFONTAINES	Willy KURANT	Cyrill RENAUD
Pierre AÏM	Bruno DELBONNEL	Romain LACOURBAS	Vincent RICHARD «MARQUIS»
* Robert ALAZRAKI	Benoît DELHOMME	Yves LAFAYE	Jonathan RICQUEBOURG
Jérôme ALMÉRAS	Jean-Marie DREUJOU	Denis LAGRANGE	Pascal RIDAO
Michel AMATHIEU	Eric DUMAGE	Pascal LAGRIFFOUL	Jean-François ROBIN
Richard ANDRY	Isabelle DUMAS	Alex LAMARQUE	Antoine ROCH
Thierry ARBOGAST	Eric DUMONT	Jeanne LAPOIRIE	Philippe ROS
Yorgos ARVANITIS	Nathalie DURAND	Philippe LARDON	Denis ROUDEN
Pascal AUFFRAY	Patrick DUROUX	Jean-Claude LARRIEU	Philippe ROUSSELOT
Jean-Claude AUMONT	Jean-Marc FABRE	Dominique Le RIGOLEUR	Guillaume SCHIFFMAN
Pascal BAILLARGEAU	Etienne FAUDUET	Philippe Le SOURD	Jean-Marc SELVA
Lubomir BAKCHEV	Laurent FÉNART	Pascal LEBÈGUE	Eduardo SERRA
Pierre-Yves BASTARD	Jean-Noël FERRAGUT	* Denis LENOIR	Frédéric SERVE
Christophe BEAUCARNE	Tommaso FIORILLI	Nicolas LOIR	Gérard SIMON
Michel BENJAMIN	Stéphane FONTAINE	Hélène LOUVART	Andreas SINANOS
Renato BERTA	Crystel FOURNIER	Philip LOZANO	Glynn SPEECKAERT
Régis BLONDEAU	Pierre-Hugues GALIEN	Irina LUBTCHANSKY	Marie SPENCER
Patrick BLOSSIER	Pierric GANTELMI d'ILLE	Thierry MACHADO	Gordon SPOONER
Matias BOUCARD	Claude GARNIER	Laurent MACHUEL	Gérard STÉRIN
Dominique BOUILLERET	Nicolas GAURIN	Baptiste MAGNIEN	Tom STERN
Céline BOZON	Eric GAUTIER	Pascale MARIN	André SZANKOWSKI
Dominique BRENGUIER	Pascal GENNESSEAUX	Antoine MARTEAU	Laurent TANGY
Laurent BRUNET	Dominique GENTIL	Pascal MARTI	Manuel TERAN
Sébastien BUCHMANN	Jimmy GLASBERG	Stephan MASSIS	David UNGARO
Stéphane CAMI	Agnès GODARD	Vincent MATHIAS	Kika Noëlie UNGARO
Yves CAPE	Jean Philippe GOSSART	Claire MATHON	Stéphane VALLÉE
Bernard CASSAN	Julie GRÜNEBAUM	Tariel MELIAVA	Philippe VAN LEEUW
François CATONNÉ	Eric GUICHARD	Pierre MILON	Jean-Louis VIALARD
Laurent CHALET	Philippe GUILBERT	Antoine MONOD	Myriam VINOCOUR
Benoît CHAMAILLARD	Paul GUILHAUME	Vincent MULLER	Sacha WIERNIK
Olivier CHAMBON	Thomas HARDMEIER	Tetsuo NAGATA	Romain WINDING
Caroline CHAMPETIER	Antoine HÉBERLÉ	Pierre NOVION	
Renaud CHASSAING	Gilles HENRY	Luc PAGÈS	
Rémy CHEVRIN	Jean-Francois HENSGENS	Philippe PAVANS de CECCATTY	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 • INNPORT • 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 DRAWNING AGENCY • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSVIDEO • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE • TURTLE MAX • VANTAGE Paris • XD MOTION • ZEISS •