

Série "Ovni(s)"

Photographiée par Nicolas Gaurin, AFC

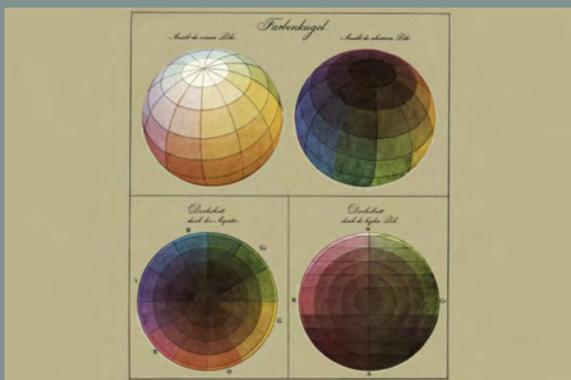
P. 23



Contre-Champ AFC

Février 2021 #316

TECHNIQUE



Vers la couleur - 2^e partie P. 6

par Caroline Champetier, AFC, et Martin Roux

ACTUALITÉS AFC



Retour sur le Paris Images 2021 P. 27

IN MEMORIAM



En mémoire de Rémy Julienne P. 64

par Pierre-William Glenn, AFC, et Gilles Porte, AFC

Page 3 **L'éditorial de février 2021**

Page 6 **Focus**

- Vers la Couleur – 2^e partie, par Caroline Champetier, [AFC](#), et Martin Roux
- Les cheffes opératrices et les César 2021, par Nathalie Durand, [AFC](#)

Page 23 **Actualités AFC**

- Nicolas Gaurin, [AFC](#), parle de son travail sur la série "OVNI(s)"
- Jean Philippe Gossart, nouveau membre actif de l'[AFC](#)
- Retour sur le Paris Images 2021, bilan et conférences en "replay"
- Origine et méthodologie des essais d'optiques réalisés par l'[AFC](#) en 2018 vues par l'AOA

Page 31 **Sur les écrans**

- Palmarès des Lumières 2021
- "Adolescentes", de Sébastien Lifshitz, récompensé par le Prix Louis-Delluc 2020
- CLSFX Atelier 69, lauréat du Trophée César & Techniques 2021

Page 35 **Technique**

- (Re)découvrez le programme Certified Pre-Owned d'Arri !
- La Sony FX9 part en live !
- Sony lance son Club CineAlta
- Michel Amathieu, [AFC](#), à propos des optiques Leitz Prime
- Envol musical et sensuel à la Philharmonie de Paris, filmée par Christophe Graillet avec une série Zeiss Supreme Prime Radiance
- "De l'importance d'une ambition technique pour une ambition artistique à l'image" par Pierre Cottreau
- La technologie d'image HDR Dolby Vision®
- Étude de cas FilmLight : "Mank", de David Fincher, photographié par Erik Messerschmidt et étalonné par Eric Weidt
- Neo Film, le nouveau ballon éclairant LED d'Airstar
- Retour d'expérience de SAS Damien-Vicart sur "Prière d'enquêter", photographié par Éric Guichard, [AFC](#)
- Dans l'actualité de Next Shot Group
- Dans l'actualité de TSF
- L'Orbiter d'Arri récompensé au NAB Show 2020
- La tête stabilisée télécommandée SRH-360 d'Arri dans les airs
- La série Dedolight Lightstream proposée en "High-Speed" par Cartoni France
- Dans l'actualité de LCA
- Arri Tech Talk Live : six façons d'éclairer un visage lors d'un live

Page 57 **Lire, voir, entendre**

- Pascale Marin, [AFC](#), parle de son travail sur "Ourse", sélectionné au 43^e Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand
- Philippe Le Sourd, [AFC](#), ASC, au sommaire de "Cinematography World", numéro #001
- François Catonné, [AFC](#), ou "La maîtrise de la lumière"

Page 62 **Côté profession**

- CA 2021 et nouveau bureau de l'Union des Chefs Opérateurs
- Bureau et CA de la CST pour 2021
- Après les témoignages de sympathie des chefs op' de l'[AFC](#), les remerciements de Oualida
- En mémoire de Rémy Julienne

Page 66 **QR Codes**

L'éditorial



L'éditorial de février 2021

"La nouvelle vague met-elle en danger le cinéma français ?",
par Gilles Porte, président de l'AFC

04-02-2021 - [Lire en ligne](#)

A l'heure où les experts du monde entier et les plus grands scientifiques étudient l'arrivée d'une nouvelle vague et la mise en place d'un troisième confinement, 75 % de personnes hospitalisées en France ont plus de 70 ans alors que moins de 2 % ont moins de 30 ans... Etonnant de constater comment des mots entendus à la radio viennent en percuter d'autres, redécouverts au hasard d'une lecture...

« La Nouvelle Vague, c'est en principe la dénomination qui groupe tous ceux qui font leur premier film avant l'âge de 30 ans. Alors, dans cette mesure, j'appartiens à la Nouvelle Vague. » [1]

» Fin des années cinquante, Jean-Luc Godard s'inscrivait avec d'autres cinéastes dans un mouvement qui a eu l'influence mondiale que nous connaissons sur le développement du septième art. C'était l'époque des trente glorieuses, celle des révoltes étudiantes, de la guerre d'Algérie, du mouvement de la libération de la femme. Une époque qui témoignait d'un besoin de renouveau et d'un dépassement des codes préétablis. « Nous étions en noir et blanc, nous voulions quitter le studio, tourner dans des vrais appartements, suivre davantage un personnage, ne pas penser qu'on doit avoir des vedettes et, derrière, des seconds rôles comiques ou ridicules, ne pas faire une inégalité de traitement sur les personnages... » [2]

J'ignore comment les historiens qualifieront l'époque que nous sommes en train de traverser mais le cinéma français n'a-t-il pas urgence à se réinventer, lui qui ne fait plus rêver depuis si longtemps ?

Sans doute l'apparition d'"un vieux serpent de mer", entre deux vagues de Covid, n'est-il pas étranger à ce vague à l'âme qui me traverse l'esprit en cette fin de présidence... En effet, courant 2020, sept d'entre nous [3] avons décidé d'initier un "groupe de travail" pour tenter d'établir ce que serait La nouvelle Charte de l'image de l'AFC. Puisque tout le monde s'accorde sur le fait que la profession de directeur(trice) de la photo a passablement changé au cours de ces dernières décennies, n'est-il pas nécessaire d'en préciser de nouveau les contours ?

Il y a quinze ans, tenant compte de l'arrivée du numérique et de l'apparition de nouveaux moyens de diffusions, une Charte de l'image AFC avait déjà été établie [4], replaçant le(la) directeur(trice) de la photo dans le processus de fabrication d'un film. Certains s'en souviennent... Avant même que cette charte n'ait été détaillée devant la profession, un réalisateur français – qui se revendique comme un héritier direct de "la Nouvelle Vague" – s'était retourné vers l'assistance en déclarant : « On va enfin savoir contre qui cette Charte de l'image est dirigée ! ». Doit-on sourire qu'un document conçu pour être avant tout un outil de dialogue dans la création cinématographique puisse être considéré comme négatif sans même qu'aucun mot n'ait été dévoilé ? La fracture n'est-elle parfois pas encore trop profonde aujourd'hui en France entre celles et ceux qui produisent ou réalisent des films et celles et ceux qui participent aussi à leur fabrication ?

Combien sont-ils encore à enseigner en France que « jamais une belle image ne permettra à un film de se vendre... ». Mais plutôt que de se revendiquer d'une vague qui mériterait de rentrer en réa ne serait-il pas temps d'analyser, avec une plus grande objectivité, celles que nous prenons régulièrement sur la tête ? Doit-on continuer à accepter sans sourciller les petites tapes sur l'épaule récurrentes que nous donnent parfois des producteurs ou des directeurs de production lorsqu'il nous arrive de pointer un manque d'attention et de temps lors de la préparation d'un film, du tournage d'une séquence ou de finitions en postproduction ? Ont-ils conscience qu'avec leurs "petites tapes sur l'épaule", ils reprennent sans le savoir le geste de Jack Palance à l'égard de Michel Piccoli dans *Le Mépris*, que beaucoup à l'AFC considèrent comme culte, et non pas uniquement parce que l'un d'entre nous a été mis à l'honneur comme rarement au cours d'un générique de début ? Pourquoi assiste-t-on trop souvent à un climat délétère au cours de la fabrication d'un film ? L'idée première d'un(e) directeur(trice) de la photographie n'est-elle pas toujours d'essayer de défendre au mieux l'intégrité de l'œuvre du metteur en scène derrière laquelle il s'engage ?

Pourquoi penser qu'un(e) directeur(trice) de la photo travaille "contre" alors que c'est précisément l'inverse que nous revendiquons ? Pourquoi ce manque récurrent de désir d'image et de cinématographie aujourd'hui dans le cinéma français qui n'apparaît plus comme un phare au milieu des

différentes cinématographies ? Logique, finalement, que cela ait fini par se voir même si, à ce jour, plus de 300 films attendent sur des étagères que des cinémas rouvrent, comme pour retarder encore un peu un constat affligeant que chacun de nous a fait depuis bien longtemps...

Alors, puisque c'est encore la période des vœux, je souhaite, dans l'intérêt du cinéma français, que nous travaillions en meilleure intelligence, avec plus de respect et un meilleur sens du collectif sans oublier des fondamentaux qui seront rappelés très prochainement dans une nouvelle charte AFC qu'il ne faudra jamais considérer comme un diktat conçu dans du marbre mais plus comme un élément pédagogique et informatif. Si nous ne nous réinventons pas, d'autres continueront à le faire, comme à Londres où plus d'un milliard d'euros viennent d'être injectés dans la construction de studios pour permettre à des cinématographies d'apparaître parfois plus au milieu de séries étrangères qu'à l'intérieur d'un film français. En ces temps de pandémie, ne considérerons plus que des gestes barrières consistent à se cacher derrière une vieille vague. N'attendons pas demain car c'est aujourd'hui que cela se joue ! D'autres vagues successives passeront encore et encore... Pour se sauver, faudra-t-il faire comme *Papillon* - alias Steve McQueen - qui, pour quitter l'île sur laquelle il était enfermé, avait attendu la quatrième vague [5] après les avoir comptées jusqu'à sept ?

Comme je l'ai souvent fait au cours de mes différents éditos qui ont jalonné mes trois années de présidence, je conclurai cet avant-dernier avec des mots empruntés encore une fois à ma fille. Des mots qui doivent nous encourager à travailler encore plus ensemble afin de sortir par le haut de tout ça... Des mots reçus sur un simple texto, le 1^{er} février, après que Syrine, 18 ans, a pu, pour la première fois, s'asseoir sur les bancs de son université : « Quel bonheur !!! Je suis heureuse, décidément j'aurais jamais pensé que ça pouvait tant me manquer... Rencontrer des gens, échanger avec eux, participer en classe en levant la main, débattre... Ça fait un bien fou alors que je trouvais, il n'y a pas si longtemps, que tout cela était juste banal... Je me sens tellement vivante ! »

[1] Jean-Luc Godard sur le tournage d'*A bout de souffle*

[2] *Truffaut par Truffaut*

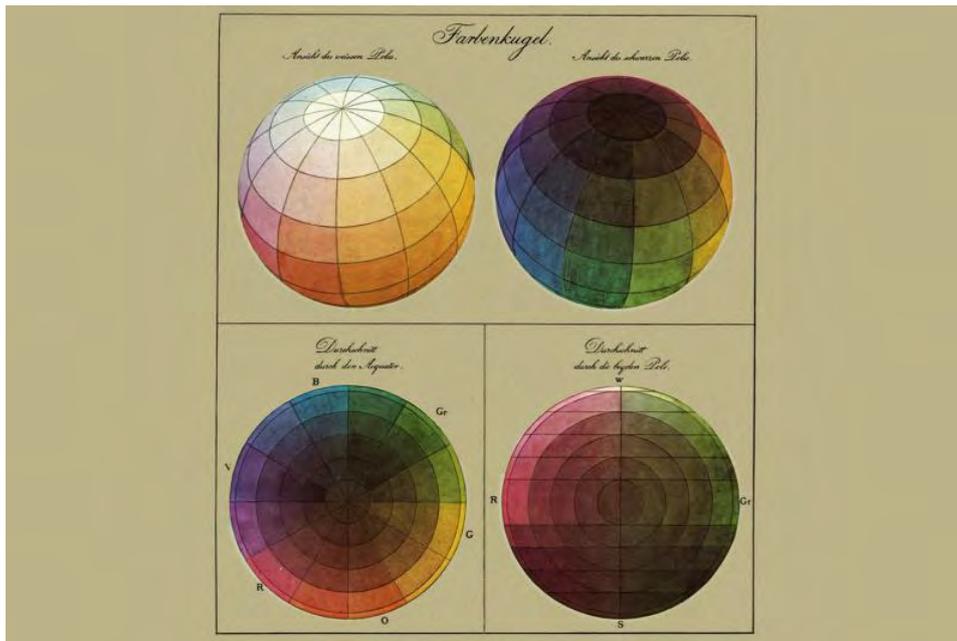
[3] Elin Kirschfink, Isabelle Razavet, Myriam Vinocour, Romain Lacourbas, Philip Lozano, Stephan Massis, Gilles Porte

[4] [Présentation publique de la Charte de l'image](#)

[5] [Scène finale du mythique film *Papillon*](#)

En vignette de cet article, quelques images du "générique culte" de début du *Mépris*, de Jean-Luc Godard, qui met en scène Raoul Coutard cadrant aux manivelles un Mitchell BNC.

Focus



Vers la Couleur - 2^e partie

Conversation entre Caroline Champetier, AFC, et Martin Roux - Décembre 2020
09-01-2021 - [Lire en ligne](#)

Ayant entrepris d’y voir plus clair sur ce qui se passe entre la sortie d’un capteur et l’étalonnage, les directeurs de la photographie Caroline Champetier, AFC, et Martin Roux nous font partager, dans une série d’échanges, leur cheminement vers la compréhension de ce qui échappe dans le traitement des images. Dans un deuxième entretien, ils livrent leurs réflexions qui traitent, entre autres sujets abordés, de trichromie, d’espace et de volume couleur.

Caroline : Ce qui est frappant au moment du basculement à la projection numérique - dont tu as dit que ça a établi une conjoncture entraînant une perte de repères dans la chaîne de fabrication des images -, c’est que pour la première fois on a inversé le processus. Dans une pratique de l’origine, où il y a un début et une fin (négatif-positif-projection) et dont Kodak, entreprise apparue au cours du XIX^e siècle se souciait fortement (en travaillant sur les progrès du support du Technicolor au Monopack, les ingénieurs se posent la question de la couleur à partir du négatif), soudain, les majors américaines décident d’annihiler la projection argentique dernière opération du processus, ils ne se soucient plus de l’origine, c’est la fin de la chaîne qui va dicter sa loi au début de la chaîne. Ils veulent réduire les coûts sur le tirage des bobines positives. C’est un raisonnement totalement libéral, comme si les studios étaient en fait plus libéraux que Kodak...

Martin : Le bémol, c’est qu’aux Etats-Unis, dans les majors américaines, il y a un très grand pragmatisme sur la question des coûts et en même temps ils restent extrêmement conservateurs sur la question esthétique. Donc ils tempèrent ce pragmatisme libéral par rapport à ce que la France a connu. Parce que nous, nous avons réellement scié la branche sur laquelle nous étions assis.

Caroline : Ils sont conservateurs d’un point de vue esthétique parce qu’ils sont compétitifs. Ils savent, en tant qu’industrie, ce qu’ils doivent aux principes fondateurs. Ce qui nous frappe tous les deux, c’est le fait que dans l’industrie du cinéma français on est dans une économie libérale et même dans un état d’esprit esthétique qui est libéral.

Martin : Oui, parce que pour le coup Kodak n'était pas laxiste, puisqu'ils étaient dans une recherche de savoir, d'ailleurs la période imposait ça : quand la firme commence à fabriquer de la pellicule, au début du XX^e siècle, on n'a pas encore observé de manière physiologique la trichromie de l'œil, on ne sait pas grand chose... Ça force tout le monde à l'humilité. Maintenant on a l'impression qu'on sait parce qu'on est usager d'images et qu'on en consomme... Ça crée une sorte de loi du marché.



Caroline : L'apparition de la trichromie, ou de l'analyse de l'œil, c'est quelle époque ?

Martin : La première théorie sur la trichromie et les premières expériences c'est au XIX^e siècle, mais l'observation physiologique de l'œil et la confirmation de l'existence des cônes, c'est 1956 (par Gunnar Svaetichin). Il y a plusieurs coïncidences de ce type dans les procédés photographiques, après coup on découvre que l'œil fonctionne de la même manière que les supports sensibles. C'est pareil pour la loi de Weber-Fechner et la réponse logarithmique des supports sensibles. Il y a une grande ignorance et très peu d'entités savantes, donc Kodak est dans une situation de monopole du savoir mais ce monopole, c'est l'inverse d'un libéralisme de l'image puisqu'ils imposent une direction. Alors qu'aujourd'hui il y a une multiplicité de propositions.

Caroline : Tu as déjà parlé de cette incohérence des propositions.

Martin : Elle existe déjà au niveau des outils, quand on fait la proposition de six formats HDR différents, plusieurs niveaux de blanc en projection ou sur des écrans, untel dit 2 000 nits, d'autres disent 1 000 nits... et personne n'a fait de tests psychophysiques pour déterminer le point de confort de l'œil.

Caroline : Mais le point de confort où ça ? Sur les écrans géants de Shibuya au Japon en plein jour ? A Shibuya la nuit ? A New-York à Time-Square ? Ou dans un salon sur un écran domestique ?

Pour regarder des images il y a quelques situations qui sont normées, la salle de cinéma en est une, tout le monde est dans le noir, c'est une situation stable dans toutes les salles du monde. Mais n'as-tu pas l'impression que justement, c'est la salle de cinéma que ces pratiques mettent en cause ?

Martin : Oui mais même sur les écrans domestiques le problème se pose. Personne n'a 30 000 lux dans son salon, quand on vend un écran de télévision qui donne 3 000 nits (3 000 cd/m²) pour les blancs, ce qui est énorme, poser la question du point de confort semble évident. Comme sur la définition : à quel moment dit-on que ça ne sert à rien de rajouter des pixels ? Qui fait des essais psychophysiques aujourd'hui pour régler ces questions ?

Caroline : On pourrait effectivement faire des essais, mais qui y a vraiment intérêt ? Faire une corrélation entre le niveau lumineux ambiant et le niveau qu'il faudrait sur l'écran n'est pas très compliqué. La somme des propositions n'est guidée que par la vente de matériel. On revient au fait qu'on est au bout du geste.

Martin : Avec une rhétorique qui pour le coup est libérale : si le consommateur le veut alors personne ne peut s'opposer à ça. Si le consommateur veut un écran 4K de 3 000 nits alors faisons-le.

Caroline : S'il est aveugle dans dix ans et ses enfants aussi, ce n'est pas grave.

Martin : C'est curieux parce qu'il y a des sens sur lesquels on est beaucoup plus vigilant et on a beaucoup moins de mal à se poser la question de la norme : par exemple le son. La surdité se provoque plus facilement que la cécité, on s'abîme plus vite les tympans qu'on ne s'abîme les yeux. Si quelqu'un disait : « Moi je veux écouter 200 décibels s'il vous plaît », tout le monde dirait que c'est n'importe quoi.

On a du mal à mettre en cause la justesse du jugement visuel, et ça c'est une logique occidentale. L'occident est fondamentalement cartésien, et pour Descartes, « voir c'est savoir » : on estime que si vous faites l'expérience visuelle de quelque chose, vous savez.

Caroline : Donc dans notre pratique à nous, puisque ce qui nous intéresse, c'est le traitement des images, ce que tu estimes être le comble du libéralisme, c'est un endroit où on arrive avec son RAW et où on pourrait faire ce que l'on veut au moment de l'étalonnage.

Martin : Oui, ce que l'on veut à l'étalonnage, ce que l'on veut comme norme de diffusion, en projections ou sur moniteurs, SDR / HDR, bref une sorte de carrefour de tous les possibles, et plus aucune forme de prescription. C'est l'inverse de ce qui s'est passé pendant les 100 années précédentes.

Caroline : Pendant les 100 ans de "dictature Kodak".

Martin : C'est contradictoire, parce que les démonstrations de toutes les études psychophysiques qui parlent du visuel, c'est qu'il y a des convergences considérables : tout le monde voit la même chose et tout le monde préfère la même chose.

Caroline : On revient au début de ce que nous disions, c'est-à-dire qu'aimer voir quelque chose, c'est avoir l'impression que c'est comme ça que l'on peut ou veut s'en souvenir.



"Histoire(s) du cinéma", de Jean-Luc Godard (1988)
Captures d'images d'après DVD

Martin : Cette espèce de libéralisme sur les possibles ne correspond à rien en termes d'attente. Au fond ce n'est pas vrai que les gens ont des attentes si différentes et surtout que les gens savent ce qu'ils attendent.

Caroline : Ça c'est le principe cynique et chaotique poussé à son terme, faire croire aux gens que chacun a une idée des choses donc que chacun verrait un rouge ou un vert ou un bleu comme il le souhaite.

Martin : Et donc, du coup, quand tu vas dans ce sens-là dans l'organisation du travail, ça sous-entend qu'il faut laisser les gens décider tout seuls et arbitrairement de comment procéder avec toutes leurs incapacités physiologiques. Peu d'étalonneurs, comme peu de directeurs de la photographie, reconnaîtraient aujourd'hui leurs insuffisances perceptives mais si on faisait des tests de reconnaissance de couleurs sur ces populations-là, on trouverait des résultats pas très différents de la population globale. On ne progresse pas beaucoup par rapport à nos capacités perceptives, il y a un peu d'éducation du regard. Au fond on reste tous humains pourtant il y a une négation du principe de l'humain au profit d'une logique du « faites ce qui vous plaît ».

Caroline : C'est le contraire qui se passe. Loin d'être libres nous sommes complètement manipulés par cet état chaotique dans lequel nous nous trouvons. Donc ce que j'aimerais qu'on arrive à définir ensemble, c'est à quel moment un outil arrive qui nous fait non pas comprendre mais en tout cas réfléchir un peu différemment. Comment se fait-il que toi et moi, à un moment donné, on s'est mis à refuser et à sentir que nous étions dans une situation chaotique ? Est-ce que c'est un outil ? Est-ce que c'est l'absence d'un outil ?

Martin : J'ai l'impression que c'est la cinéphilie. Ce qui m'a souvent choqué, c'est le décalage. A cause de l'avancée des technologies, il fallait accepter une expérience de spectateur que je trouvais moins satisfaisante...

Caroline : Le plaisir de voir une belle copie argentique restait...

Martin : Ce n'est même pas qu'une copie soit argentique parce que je dois dire que la question de la projection est un débat à part : il y a de bonnes projections numériques...

Caroline : Quand je dis projection argentique, c'est l'expérience du travail argentique de la couleur sur une copie projetée.

Martin : C'est aussi un truc de formation. Je suis rentré à l'Ecole Louis-Lumière en 2009 alors qu'on était en argentique et en 2010, il y a la présentation de l'Alexa, c'était LE moment. On a vu l'argentique fondre comme neige au soleil tout en étant dans une école où tu imagines bien que les conditions de postproduction numérique étaient vraiment légères.

Je trouvais qu'on nous montrait des choses pas belles et il y avait un discours qui nous disait que c'était la technologie qui le voulait. Cela advenait... il fallait accepter la conséquence esthétique de ce changement de technologie.

Caroline : A peu près au même moment - ce que je vois précisément étant sensible aux carnations - c'est qu'il n'y a plus de belles peaux et que dans tous les films il y a une grande déperdition du travail sur les carnations.

Martin : Heureusement il y a quelques films qui contredisent tout ça et sont un peu des balises, tournés en numérique et postproduits en numérique, par exemple *Zodiac*...

Caroline : J'allais le dire. *Zodiac* tourné en caméra Viper, en 2007, avec une sensibilité qui n'est pas la sensibilité du numérique aujourd'hui et même pas la sensibilité du film à cette époque..., une sensibilité de 250 ISO.



"Zodiac", de David Fincher (2007), photographié par Harris Savides, ASC
Captures d'écran

Martin : C'est une caméra qui n'a pas les atouts flatteurs des caméras numériques d'aujourd'hui. C'est un tank. C'est une caméra avec laquelle on a fait des films en France pas si satisfaisants que ça : donc c'était la même caméra mais pas du tout le même rendu. On ne pouvait plus convoquer des histoires de produits chimiques miraculeux, ça n'était plus que des maths. Tout était donc devenu possible dans la mesure où on avait les bons développements mathématiques derrière.

Caroline : Là, on met le doigt sur la différence entre ce qui s'est passé aux Etats-Unis et en France.

Martin : Oui avec en l'occurrence David Fincher, dont on sait maintenant, parce qu'il a continué à faire ça, qu'il a une intelligence de la postproduction numérique qui dépasse de loin celle des gens de sa génération. Il est le chef de file d'une postproduction numérique extrêmement exigeante. Ces films balises font la démonstration qu'il n'y a pas de raison de faire le deuil d'une image agréable d'un point de vue perceptif.

Caroline : Je te rappelle que quand l'Alexa arrive en 2010, quand vous êtes étudiants à Louis-Lumière, elle n'enregistre que du ProRes.

Martin : Oui mais le ProRes a été créé pour concurrencer le télécinéma Super 16 et dans cette utilisation-là, c'était plutôt un bon format. Il y a eu un terrible malentendu et en plus un malentendu français parce que je pense qu'on était plus enclins à faire tomber nos chaînes de postproduction et à faire des économies que les Anglo-Saxons. Le ProRes, si on le limite à ce que c'est, n'est pas la pire des choses, il y a de beaux films en ProRes.

Caroline : Comme de beaux films en inversible, on est juste limité en échantillonnage.

Martin : Le Log a fait plus de mal que le ProRes, pas du tout parce que le Log c'est mal mais dans le quiproquo qu'il y a eu par la suite sur le fait qu'il fallait travailler le Log tel quel. A cause des pratiques en publicité, à cause de toutes ces chaînes de postproduction extrêmement rapides où on prenait le fichier Log et où on travaillait le contraste directement.

En réalité dans le "ProRes Log", ce qui a été terrible dans l'éducation des gens à la postproduction, c'est le Log. Pourtant il n'y est pour rien parce que ça n'est qu'une formule mathématique pour coder des valeurs. Les gens de Kodak qui l'ont inventé (c'est Kodak qui a inventé le Log pour les besoins du scan) n'ont, je pense, jamais imaginé que des gens se le projetteraient en salle en trouvant ça sympa...

[*Histoire des fous qui apprécient une piscine dans laquelle il n'y a pas d'eau - Caroline ne sait plus comment la raconter...*]

Caroline : Donc ce Log est en fait une réponse de Kodak, créé pour un outil numérique, le scan, afin d'interpréter la pellicule négative.

Martin : Quand ils inventent les premiers scanners dans les années 1990, faire du 10 bits, c'est déjà ambitieux informatiquement. Et si tu veux coder 15 diaphs en 10 bits tu ne peux pas le faire en linéaire donc Kodak crée une courbe qui répartie mieux les informations. C'est juste une étape du codage pour permettre de coder sur 10 bits plus d'informations. Ce sont des mathématiques intelligentes, justement des maths qui pourront être dissoutes par une autre formule mathématique inverse. Il y a un Log et un Log inverse. Il y a plein de Logs différents en fonction des objectifs qu'on veut atteindre mais en réalité ils ont tous la même propriété d'avoir une formule inverse.

Caroline : Qu'est-ce qui fait que le Log est pris à la lettre dans les labos français et pas dans les labos américains ?

Martin : C'est dû à la suppression du bloc retour film. La LUT retour film existe pour te donner une simulation de tirage à partir d'un espace scan Cineon Log et à partir du moment où on retire cette brique-là parce qu'on ne veut plus tirer en film et qu'on ne veut plus de la contrainte, à juste titre en partie, on se retrouve avec le Log tout seul.

Caroline : Cela me fait penser à *Marguerite et Julien*, photographié en film et en numérique par Céline Bozon. Elle garde l'étalon Kodak qui tire vers le haut les parties tournées en RED.



Anaïs Demoustier dans "*Marguerite et Julien*", de Valérie Donzelli, photographié par Céline Bozon, AFC

Martin : Oui parce qu'en plus il faudra lui demander mais dans *Marguerite et Julien*, j'imagine que comme elle avait du scan 35 mm, elle avait dû mettre une LUT retour film ou un équivalent positif.

Caroline : Quand tu as un fichier Log et aucune consigne de développement, aucune courbe, tu es en totale apesanteur.

Martin : Le libéralisme est aussi à cet endroit-là... Si vous voulez travailler à partir de ça, « allez-y, nous on vous force à rien, faites comme vous voulez... »

Il y a aussi ce truc de l'informatique grand public : les gens ont accès à des ordinateurs de plus en plus performants. Avec ton petit Mac, tu peux lancer QuickTime et ouvrir ton rush. C'est ça que les gens découvrent avec le ProRes de l'Alexa : tu double-cliques sur le rush et tu vois la prise dans sa qualité réelle. Donc il y a une vulgarisation, et d'un coup le rush devient trivial, on peut le mettre dans le logiciel de montage comme ça, on peut s'habituer à cette image-là, on peut bricoler dessus, se rendre compte qu'on peut y redonner un petit peu de contraste... bien sûr on peut redonner un peu de contraste, un peu de saturation et imaginer qu'on a fait quelque chose...

C'est la vulgarisation des outils et Da Vinci va complètement dans ce sens-là. On passe de logiciels d'étalonnage qui coûtent 100 000 € à un logiciel qui coûte 250 \$, évidemment tout le monde se prend pour un labo. Je n'ai rien contre cette démocratisation des outils, j'en profite comme tout le monde. Mais elle comporte une part de piège, dans ce qu'elle nous fait croire de nos capacités.

Caroline : Les outils sont entre ce qu'on regarde, ce qu'on filme ou ce qu'on photographie et les images. Cette question du monceau d'images fait qu'on ne se pose plus la question de comprendre le geste qui les a faites pour être ce qu'elles sont. En fait les images dialoguent entre elles et elles ne se rapportent plus à un geste, à une origine : ce sont juste des images en apesanteur.

Martin : La question du monceau d'images va dans le même sens que la question de la vulgarisation et de l'ouverture des outils au grand public, c'est-à-dire qu'elle donne le sentiment que c'est facile de fabriquer des images, ce qui au sens littéral n'est pas faux, mais quelles images ?

Les images de cinéma proposées par Kodak étaient des images aristocratiques qui avaient un coût, et dans lesquelles il y avait énormément de savoir et d'attention...

Caroline : Ces images étaient destinées à travailler sur le souvenir, ce qui est frappant dans *Histoire(s) du Cinéma* justement, c'est à quel point ces chocs - que tu as appelés « chocs cinéphiliques » tout à l'heure et que l'on pourrait aussi appeler chocs visuels - que Godard a emmagasinés pendant ses 4/5 années de Cinémathèque induisent une émotion. Et cette émotion-là il ne peut plus s'en écarter tant que ça.

En fait l'origine de l'image n'est pas le réel, l'origine de l'image c'est le travail mémoriel qu'on va faire pour se souvenir d'une image dont on va décider qu'elle est digne du souvenir. C'est tout ce que démontrent les recherches psychophysiques de Kodak. C'est quasiment de la philosophie, celle de Bergson en tout cas, contemporaine de l'invention du cinéma.

Martin : Oui on fabrique un souvenir.

Caroline : Parce qu'une image de cinéma n'est pas faite pour être immédiate, elle est faite pour qu'on puisse s'en souvenir. Dans ce temps, dans cette durée, il y a la place pour l'artifice, qu'on pourrait appeler « interprétation ».

Martin : Nous-mêmes interprétons le réel avec notre système perceptif donc ce n'est pas un gros mot du tout. La vulgarisation des outils laisse penser à tout le monde qu'on peut fabriquer des images. Mais ce qui disparaît entre temps, c'est la science de ces interprétations-là.

Caroline : Donc après quelques années à s'être bien tapé la tête contre les murs, des outils apparaissent dont on a le sentiment qu'ils nous permettent cette interprétation.

Martin : Tu penses à quoi, par exemple ?

Caroline : Je pense, entre autres, au Baselight.

Martin : FilmLight n'a jamais vraiment quitté ce champ de l'industrie rare et savante du cinéma, c'est une société qui fait des scanners donc ils ont toujours été dans des processus chers et savants. Ils ont mis des années à développer un système de gestion d'espaces couleur, de mapping perceptifs de la couleur, c'est-à-dire avec leurs propres développements mathématiques.

Caroline : Et sur la texture également, pas seulement sur la couleur.

Martin : Tu as raison, par ailleurs tout ce qu'on dit sur la couleur est vrai aussi sur la texture, il faudrait en faire une deuxième discussion.

Donc, qu'est-ce qui fait qu'il y a des outils qui émergent ? Rien... D'une certaine manière il y a des gens qui n'ont jamais perdu le contact avec l'exigence, ce sont les grandes firmes de postproduction dont Eclair est un exemple, mais dans l'ensemble ce sont plutôt des firmes anglo-saxonnes, elles ont gardé une idée très précise de ce qu'il fallait faire parce que quand ils faisaient de la 3D de toutes façons ils fabriquaient la couleur à 100 % et étaient obligés de se poser la question de la couleur : il fallait tout mapper, il fallait tout décider. Donc c'était des gens qui étaient soucieux de ce qui était satisfaisant, de ce qui était beau, de comment ça aurait été rendu en pellicule.

C'est ceux qui ont posé les bases de l'ACES qui par ailleurs a été largement pris par FilmLight. L'architecture philosophique de leurs logiciels, c'est en partie ACES .

Caroline : Sur *Annette*, j'ai travaillé sur Baselight mais pas en ACES parce que nous avons l'impression que l'analyse du X-OCN XT n'était pas encore tout à fait au point...

Martin : Je ne sais pas comment tu as travaillé sur *Annette* mais ACES, c'est très normatif. En fait le problème d'ACES, c'est que c'est à la fois très normatif et un peu démocratique puisqu'en fait c'est un regroupement d'industries : du coup c'est le bordel. C'est une norme très forte, puisque quand tu es en ACES tu as vraiment un look, quelque chose qui vient se plaquer sur ton image, mais fait par des gens qui échangent entre eux et qui n'ont pas tout à fait les mêmes conceptions.

Donc FilmLight a fini par dire qu'ACES c'était intéressant mais qu'ils allaient faire une sorte d'ACES bis parce qu'ils n'avaient pas envie d'avoir les mains liées avec les autres gars... Il y a des forums entiers où ça discute sur ACES, les mecs ne sont pas d'accord sur comment il faut que soient les jaunes, etc., et ça finit par faire un truc qui déplaît à certains étalonneurs et manque un peu de souplesse parfois. Par ailleurs ACES ça vient d'une proposition de ILM (Industrial Light and Magic), une boîte américaine d'effets spéciaux qui un jour a déclaré : « Nous, c'est comme ça qu'on fait », c'est-à-dire qu'on fait une transformation d'entrée de toutes les caméras pour aller vers notre espace couleur à nous, puis on a un bloc qui est le développement, puis on a une transformation de sortie pour aller vers la projection, la vidéo, et on trouve que c'est beaucoup plus pratique sous telles et telles conditions pour intégrer des effets spéciaux ou pour mélanger du 35 mm et du numérique. Ils ont fait cette présentation en 2004, et à partir de là, il y a eu un travail collégial de recherche pour proposer un système universel.

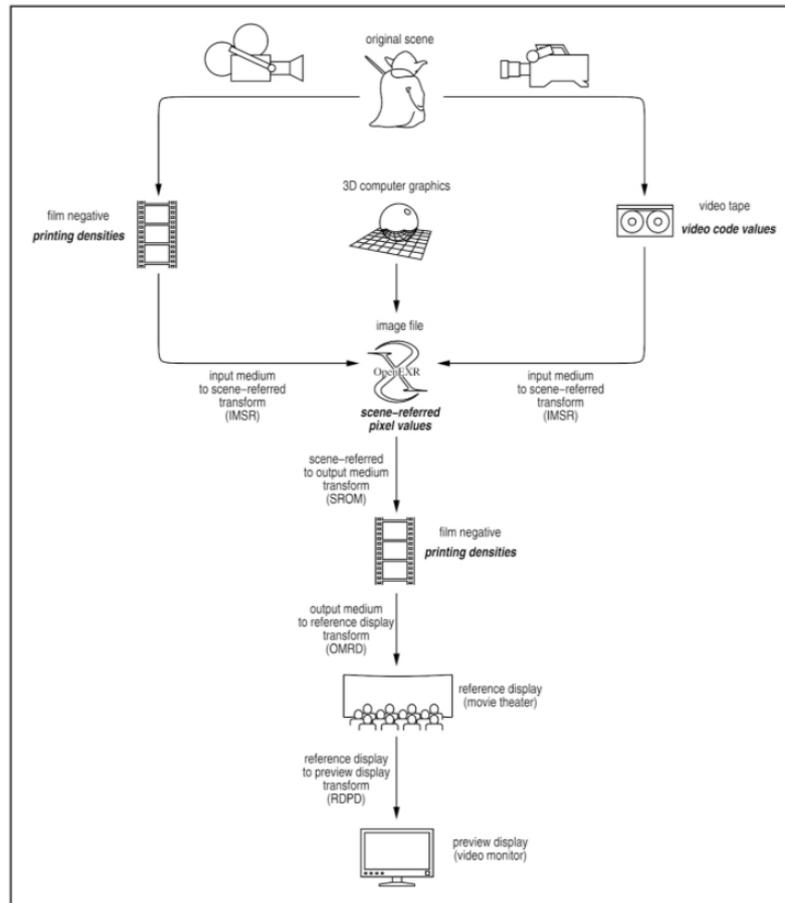


Diagramme extrait d'une publication de 2004 de ILM : "A Proposal for Open EXR Color Management"

Caroline : Oui mais comment ILM est arrivé à ce raisonnement qui amène un espace de travail hors capteur ?

Martin : Ils en ont eu besoin parce que dès lors qu'ils ont commencé à faire de la 3D et du 35 mm en même temps, ce qui a duré quand même un moment (il y avait des films américains avec beaucoup de 3D mais aussi beaucoup de 35 mm parce que les caméras numériques n'étaient pas encore au niveau), ils avaient besoin d'unifier des sources très différentes. Il fallait garder la "garantie de bonne fin" d'une postproduction 35 mm et en même temps pouvoir agréger plusieurs supports. Donc on retrouve ce qui sera plus tard les IDT (Input Device Transform), les ODT (Output Device Transform), etc. Il y a l'idée de travailler dans un espace universel, vers lequel convergent toutes les sources d'image, et depuis lequel on peut aller vers différents types de diffusion. Il y a aussi l'idée qu'il y a un bloc de développement mathématique.

Cela sert de brouillon à l'ACES, sauf que l'ACES mettra des années à émerger parce que comme c'est un processus collégial, ça prend beaucoup de temps, les gens ne sont pas d'accord, ils pinaillent sur des points. L'ACES est aujourd'hui en version 1.2, c'est un bébé, alors que cela fait plus de quinze ans que ILM a formulé la première proposition. Ceci dit, cela a fini par imposer un schéma de pipeline de postproduction : on veut faire sauter les spécificités esthétiques des caméras, on veut un développement qui nous rende la saturation et du contraste et on veut pouvoir aller vers n'importe quel type de diffusion avec, du coup, différents rendus en fonction de si on en projection ou en vidéo.

Caroline : En fait ce que je comprends concernant l'espace couleur, ce qu'on veut et ce que tous les directeurs de la photo aimeraient, ce serait que ce ne soit pas celui de la caméra mais que ce soit un espace couleur postérieur à la sortie de capteur qu'on puisse travailler de manière normée.

Martin : Oui, on veut un espace couleur neutre qui permet de faire converger toutes les caméras au même endroit donc de revenir en arrière pour que toutes les caméras se ressemblent et que si on décide de développer des outils de look on puisse les appliquer à n'importe quelle caméra. On veut pouvoir aller facilement de cet espace couleur qui est l'espace couleur de travail vers un rendu développé minimum, c'est-à-dire une image qui se regarde.

Caroline : Pour être plus précis, une image qui se regarde, c'est une image qui se situe dans une norme de contrastes qui sont ceux auxquels on est habitué.

Martin : De contraste et de saturation, et aussi qui respectent les niveaux de pose. Ce n'est pas rien non plus, il faut que ce soit un tirage qui respecte le niveau de pose et que dans tout ça tu aies une forme de continuité entre toutes les sources de captation et que tu puisses travailler dans cet espace. Cet espace, c'est l'endroit où tu joues le match et il faut que tu sois content de là où ça se joue... Ensuite que ce soit un espace où ce soit facile de faire des transformations esthétiques un peu générales qui vont te permettre d'influer sur le développement.

ACES est bâti complètement comme ça avec les limites que je formulais avant, c'est-à-dire qu'il y a des trucs un peu normatifs, un peu rigides. Certains ne sont pas contents des rendus de saturation dans ACES, du contraste, des choses comme ça. Mais au moins ça a le mérite d'être mis sur le papier et c'est disponible, ACES est disponible pour tout le monde.

Pour Baselight, ils ont pris ce qu'il y avait d'intéressant dans ACES, c'est-à-dire la convergence des caméras vers le même endroit, mais ils ont proposé un autre type de développement (Truelight) plus doux, plus souple, puis ils ont construit des looks sur cette base-là.

Il y a d'autres propositions, ColorFront par exemple, et puis il y a des labos qui ont des propositions autonomes. Amazing Digital Studio, avec qui nous avons travaillé, n'est ni sur ACES ni sur Baselight, mais à 100 % sur ses maths à lui. Dans la philosophie, c'est la même chose, il veut que les caméras convergent, pouvoir mettre les choses le plus près possible les unes des autres. Raccorder deux caméras à l'œil, comme une RED et une Alexa, uniquement perceptiblement en regardant l'écran alors qu'elles ne sont pas dans le même espace couleur, c'est un truc de zinzin, tu ne parles pas la même langue et attends de voir le moment où ça va se superposer, c'est un truc de fou, il ne faut pas faire ça !

Caroline : Et pourtant ça se fait tout le temps.

Martin : Alors quand tu as des caméras de la même marque, tu as le même espace couleur, c'est bon.

Caroline : C'est pour ça que nous avons travaillé en Sony-Sony.

Martin : Ça marche aussi plus ou moins en RED-RED, il y a des fabricants plus ou moins sérieux... Quand Blackmagic Design fabrique des caméras, il n'y en a pas deux pareilles... Les fabricants sérieux font ça bien mais en réalité même les spécificités fabricant, on a envie de les faire sauter. S'ils avaient su être prescripteurs de goûts et de looks on resterait chez eux mais en réalité personne n'a repris ce flambeau là. Sauf peut-être Arri quand ils se sont rendu compte que l'étape manquait.

Caroline : Alors un petit bémol moins important que l'autre question que j'ai à te poser sur les espaces couleur, c'est que Sony, dans l'échantillonnage de la couleur, me semble plus avancé.

Martin : Oui mais le problème de Sony, c'est que la proposition esthétique qu'ils font est extrêmement performante colorimétriquement mais du coup elle n'est pas satisfaisante à l'œil. Les verts de Sony donnent l'impression d'avoir trop de saturation.

Caroline : Alors, quand on n'est pas mathématicien, comme moi, comme toi, comment fait-on pour pouvoir appréhender un espace couleur ?

Martin : Le bon échelon de raisonnement, ce sont les volumes. Il y a des moyens de représenter la couleur sous forme de volumes.

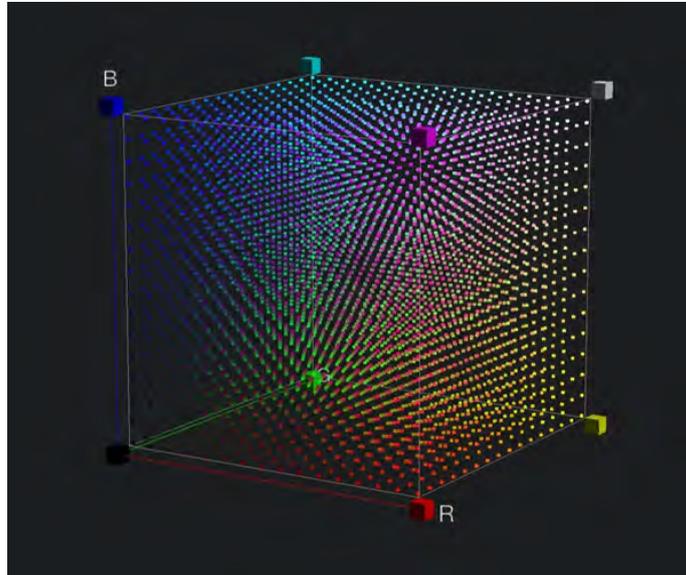


Fig. 1

La figure 1 est un espace RVB, ça peut être n'importe quel R, V ou B. Ce sont les trois coordonnées dans l'espace - c'est de la géométrie dans l'espace - et donc à la fin quand tu as 1, 1 et 1 partout, tu es au blanc. A l'inverse le coin opposé, c'est le noir, les valeurs 0, 0, 0. C'est ce qui se passe dans le signal, quand tes pixels R, V et B sont au maximum, ça fait du blanc, quand ils sont au minimum, ça fait du noir et entre les deux il y a toutes les couleurs.

La Fig. 1 est un espace RVB plein et encore une fois, ça peut être n'importe quel espace RVB au sens où tous les espaces dont on parle sont des espaces RVB car ce sont les espaces des caméras. Si tu veux le Rec 709 tu peux faire un cube, c'est juste que le cube n'aura pas la même taille que le cube du P3 qui est plus grand, mais dans un espace donné tu peux toujours faire un cube.

C'est une des représentations spatiales que tu peux faire mais tu peux aussi en faire d'autres, par exemple toutes les mêmes couleurs peuvent être représentées sous la forme d'un volume HSV.

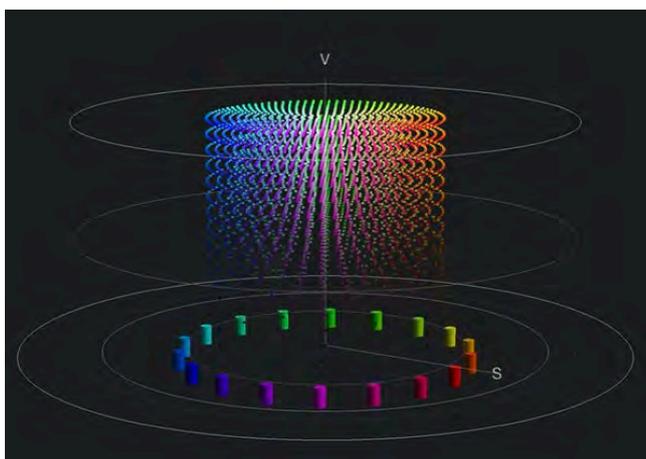


Fig. 2
Volume HSV (vue de côté)

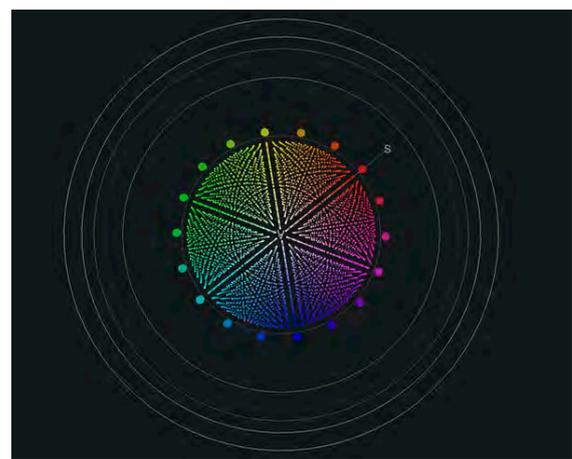


Fig. 3
Volume HSV (vue de haut)

C'est un cylindre. Là, les couleurs sont réparties comme des rayons d'une roue de vélo. Tu as les teintes réparties autour de la périphérie du cylindre, la saturation c'est l'éloignement au centre et la densité c'est la hauteur du cylindre. Toujours est-il que toutes les transformations esthétiques qu'on peut faire, quand tu les visualises sous forme de volume, ça devient plus parlant parce que ça devient des compressions et des rétractions du volume de couleurs.



Fig. 4

Mire RVB avec un look Baselight C101 Generic Film Look

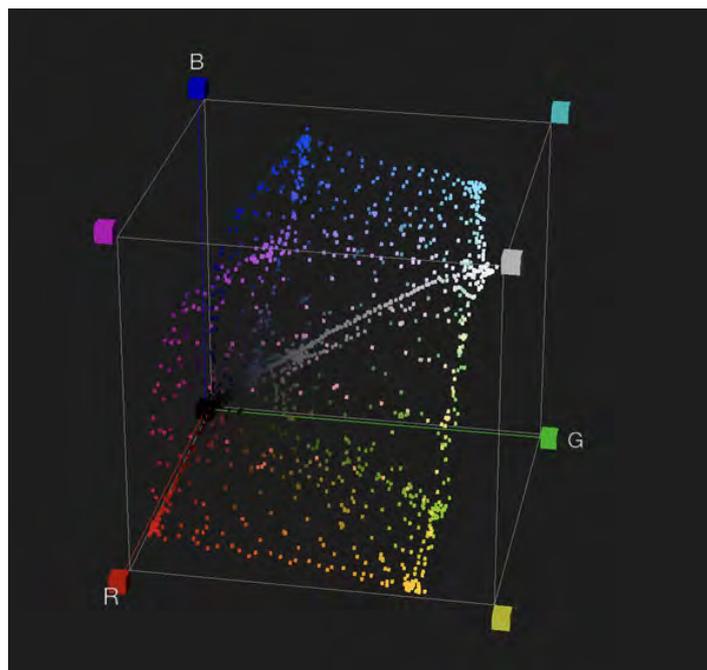


Fig. 5

Volume couleur du look Baselight C101

La Fig. 4, c'est une mire avec un look Baselight film C101. Quand tu regardes le cube dans le look film en Fig. 5, tu vois qu'au lieu d'aller vers tous les coins il y a des coins qui sont enfoncés

Caroline : Il y a des coins qui sont complètement noirs.

Martin : Il n'y a plus de cyans. La saturation maximum du cyan n'existe pas dans ce look film. Ça ne veut pas dire que ces pixels ont disparu, ça veut dire qu'ils ont été déplacés, qu'il y a des compressions et des dilatations du volume couleur.

Caroline : Et la matrice 3x3 là dedans ?

Martin : Une matrice 3x3, c'est donc des coefficients de multiplication des primaires rouge verte et bleue et quand tu appliques une matrice 3x3 sur un cube droit, tu vas effectivement changer le volume de forme. Ensuite la matrice 3x3 ne permet pas de faire toutes les transformations que tu souhaites parce que comme ça concerne toutes les valeurs, ce que tu peux faire avec une matrice 3x3, c'est que tu vas coucher des faces du cube, tu peux les incliner mais si tu veux les arrondir, par exemple, tu ne peux pas le faire avec des matrices 3x3.

Quand tu regardes la même représentation de la même LUT film, tu vois qu'il y a un enfoncement des saturations dans le magenta-bleu et il y a ce qui en fait est une séparation des verts : les verts verts n'existent pas, il n'y a que des verts jaunes ou des verts cyans. Il y a une espèce d'écartement de cet endroit-là . Le bon endroit pour penser des modifications très générales de la couleur, c'est-à-dire un look à l'endroit d'une émulsion, par exemple, c'est le volume. Cette interprétation du réel, on ne veut pas que ce soit le carré parfait que je t'ai montré et qui est l'interprétation fidèle. On veut une déformation de ce volume.

Caroline : La Sony donc, ce qu'elle restitue, c'est le cube entier ?

Martin : Il y a deux choses : en analyse, oui, elle essaye d'avoir tout, et ensuite il y a le look Rec 709 Sony, il faudrait voir ce qu'il produit mais par exemple le look Rec 709 Arri, qui est un tout petit peu interprété, il ne fait pas le cube entier.

Le but de tous ces looks Rec 709, c'est qu'ils rendent toutes les saturations, mais Arri, par exemple, ils ont fait une petite compression des verts pour les avoir moins forts, Sony je ne suis pas sûr qu'ils l'aient fait.

Il y a une autre manière de se représenter la couleur :



Fig. 6

Vue en coupe du modèle CIE xy 1931 de représentation de la couleur

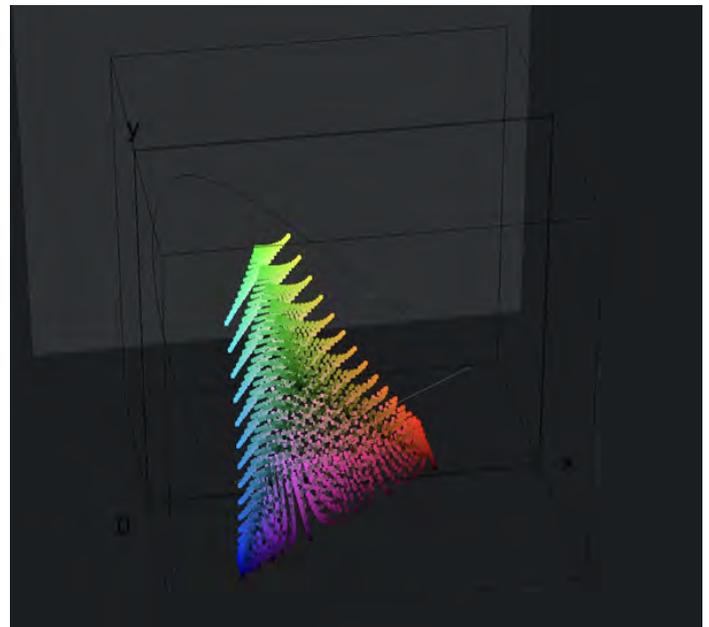


Fig. 7

Aperçu du volume couleur dans le modèle CIE 1931

Ça c'est un volume aussi, c'est juste qu'on le regarde toujours en deux dimensions. Le volume, il est comme en Fig. 7.

Donc tout est toujours en volume puisque la couleur, ce n'est pas juste la couleur à un seul état des densités, c'est à toutes les densités, il y a donc toujours une troisième dimension.

Si on te demande ce qui serait beau à faire, clairement dans ce modèle-là, qui ne ressemble à rien, c'est compliqué de formuler des hypothèses esthétiques. Tandis que sur le cylindre HSV (Fig. 2 et 3), ça devient possible. Tu peux dire que tu aimerais les rouges un peu moins saturés, donc rentrer le cylindre à l'endroit des rouges par exemple.

Entre les différents espaces couleur de caméra, donc les différents Gamuts, ce qui compte, c'est à quel point un espace couleur peut restituer de la saturation, soit leur largeur : à quel point le vert, le rouge et le bleu seront éloignés du centre. Là-dessus, il n'y a pas tellement de mystère, on veut capter beaucoup de saturation parce qu'on veut être sûr que tout rentre dans la caméra, en revanche on veut en restituer peu parce qu'en fait on n'en a pas besoin de beaucoup.

Caroline : Et là, on en revient au concept de palette.

Martin : Oui et il y a un truc qui est assez parlant sur quelles sont les saturations utiles, qui s'appelle le Gamut de Pointer (Michael R. Pointer) qui regroupe les couleurs du visible. Un Gamut, c'est un espace couleur. Dans les années 1980, Pointer a tout mesuré afin de savoir ce qui existe comme couleurs réfléchies sur terre, c'est-à-dire des couleurs éclairées par le soleil. Donc ça ne comprend pas le laser, les gilets fluos, les choses artificielles... mais par contre toutes les saturations que tu peux retrouver, les pigments les plus rouges... et ça fait un Gamut comme ça :

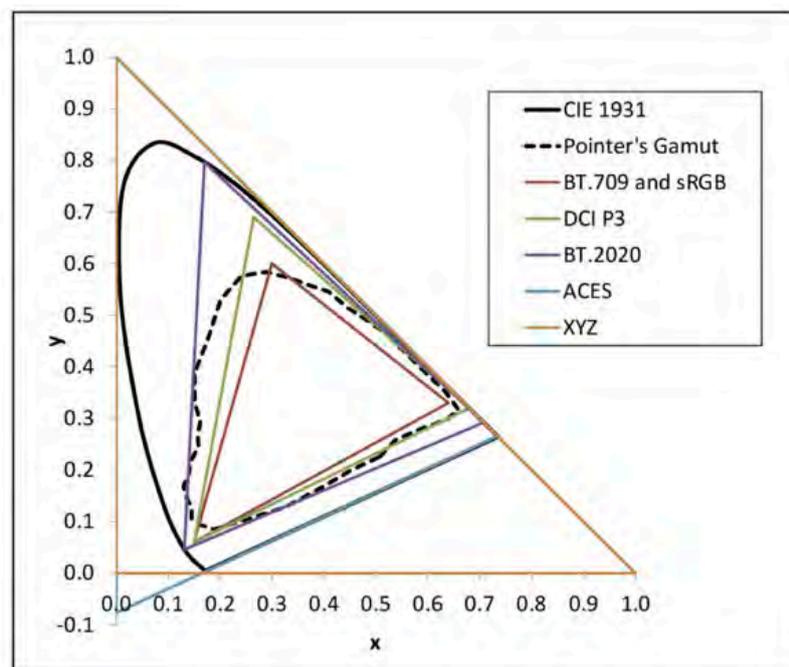


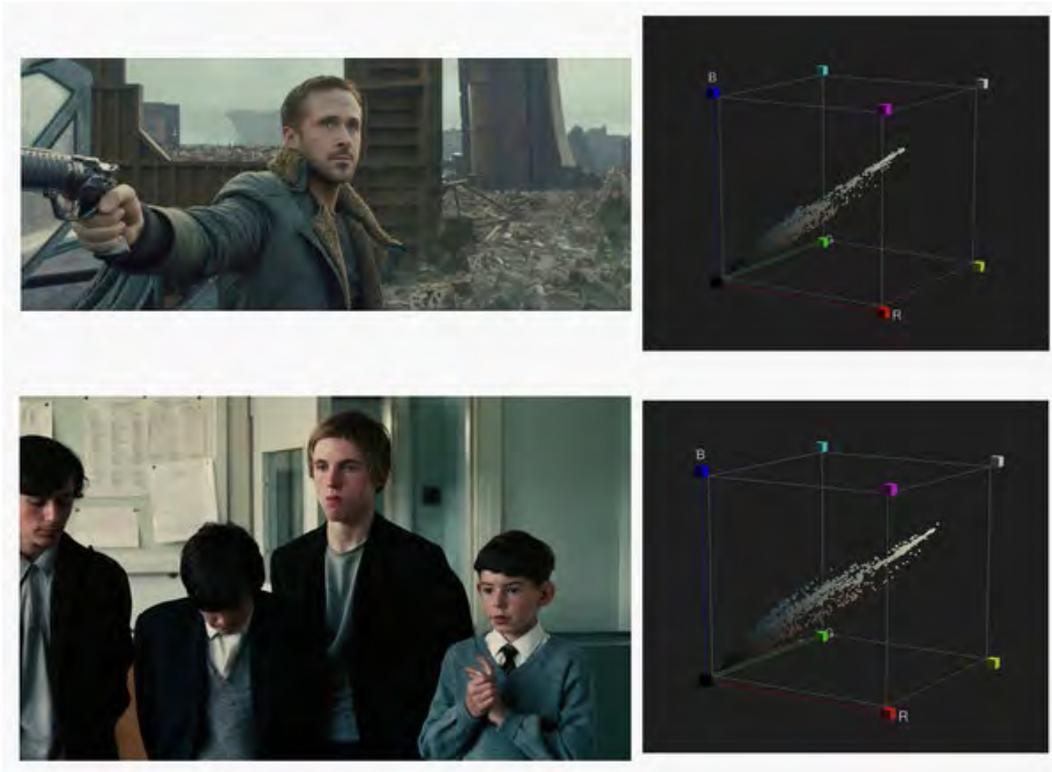
Fig. 8
Gamut de Pointer

On se rend compte qu'il n'est pas immense. Il ne représente que les couleurs vraiment utiles pour l'homme. Un laser vert va être hors de ce Gamut, mais on s'en fiche. Les espaces couleurs immenses, comme le RED Wide Gamut avec sa primaire verte qui est très loin, au fond ça sert à ce que la caméra ne clippe pas mais restituer ce type de sursaturation n'a aucun intérêt.

Caroline : D'accord, Pointer, c'est ce qui existe mais n'est ce pas encore trop large par rapport à ce qu'on cherche sur un film précis... Ce qu'on veut nous, nous qui faisons de la cinématographie, c'est produire une image qui se constitue en souvenir donc en fait une image simple.

Martin : Le Gamut de Pointer ne te renseigne effectivement pas là-dessus. Déjà ça te renseigne sur le fait que de manière générale, il n'y a pas besoin de restituer les très hautes saturations car ce n'est pas naturel pour l'œil humain. Donc déjà on va pouvoir les ramener vers le centre.

Caroline : Si on revient à la palette de *Blade Runner*.



"Blade Runner 2049" et "Kes"

Martin : Dans la palette de *Blade Runner*, il y a aussi des questions de direction artistiques qui ne sont pas encore des questions d'étalonnage. Il y a des situations monochromes avant que l'étalonnage ne le soit. C'est difficile de parler de la palette de *Blade Runner* parce qu'il y a deux gestes artistiques forts, c'est un film, très bien postproduit, ça il n'y a pas de doute, qui a en amont une direction artistique éblouissante et en fait une synthèse incroyable...

Il y a une partie qui sont les peaux dont en réalité on a pas tellement le choix parce que les peaux optimales ne sont pas n'importe où. Le fait de les obtenir va nous coûter un peu dans les couleurs proches.

Caroline : Quand tu dis « elle va nous coûter », c'est-à-dire que si on veut de la séparation de couleur dans les peaux, forcément on va devoir compresser ailleurs mais où ?

Martin : Par exemple, on ne peut pas dire qu'on veut des très belles peaux mais par contre on ne veut aucune saturation des rouges. Parce que si tu coupes le rouge... Ensuite il y a aussi que si tu veux des peaux un peu chaudes (ce que Kodak estimait comme étant l'attente générale et ils n'ont pas tort parce que ça a été démontré par plusieurs études) en réalité, tu es obligée d'envoyer le jaune un peu vers le rouge, ton jaune primaire va être plutôt être un jaune orangé...

Caroline : Oui plutôt vers le rouge que vers le vert.

Martin : Dès que tu envoies le jaune vers le vert, tu as les peaux qui vont vers le vert et ça ne va à personne. On en a parlé la dernière fois.

Caroline : C'est drôle déjà en argentique, je demandais un point de jaune tout le temps partout. C'était mon rapport, je pense, à la quadrichromie. Je voyais bien que le jaune était éliminé.

Martin : Sauf que ceci étant, mettant un point de jaune dans la chaîne argentique, tu joues de toutes façons dans le ring construit par Kodak. Tu joues avec des limites qui sont toujours là.



Fig. 9
Mire sRGB

Si tu regardes la Fig. 4 représentant la même mire avec un look Baselight, et que l'on te demande s'il y a toutes les couleurs, on dirait plutôt oui. C'est seulement en comparant à la Fig. 9 qu'on peut constater que l'on a enlevé énormément de saturation dans le magenta, il est devenu beaucoup plus bleu, le jaune est plus orangé, etc. Mais en fait ces couleurs-là, tu n'en as pas fondamentalement besoin. Là, c'est une énorme réduction de palette, c'est la compression que tu as vu tout à l'heure en Fig. 5 sur laquelle il n'y avait plus les coins.

Mais en fait quand on ne te propose que ça, tu dis « bien sûr qu'il y a toutes les couleurs », je vois du jaune, je vois du vert, je vois du rouge, je vois du bleu...

Réfléchir à une palette de look, c'est réfléchir à un traitement couleur par couleur : où je veux que soient mes verts, est-ce que je veux beaucoup ou peu de séparation, quelle couleur de vert, des verts gras ou des verts secs, etc.

Rapidement, une fois que tu t'occupes du bleu du ciel, des verts et des peaux, éventuellement de la saturation maximum dans le rouge, tu t'es déjà occupé de beaucoup de choses parce que tu as contaminé le cyan, etc. Ensuite il y a globalement la saturation, il y a des questions sur comment réagissent les hautes lumières et comment réagissent les basses et puis il y a des questions annexes, qui tiennent plus aux problématiques propre à chaque film, à ces motifs.

Caroline : Donc au départ du travail sur un projet, on doit établir une série de questionnements qui, étape par étape, priorité par priorité, va définir une palette, jusqu'à modeler le volume couleurs de ce projet.

Fin du second entretien.

- [Lire ou relire la première partie de cette conversation entre Caroline Champetier et Martin Roux.](#)
- [Lire](#) le point de vue de Pierre Cottreau sur le sujet.
- [Lire](#) celui de Céline Bozon, AFC.
- [Lire](#) le point de vue de Thibault Carterot, gérant de M141.

En vignette de cet article, illustration extraite du traité des couleurs Farbenkugel (Sphère des couleurs), de Philipp Otto Runge, Hamburg, 1810.

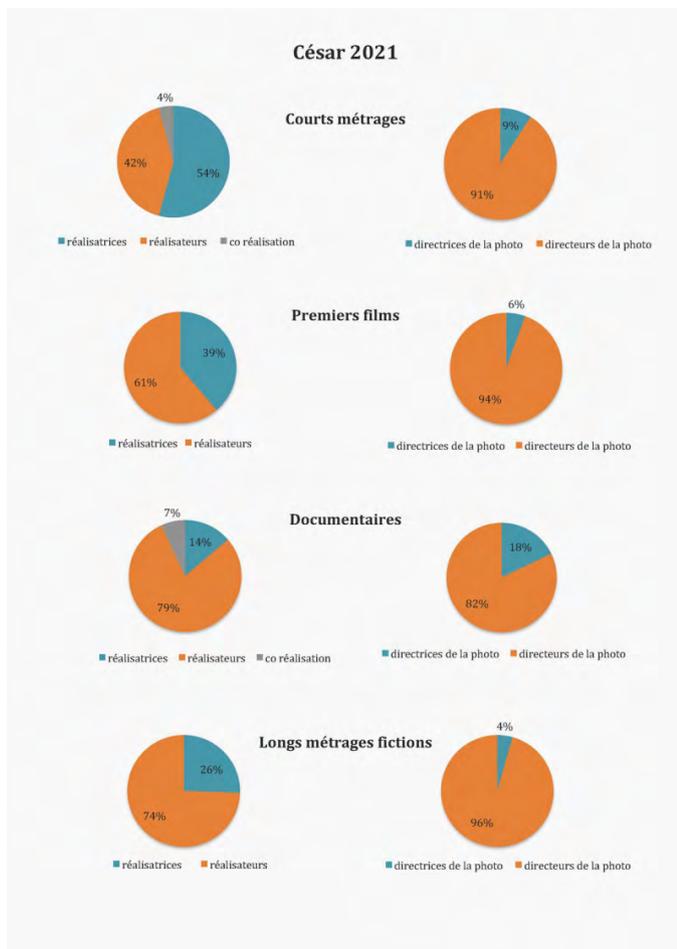


Les cheffes opératrices et les César 2021

Par Nathalie Durand, AFC
20-01-2021 - [Lire en ligne](#)

Les César 2021 annoncent 125 films éligibles au titre de Meilleur film. Parmi eux, il y a 36 premiers films, 29 documentaires et 6 films d'animation. 36 courts métrages ont aussi été sélectionnés, 12 sont des courts métrages d'animation. Je me suis intéressée au nombre de films réalisés ou mis en image par des femmes, afin d'avoir un état des lieux de notre paysage professionnel - l'année 2020 a cependant été particulière...

En réalisation, pour les 24 courts métrages qui ne sont pas d'animation, la parité est effective. Il y a même, on le sent, une volonté du jury de sélection de films venant de la diversité. Le constat est plus alarmant quand on regarde qui a travaillé à l'image sur ces courts métrages. J'en ai dénombré 4 sur les 24 pour lesquels il y a mention d'une femme cheffe opératrice. Parmi ces 4 courts métrages, 2 sont des documentaires dont l'un est filmé par sa réalisatrice, un autre plutôt documentaire aussi voit 3 personnes créditées à l'image dont une femme (qui est aussi coréalisatrice). Et donc il ne reste qu'un seul court métrage de fiction mis en image par une directrice de la photo.



Pour les 119 long métrages (j'ai écarté les 6 films d'animation), sur la totalité de ces films, il y a en tout 9 femmes créditées à l'image.

- Pour les documentaires : 6 sont réalisés ou coréalisés par une femme et 5 sont mis en images par une femme.

- Pour les 36 premiers films : 14 sont réalisés par une femme et seulement 2 ont été mis en image par une femme.

- Pour la totalité des 90 films de fiction : 23 sont réalisés par une femme et 4 sont signés par une femme à la photo, ce qui revient à un peu plus de 4 %...

Ces chiffres interrogent. Certes, de nombreux films n'ont pas pu sortir l'an passé. Mais ne serait-ce que l'étude des courts métrages dresse un constat édifiant. On sait qu'à force de courts métrages, on passe au long métrage, les équipes évoluent le plus souvent ensemble. Comment la situation des femmes directrices de la photo va pouvoir évoluer si, dès le début, on ne leur fait pas confiance ?

On est vraiment très loin de la parité, la route est vraiment longue, trop longue, désespérément longue...

Actualités AFC

Les Entretiens AFC



Nicolas Gaurin, AFC, parle de son travail sur la série "OVNI(s)"

L'ingénieur et les extra-terrestres
26-01-2021 - [Lire en ligne](#)

Proche du réalisateur Antony Cordier, avec lequel il a travaillé sur tous ses films, Nicolas Gaurin, AFC, a logiquement suivi ce dernier sur la nouvelle série de Canal+ intitulée "OVNI(s)". Une série de science-fiction rétro et loufoque en hommage à la comédie des années 1970. Sur laquelle plane également des références cinéphiliques, d'Alfred Hitchcock à Steven Spielberg. Il nous parle du tournage en Belgique des 12 épisodes de cette première saison. (FR)

1978. Didier Mathure, brillant ingénieur spatial, voit son rêve partir en fumée lorsque sa fusée explose au décollage. Il est immédiatement muté à la tête d'un bureau d'enquête...

Quel était l'enjeu de départ de la série ?

Nicolas Gaurin : Trouver les références visuelles qui pourraient nous accompagner. Comme Antony m'a parlé du projet bien en amont de la mise en production, on a pu ensemble travailler sur l'identité visuelle et réaliser quelques "maquettes" en images fixes de ce vers quoi on se dirigeait. Avec en tête également l'importance des scènes à effets spéciaux, pour lesquelles il était prévu de story-boarder... Par exemple, j'ai mis de côté des photos de l'époque faites par William Eggleston. Dans ces

photographies, la couleur est une texture qui "révèle" des scènes quotidiennes, des objets ordinaires, elle crée un espace de fiction. On s'est rejoint sur une certaine idée d'une image sous influence de la bande dessinée belge des années 1960... Le style ligne claire propre à des auteurs comme Hergé ou Jacques Martin (Lefranc). Des couleurs franches, de la lumière, sans jouer forcément le côté fantastique sombre et angoissant... Une approche visuelle qui rejoint aussi celle des comédies des années 1970, comme *Le Magnifique*, de Philippe de Broca, qu'on apprécie beaucoup tous les deux.

On trouve aussi *La Mort aux trousses*, d'Alfred Hitchcock, ou *Brazil*, de Terry Gilliam, parmi les hommages ?

NG : Oui effectivement. C'était lors des repérages pour la séquence des "crop circles", qui arrive assez tard dans la série, qu'on s'est mis à la recherche de champs de maïs... Au gré de mes recherches sur Internet, je suis retombé sur la séquence mythique de *La Mort aux trousses*, et l'idée est venue à Antony de l'adapter à la séquence de rencontre entre les personnages de Nicole Garcia et Melvil Poupaud. Notre version à nous est bien sûr différente mais je pense que beaucoup de monde reconnaîtra le clin d'œil cinéphiliques...



Photogramme

Pour la séquence de l'interrogatoire, qui fait penser à *Brazil* (ouverture de l'épisode 8), l'hommage est moins intentionnel. Dans le scénario, le personnage de Didier (Melvil Poupaud) devait à l'origine se réveiller dans une soucoupe volante. Du moins, un lieu qui y ressemblait, on avait envisagé des maisons "space age" de la fin des années 1960 (comme la maison de vacances "futuro" de Matti Suuronen), mais sans résultat concret en terme de possibilités de tournage en Belgique. C'est finalement en élargissant notre champ de recherches qu'on est tombé sur ce décor d'ancienne cheminée d'usine désaffectée.

Et c'est en allant sur le décor que la référence nous a sauté aux yeux... Finalement les influences sont des références de fond parfois inconscientes, mais qui remontent à la surface au gré de la préparation et des discussions.



Photogramme

Parlez-moi du décor principal du CNES et du Gegan...

NG : C'était le premier à avoir été validé, très en amont du tournage. Un ancien bâtiment de la RTBF, entièrement aménagé par la déco, avec tout le mobilier et ordinateurs d'époque. On y a passé près d'un mois et demi courant novembre 2019, en condition de studio car j'ai pu isoler complètement les décors intérieurs de la lumière du jour. Cette continuité de lumière nous a bien aidés, en permettant de passer de jour à nuit en 20 minutes. Ainsi, on pouvait tourner beaucoup de situations ou de scènes dans la continuité d'épisode à épisode pour cause de plan de travail.



Photogramme

Le fait de sortir du décor Gegan pour aller tourner dans une autre partie du bâtiment était vécu par l'équipe comme un bol d'air ! J'ai tout de même essayé de mettre en place des variations d'ambiances au sein des séquences tout en étant tenu de conserver une certaine homogénéité pour que le spectateur identifie très vite où les personnages se trouvent.

Et la maison de Didier Mathure ?

NG : C'est un décor naturel qui a été utilisé presque tel que. En fait la région bruxelloise regorge de maisons rétro, et celle-là était juste parfaite. L'équipe

déco a transformé un des murs de la pièce principale avec une couleur bleue texturée du plus bel effet et repeint la façade avant pour casser le blanc des murs.



Photogramme

La difficulté, pour moi dans ce lieu, résidant dans les très nombreuses baies vitrées dont j'ai dû neutraliser la transparence par des plaques de plexiglas gris neutre trouvées par Olivier Dirksen, le chef électro. Les découvertes devant jouer pleinement car c'est une maison où l'extérieur entre dans la maison. Ce décor m'a aussi incité à utiliser des 10 kW Fresnel, des sources très communes dans les années 1970, pour faire des entrées de lumière chaude depuis l'extérieur.

Quel a été le défi principal en image ?

NG : Le fait de tourner en 2,35 a été l'une des difficultés. En effet, le format Scope implique soit d'être assez serré sur les visages, soit d'être assez large. Les plans moyens n'étant pas évidents à composer, surtout quand il y a une chorégraphie entre comédiens. On a privilégié les plans américains pour montrer les corps des personnages et ne pas seulement se focaliser sur les visages, ce qui se prête bien au format et à un cinéma classique où les gros plans étaient plus rares. Majoritairement le 35 mm a été notre principal outil, avec parfois des prises au 50 mm ou au 21 mm... Le tout tourné avec une série Leitz Summilux sphérique, avec une profondeur de champ forte, un peu "rétro" qui, là aussi, fait penser aux comédies des années 1970, tournées souvent à des ouvertures de 5,6 ou plus.

Comment procédez-vous pour les mises en place ?

NG : La série est cadrée à 90 % au stabilisateur monté sur exosquelette avec une Alexa Mini. Cette décision a été prise assez tôt car nous avons avec Antony pu tourner de cette manière *Gaspard va au mariage*, en 2017. Satisfaits cette expérience, on a décidé de recommencer avec le même outil, même s'il faut admettre que c'est parfois compliqué... En réalité la liberté est le principal atout de cette manière de tourner. On peut très facilement mettre au point un mouvement de caméra, le modifier au gré

des répétitions et tourner plus vite qu'avec des moyens de machinerie classiques. En revanche, le cadreur - en l'occurrence moi - devient soudain seul à tout faire, remettant un peu en cause l'aspect travail d'équipe qu'est à la base un film. La fatigue physique, bien sûr, est aussi plus grande, et la disponibilité pour la lumière en est forcément plus réduite. On peut rajouter qu'en fonction des plans, les réglages du stabilisateur doivent être à chaque fois adaptés précisément.

Et la hauteur caméra ?

NG : On est souvent un peu bas par rapport aux comédiens. On peut compenser la chose, en montant par exemple sur des cubes, mais quand on fait des mouvements complexes ou qu'on se rapproche des comédiens, on est souvent confronté à ce souci. C'est une limite physique liée à la position de l'exosquelette. Et si on essaie de porter la caméra plus haut, la stabilisation devient de toute façon moins efficace. Je reste quand même assez fier de certains plans vraiment intéressants à faire avec cette machine, comme le plan d'ouverture de l'épisode 8 (la séquence d'interrogatoire dans la cheminée d'usine) ou le plan séquence dans l'épisode 7 du baiser entre Daphné Patakia et Quentin Dolmaire. Un plan séquence autour d'un lit, avec des bascules de lumière coordonnées avec le mouvement d'un axe à l'autre, où tout le monde est soudain mobilisé sur le plateau. C'est le genre de situation où une chorégraphie s'organise autour des comédiens, rendant le travail du cadre soudain un peu moins solitaire.

La séquence de nuit au début de l'épisode 1 (avec la chute des flamands roses) est un autre hommage à une série auquel tout le monde pense en matière d'ovnis : "Les Envahisseurs".

NG : Oui mais on s'est aussi inspiré de *Rencontres du 3^e type* (la scène de la dépanneuse arrêtée au milieu des champs où le personnage regarde sa carte). On s'est installé au milieu des champs, au crépuscule, de manière à obtenir en arrière plan un tout petit peu de matière entre l'horizon et le ciel, exactement dans l'axe du coucher de soleil. Un ballon lumineux à l'hélium me donnant l'effet nuit, et un peu de fumée pour marquer les faisceaux des phares notamment. Le terrain était compliqué, et mon mouvement fait avec le stabilisateur quand je passe dans le champ avec la caméra n'était pas évident. Ensuite, on a installé un praticable pour que je puisse être en plongée au-dessus du personnage, tandis qu'il est éclairé par cette présence "extra-terrestre".



Décor des envahisseurs : le réalisateur Antony Cordier en silhouette (photo à droite)

Comment avez-vous géré la séquence de nuit dans la forêt de l'épisode 8 ?

NG : Pour cet extérieur nuit forêt, le décor choisi était à l'intérieur d'une réserve naturelle, où tout projecteur et groupes électrogènes étaient proscrits. J'ai donc dû m'adapter à ces conditions et j'ai proposé à Antony de faire des nuits américaines, comme d'ailleurs beaucoup de scènes nocturnes de nature étaient faites dans les années 1970.



Photogramme

Sur cette séquence, Didier porte un dispositif de détection électromagnétique accompagné de Marcel (Michel Vuillermoz), il y avait en plus un effet de vacillement des lampes torches à effectuer. Pour cela, bien qu'on ait trouvé des torches commandées par Bluetooth, la qualité de la réception n'était pas suffisante vu la largeur du plan. Mon chef électro a donc câblé ces deux torches avec des fils discrets qui serpentent dans la forêt et sont éteints puis rallumés en direct par l'équipe hors-champ en synchro parfaite avec le jeu des comédiens. La fumée faisant le reste...

Propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC

"OVNI(s)"

Auteurs : Clémence Dargent et Martin Douaire
Réalisation : Antony Cordier
Production : Montebello Productions / Canal+
Images : Nicolas Gaurin, AFC
Décors : Eugénie Collet / Florence Vercheval
Costumes : Pierre Canitrot
Son : Olivier Mauvezin / Antoine Mercier
Montage : Céline Cloarec / Camille Toubkis
Musique : Thylacine

Notes

Equipe

1^{ers} assistants opérateurs : Johan Leruz / Myriam Amouri

2^e assistante opératrice : Floriane Medal

DIT : Jérôme Tanguy

Chef électricien : Olivier Dirksen

Chef machiniste : Dominique Degand

Technique

Matériel caméra, lumière, machinerie : TSF Belgique et Access Motion (Alexa Mini, série Leitz Summilux et zoom Angénieux Optimo 25-250 mm)

Stabilisateur : Stab One MK2 de chez Access Motion

Etalonnage et postproduction : A La Plage Studio

Effets spéciaux : Benuts

Coloriste : Christophe Bousquet

Nouveaux venus à l'AFC



Jean Philippe Gossart, nouveau membre actif de l'AFC

Présentations de Romain Lacourbas, AFC, et Philippe Rousselot, AFC, ASC

18-01-2021 - [Lire en ligne](#)

A l'occasion de sa dernière réunion, tenue à distance, le CA de l'AFC a décidé d'admettre au sein de l'association le directeur de la photographie Jean Philippe Gossart en tant que membre actif. Ses deux parrains AFC, Romain Lacourbas et Philippe Rousselot, présentent dans les textes suivants ce nouvel arrivant, à qui l'on souhaite dès à présent une chaleureuse bienvenue.

Jean Philippe Gossart, une présence enrichissante pour l'AFC, par Romain Lacourbas, AFC

J'ai rencontré Jean Philippe fin 2019, alors que la préparation de la saison 2 de "The Witcher" débutait. Lui avait fait la première saison, et nous allions alors nous "partager" la seconde. Plus d'une année d'étroite collaboration donna naissance à une complicité qui nous lia peu à peu d'amitié.

C'est souvent passionnant de travailler sur une série avec un autre chef opérateur, mais ça l'est véritablement lorsque celui-ci a une véritable soif d'échange et de partage comme JP. Chacun regardait les rushes de l'autre, et l'on discutait quotidiennement de nos façons d'approcher la lumière et la composition de manière générale, et jusqu'aux plus petits détails. Je ne sais pas si JP a appris de moi mais j'ai beaucoup appris de lui. Un soir, je lui ai demandé s'il avait déjà pensé à intégrer l'AFC, lui qui avait déjà une impressionnante carrière anglo-saxonne. La réponse ne s'est pas fait attendre : « Tu plaisantes ? », s'exclama-t-il. « J'adorerais ! Mon pays, c'est la France ! »

Je suis très heureux que JP nous rejoigne et ne doute pas que sa présence viendra enrichir nos échanges, tout en élargissant un peu plus la diversité des profils qui composent notre association.

Jean Philippe Gossart, des qualités professionnelles et humaines nécessaires, par Philippe Rousselot, AFC, ASC

Jean Philippe a été mon collaborateur sur deux films (*Fantastic Beasts* N°1 & 2), comme chef opérateur de la seconde équipe, ayant en charge de nombreuses scènes d'effets spéciaux, entre autres, pendant de très nombreuses semaines. Ces scènes ont demandé savoir-faire, talent et beaucoup d'imagination, souvent pour trouver des solutions inédites à des problèmes eux-mêmes inédits, tout en tenant compte de la continuité esthétique avec le travail de la première équipe.

Cette collaboration a été très positive et très agréable, Jean-Philippe possède les qualités professionnelles et humaines nécessaires à notre métier, et il mérite tout à fait sa place au sein de l'AFC. Jean Philippe Gossart a également à son actif de nombreux tournages de séries comme chef opérateur en première équipe comme en témoigne son CV ci-joint.

En vignette de cet article, Jean Philippe Gossart pendant le tournage, en 2017, de la série "Strike Back".



Retour sur le Paris Images 2021, bilan et conférences en "replay"

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

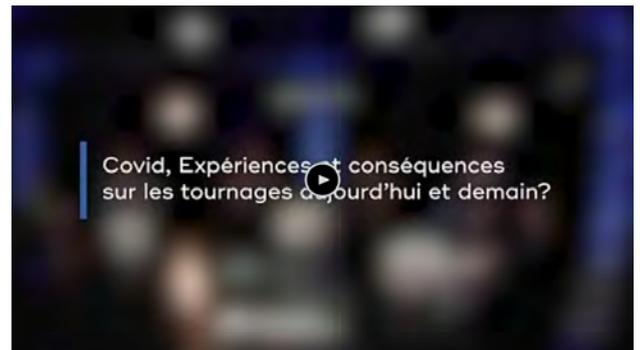
La manifestation Paris Images, qui rassemble cinq événements destinés à promouvoir l'ensemble de la filière audiovisuelle et cinématographique française, s'est tenue entièrement en ligne du 25 au 29 janvier 2021. Les conférences, proposées lors de trente rendez-vous, ayant réuni une centaine d'intervenants et attiré l'attention de quelque 10 000 visiteurs au cours de ces cinq journées, peuvent être dès à présent vues ou revues en replay.

Le Paris Images 2021 a su proposer de vraies rencontres interactives avec les professionnels du cinéma, de l'audiovisuel et des nouvelles écritures autour des problématiques techniques et créatives des industries concernées.

Pour information, et suivant le nombre de leurs conférences, le Production Forum a reçu quelque 900 visiteurs, L'Industrie du rêve, 960, l'AFC Events, 825, les Conférences Film France - CNC, 3 000, et le Digital Summit, 4 200.

Les conférences du Digital Summit sont, quant à elles, disponibles [sur un site dédié](#). Pour accéder au replay, utiliser ce mot de passe : Pids2021.

Les conférences proposées par l'AFC dans le cadre de Paris Images AFC Events



Covid, Expériences et conséquences sur les tournages aujourd'hui & demain ?



Covid, quelles conséquences pour les industries techniques ?

Les autres conférences, proposées par :
Paris Images Conférences,
Paris Images Production Forum,
Paris Images L'Industrie du rêve,
Paris Images Digital Summit



Les techniciens sous la loupe de la recherche



Où en est-on de l'éco-conception des décors ?



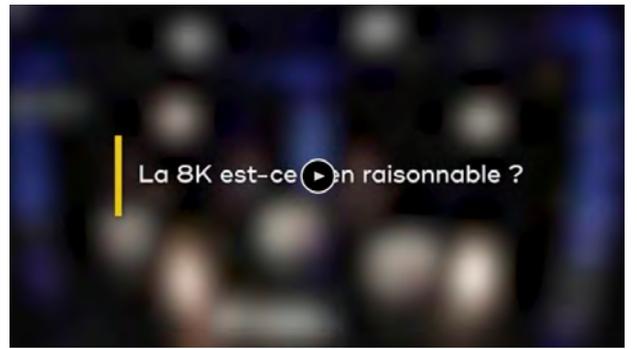
Les territoires, acteurs de la relance de la production



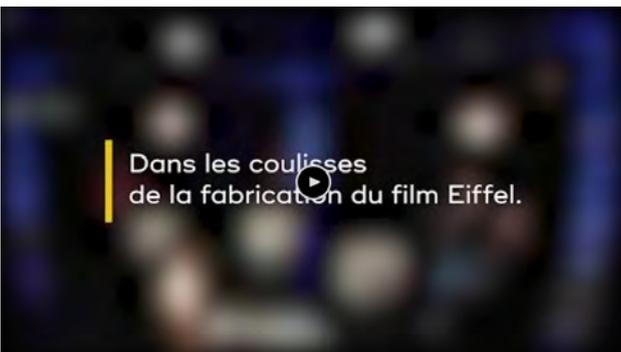
L'Ile-de-France toujours prête à accueillir productions et tournages



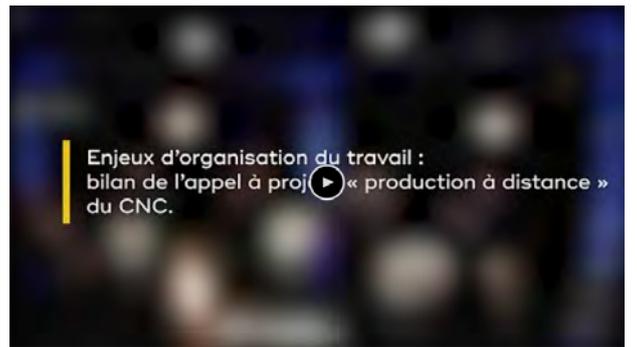
Tourner et produire en temps de crise



La 8K, est-ce bien raisonnable ?



Dans les coulisses de la fabrication du film Eiffel



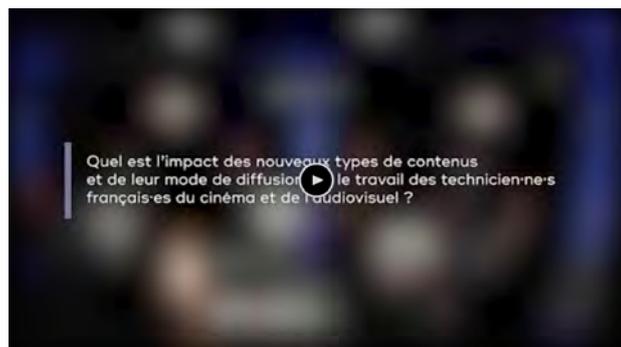
Bilan de l'appel à projets « production à distance » du CNC



Les producteurs indépendants et les nouvelles formes de diffusion



Production virtuelle, quelles évolutions pour les métiers du tournage ?



L'impact des nouveaux types de contenus et des modes de diffusion



Quelles perspectives pour l'industrie française des VFX ?



Remote Production, la révolution est-elle en marche ?



Green Computing : comment diminuer son impact environnemental ?



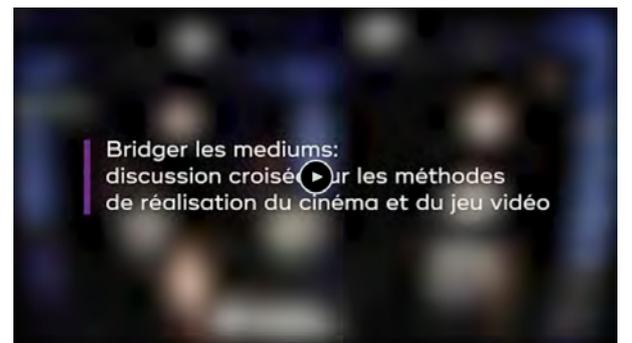
Parité : quelles avancées dans l'industrie VFX ?



Formation : quelles évolutions pour les écoles de l'image ?



Les studios immersifs français à la conquête du marché international



Discussion croisée sur la réalisation au cinéma et dans le jeu vidéo



Trois entretiens proposés par Paris Images AFC Events

La directrice de la photographie Marie Spencer, AFC, SBC, revient sur une année particulièrement complexe pour les tournages, la vie de famille liée aux tournages mais aussi son travail avec les réalisateurs et réalisatrices pour le cinéma ou la télévision.



Le PDG de Poly Son, Nicolas Naegelen, revient sur l'histoire de son studio de postproduction son et images, l'impact de la crise et leurs productions pour le cinéma et la télévision.



Le chef opérateur du son Lucien Balibar, AFSI, revient sur les bouleversements des sorties salles, les films terminés ou en pause en temps de Covid-19, et son rôle de captation du son et des dialogues.



Origines et méthodologie des essais d'optiques réalisés par l'AFC en 2018 vues par l'AOA

17-01-2021 - [Lire en ligne](#)

Dans sa newsletter "La fOcAle" de janvier 2021, l'association Assistants Opérateurs Associés informe ses lecteurs de la publication, sur son site Internet, d'un article dans lequel Arthur Schwarz, AOA, explique en détail les origines et la méthodologie des essais comparatifs de trente-trois paires d'optiques, sphériques et anamorphiques, réalisés pour l'AFC, en décembre 2018, par Caroline Champetier, AFC, Pascal Lagriffoul, AFC, Denis Lenoir AFC, ASC, ASK, et Martin Roux, essais projetés en mars 2020 au Cercle Rouge. Extrait...

Ce samedi 7 mars 2020, dans la salle de projection de TSF, nous assistons à la présentation des essais comparatifs d'optiques réalisés par l'AFC et co-produits par l'AFC et Louis-Lumière. Le chef opérateur Martin Roux, qui a participé à sa création, est parmi nous pour en discuter.

Cette projection est faite "à l'aveugle" (aucun nom d'optique n'est affiché, seules des étiquettes les représentent). 33 séries d'optiques, à raison de 2 optiques par série (les 25 mm et 50 mm pour les sphériques, le 50 mm et le 100 mm pour les anamorphique) sont présentées. Nous remplissons des feuilles distribuées en début de séance qui nous permettent de noter nos impressions, notre ressenti. En fin de projection, les correspondances entre étiquette et nom de l'optique nous sont révélées.

Comment est née l'idée de ce vaste essai ?
Quelle en fut sa méthodologie de tournage et de postproduction ?

Aux origines du projet

L'envie de faire des tests comparatifs d'optiques de grande envergure est venue à Denis Lenoir AFC, ASC, il y a quelques années. À cette époque, Denis et ses assistants comparent trois séries d'optique à

"l'aveugle" pour la préparation d'un film. Les résultats en projection sont exactement le contraire de ce qu'ils s'attendent à voir, leur faisant réaliser qu'ils sont victimes de préjugés et que les idées qu'ils ont de ces optiques sont principalement fondées d'aprioris.

Denis décide alors de s'entourer de collègues et d'amis (Caroline Champetier AFC, Pascal Lagriffoul AFC et Martin Roux) pour mener à bien le projet d'un vaste comparatif d'optiques. Ensemble, ils cherchent à déterminer la manière la plus exhaustive qui permettrait aux spectateurs de juger les optiques standards du marché actuel.

Excluant l'idée d'une projection technique interminable (modèle statique, fond noir, bougie, charte de couleurs ...), ils s'accordent pour faire des images qui soient au plus proche d'un plan de cinéma. Bien conscients que tous leurs choix pourront être discutables, c'est en toute équité et honnêteté intellectuelle (sur la base de compromis) qu'ils déterminent les caractéristiques techniques des futurs plans.

L'idée retenue est de tourner ces tests indépendamment du fait que les optiques soient sphériques ou anamorphiques. Pourvu qu'elles soient standards et couvrent le Super 35. Il faut donc s'accorder sur les caractéristiques techniques liées à la prise de vues. En gardant en tête de se rapprocher de l'utilisation que l'on en a en tournage.

Choix du diaphragme de tournage

T2,8 pour les optiques sphériques / T4 pour les anamorphiques.

D'abord, T2,8 et T4 sont des gravures de diaphs présentes sur chacune des optiques testées. Cela permet aussi de travailler à une profondeur de champ commune dans chaque univers d'optique testé.

Aussi, il était exclu de travailler à pleine ouverture avec des optiques "vintage". D'une part, pour éviter de générer des problèmes optiques supplémentaires (en plus de leur statut de "vieille" optique) et d'autre part, parce qu'elles ne sont pas télécentriques (par conséquent, l'angle d'incidence des rayons, moins perpendiculaire que sur des optiques modernes, est peu adapté à l'usage sur un capteur comme celui de l'Alexa et de son capteur CMOS). Enfin, Caroline, Denis, Pascal et Martin s'accordaient pour dire que ce "T2,8 / T4" est un diaph qu'ils utilisent en tournage de manière courante.

- [Lire la suite de l'article](#) sur le site Internet de l'AOA.

Sur les écrans

Festivals, Rencontres, Projections et Prix



Palmarès des Lumières 2021

01-02-2021 - [Lire en ligne](#)

Lors de la 26^e cérémonie des Lumières, qui s'est déroulée le 19 janvier 2021, l'Académie des Lumières a annoncé son palmarès. *Les choses qu'on dit, les choses qu'on fait*, d'Emmanuel Mouret, photographié par Laurent Desmet, a remporté le prix du Meilleur film ; *ADN*, de Maïwen, photographié par Sylvestre Dedise, celui de la Meilleure réalisation. Le prix de l'Image a été décerné à Hichame Alaouié, *SBC*, pour *Été 1985*, de François Ozon.

Parmi les autres prix décernés, on notera le prix du Meilleur acteur remis à Sami Bouajila pour *Un fils*, de Mehdi M. Barsaoui, photographié par Antoine Héberlé, AFC.

([Lire ou relire](#) la présentation du film par Antoine Héberlé)

On notera qu'étaient en lice pour le prix de l'Image :

- *Le Sel des larmes*, de Philippe Garrel, photographié par Renato Berta, AFC

- *Deux*, de Filippo Meneghetti, photographié par Aurélien Marra

([Lire ou relire](#) l'entretien accordé par Aurélien Marra à l'occasion du festival Camerimage 2020)

- *Les Choses qu'on dit, les choses qu'on fait*, d'Emmanuel Mouret, photographié par Laurent Desmet.

- [Voir le palmarès complet](#) sur le site Internet de l'Académie des Lumières.



"Adolescentes", de Sébastien Lifshitz, récompensé par le Prix Louis-Delluc 2020

29-01-2021 - [Lire en ligne](#)

Habituellement annoncé au mois de décembre, le Prix Louis-Delluc, qui récompense chaque année une œuvre cinématographique jugée comme étant le "meilleur film français sorti dans l'année", a été décerné pour l'année 2020, mardi 26 janvier 2021, au film de Sébastien Lifshitz *Adolescentes*, documentaire photographié par Antoine Parouty et Paul Guillaume, AFC. Le Prix du premier film a été attribué à *Josep*, film d'animation réalisé par Aurel.

« Sébastien Lifshitz a rassemblé à peu près huit heures de film pour en faire deux heures, il a montré la province française comme peu de gens l'ont montrée, il rejoint Raymond Depardon ou Nicolas Philibert qui sont de grands documentaristes eux aussi », a commenté Gilles Jacob, président du jury, composé d'une vingtaine de critiques et personnalités. « Le film est une merveille de justesse et de sensibilité par un des plus grands documentaristes contemporains », a-t-il souligné, ajoutant : « C'est une satisfaction que ce prix aille à un documentaire et à un film d'animation car ce genre de films montre la diversité du cinéma français. »

« C'est un prix qui est important dans le cinéma. Tout le panthéon du cinéma y est présent, donc je suis extrêmement touché. [...] Je pense à Emma et Anaïs,

les héroïnes du film aujourd'hui avec ce prix. J'espère que ce sera comme une sorte de soutien, parce qu'en ce moment le contexte n'est pas facile pour elles », a réagi pour sa part Sébastien Lifshitz.

- [Lire ou relire](#) l'entretien accordé par Antoine Parouty et Paul Guillaume au sujet de leur travail sur le film *Adolescentes*, sorti en salles le 9 septembre 2020

Ecouter les propos de Gilles Jacob et Sébastien Lifshitz lors de l'annonce du Prix Louis-Delluc 2020 sur les ondes de France Inter.

En vignette de cet article, Emma et Anaïs dans Adolescentes, photographié par Antoine Parouty et Paul Guillaume.



CLSFX Atelier 69, lauréat du Trophée César & Techniques 2021

28-01-2021 - [Lire en ligne](#)

Parmi les cinq entreprises françaises de prestations techniques de la filière cinéma validées par le Comité Industries Techniques de l'Académie des César, c'est à la société CLSFX Atelier 69 qu'a été attribué le Trophée César & Techniques 2021. La société Mac Guff Ligne, quant à elle, a reçu le Prix de l'Innovation César & Techniques 2021.

Lauréat du Trophée César & Techniques 2021

Postulaient en tant que candidats au Trophée César & Techniques 2021

À la plage Studio

60 ans d'expérience au service de plus d'une centaine d'œuvres audiovisuelles. Spécialisée dans le secteur de la postproduction depuis 2014 : nous veillons à ce que la "Technique", aussi complexe soit-elle, ne puisse ni occulter ni freiner le processus de création. Réactivité, savoir-faire et service premium au prix juste sont les

qualitatifs qui caractérisent certainement le mieux notre organisation et notre offre de service. Répartie sur un espace atypique de 1 000 m² à Paris intra-muros, nous offrons l'ensemble des moyens techniques et des services depuis les prestations de gestion des rushes en passant par le montage image et son, étalonnage, mixage sans oublier la post-synchronisation grâce à notre association avec une entité de poids (et de voix), TriTrack.

Notre force : la notion d'équipe au sens large comme moteur de chacune de nos actions au quotidien. La proximité et la transparence dans toute relation initiée avec nos clients/partenaires afin de leur apporter une réponse performante et innovante (et si possible « fabriquée en France ») aux besoins singuliers de chaque projet.

Un lieu unique, handfriendly, où l'on se sent comme à la maison.

CLSFX Atelier 69

CLSFX, plus connu sous le nom de l'Atelier 69 est né en 2002 grâce au travail de Guillaume Castagné, de Frédéric Lainé et de leur passion commune pour les effets spéciaux de maquillage.

Cet atelier s'est constitué sous forme d'association. Les locaux situés à Montreuil sont partagés avec d'autres départements comme des graphistes, storyboarder et déco. Ensemble ils forment l'Association 69.

L'atelier s'agrandit au fur et à mesure des années, et sera marqué par le travail réalisé sur le film *Frontières*, en 2006. Tellement marquant que le corps utilisé pour une scène va intégrer le logo de la société. C'est grâce à ce projet que va naître une collaboration entre Guillaume et Frédéric rejoints par Olivier Afonso, Nicolas Herlin et Laetitia Hillion. En 2009, Atelier 69 devient une société sous le nom de CLSFX Atelier 69.

2021, l'équipe est toujours là, elle emploie plus d'une dizaine d'intermittents et est devenue une grande famille de maquilleurs effets spéciaux.

Hiventy, membre associé de l'AFC

Hiventy est un acteur international incontournable de la prestation technique audiovisuelle ayant son siège social à Paris (France). Hiventy offre une gamme complète de solutions haut de gamme dans tous les domaines de l'audiovisuel et du cinéma : post-production & restauration ; sous-titrage, doublage & accessibilité ; distribution tous formats.

Fort de plus de 35 ans d'expérience en France, Hiventy dispose également d'un réseau international avec des implantations en Afrique, en Asie et en Pologne. Le groupe travaille sur plus de 400 longs métrages sur les 20 dernières années (dont 31 Palmes d'Or, 21 d'Ours Or, et 19 Lions d'Or) et réalise plus d'un million de sous-titres par an dans 75 langues et travaille régulièrement pour Netflix, Amazon Prime Video et iTunes. Il a notamment reçu les certifications Netflix Post Partner (NP3) et Netflix Preferred Fulfillment Partner (NPPF), attestant de sa place d'expert dans l'écosystème de la plate-forme. Le groupe a réalisé 38 millions de chiffre d'affaires en 2019 et compte 380 collaborateurs dans le monde.

Montcalm Abicene

La plateforme de travail Montcalm Abicene accueille et conseille la chaîne complète de la préparation de films. Notre structure a optimisé le travail de préparation en réunissant tous les départements au même endroit.

Au-delà de la mise à disposition d'espaces équipés, c'est aussi un service de soutien à la création qui est proposé. Ce sont plus de 200 longs métrages préparés depuis 2008 dans ces 800 m² situés dans le faubourg historique de Paris 11^e.

C'est aussi avec le Studio Ecofilm un plateau d'éco-conception en partenariat avec les associations professionnelles. La transmission des savoir-faire n'est pas en reste avec le Conservatoire européen du costume (centre de formation à la restauration de costumes de cinéma et de spectacle). Au quotidien, c'est un laboratoire d'expériences pour le développement durable, la fabrication d'outils de circuit court par des techniciens écologiques, un lieu trans-générationnel de partage des connaissances.

Piste Rouge

Depuis 20 ans, Piste Rouge est créateur sonore pour le cinéma, la télévision et les plateformes.

Un concept unique mêlant Talents permanents et studios immersifs pour une post-production sonore exigeante et sur-mesure. Composé d'une équipe de Directeurs Artistiques, Mixeurs, Sound Designers et de techniciens du Son, Piste Rouge propose une gestion 360° en garantissant un respect des délais et une qualité de contenu artistique haut-de-gamme.

Du sound design à la création de voix, en passant par la musique, le son immersif et le mixage, Piste Rouge a plus de 300 longs métrages à son actif, plusieurs fois récompensé par l'industrie (MPSE, Césars, Magritte du Meilleur Son...).

Lauréat du Prix de l'Innovation 2021**Postulaient pour le Prix de l'Innovation César&Techniques 2021****Angénieux, un marque du Groupe Thales**, membre associé de l'AFC

Fondée en 1935 par Pierre Angénieux, Angénieux est un fleuron de l'industrie française. C'est aujourd'hui l'un des rares fabricants de matériel de cinéma français et européens. Marque du groupe Thales depuis 1993, Angénieux bénéficie d'une notoriété mondiale pour ses systèmes optiques et optroniques haut de gamme.

Les optiques cinéma Angénieux sont plébiscitées par les plus grandes maisons de location et les directeurs et directrices de la photographie les plus exigeant(e)s, pour leur excellente qualité et la signature unique qu'elles proposent, le fameux "look" Angénieux. Elles ont ainsi contribué aux images de films iconiques du cinéma français et mondial. Leurs caractéristiques toujours plus innovantes permettent aux directeurs et directrices de la photographie d'exprimer toute leur créativité.

Elles ont été récompensées à quatre reprises à Hollywood, par l'Académie des Oscars en 1964, 1989, et 2009, par la Society of Camera Operators en 2012, et par la British Society of Cinematographers à Londres en 2014. Depuis 2013, Angénieux est Partenaire Officiel du Festival de Cannes et y a créé la cérémonie "Pierre Angénieux ExcelLens in Cinematography", destinée à rendre hommage au métier de la Direction de la Photographie.

CTM Solutions

Fondée il y a plus de 100 ans à la naissance du cinéma, la société CTM n'a cessé d'innover en ouvrant un laboratoire film en 1919, en inventant la table de montage Moritone en 1951 puis la table HDC en 1980. Depuis les années 1990, CTM s'est spécialisé dans l'intégration de solutions audiovisuelles à destination des producteurs et des diffuseurs de contenus. En 1995 CTM innovait en collaborant avec Akai à la création d'un défileur Audio numérique AKAI DD1500 dédié au secteur. L'ère du numérique en production a créé des enjeux totalement nouveaux. En réponse, CTM a réuni ses partenaires technologiques afin de donner naissance à une offre unique en France, destinées aux créateurs et au marché de la post-production : "Cloud for media".

"Cloud for media", c'est la collaboration à distance, la dématérialisation des fichiers, les plateformes collaboratives simples et efficaces, l'ingest DIT, l'accès déportés aux stations de production, le montage dans le cloud, la normalisation et la déclinaison des montages et des effets, l'enregistrement et le mixage en remote, la synchronisation des médias, la gestion d'archivage, la sécurisation des médias...

"Cloud for media" consiste à associer aux solutions techniques l'intelligence de workflows et connecteurs développés sur mesure en vue de créer un ensemble unifié.

"Cloud for media" est la surcouche intelligente apportée par CTM. Ainsi les producteurs disposent de workflows de production et de postproduction rationalisés et uniformisés, rendus aisés à exploiter, sécurisés, limitant les erreurs, favorisant la contribution et le partage de médias préservés, normalisés, augmentant leur productivité et générateurs de valeur.

Dubbing Brothers

Créé en 1989, Dubbing Brothers est leader européen de la localisation (doublage pour le cinéma et la télévision, sous-titrage, audiodescription, laboratoire vidéo). Les plus grandes sociétés de production, de distribution, et les principales plateformes de streaming lui accordent leur confiance depuis de nombreuses années. Le groupe, dirigé par Mathieu et Alexandre Taieb, a réalisé en 2019 un chiffre d'affaires de 75 millions d'euros et compte 240 employés. Le groupe compte plus de 70 studios de doublage sur plus de 15 000 m² d'installations techniques réparties sur 5 pays (France, Italie, Allemagne, Etats-Unis et Belgique).

Mac Guff Ligne

Fondé à Paris en 1986, le studio Mac Guff est rapidement devenu un acteur majeur du monde de l'animation et des effets visuels. L'approche créative des fondateurs associant exigence artistique et réponse technologique portée par une R&D dédiée, a permis d'attirer et de séduire les réalisateurs, artistes et producteurs de talent, français et internationaux.

De Philippe Stark à Pierre Coffin, Matthieu Kassovitz, Jean-Paul Goude ou encore Michel Ocelot, tous ces génies passionnés de l'image viennent à Mac Guff sachant trouver là le savoir-faire, l'attention et les outils qui donneront naissance à leurs idées. Mac Guff est resté une entreprise indépendante détenue dans son entièreté par ses fondateurs. Son nouveau label "Small" a vu le jour en 2014 afin d'élargir les services du studio principal. Montage, étalonnage, mais surtout expertise/fabrication en AR/VR font dès lors leur apparition et rencontrent immédiatement un fort intérêt de la part des créateurs, réalisateurs et producteurs de ce nouveau média.

Mac Guff Belgium, son studio bruxellois, petit hôtel particulier de 300 m² accueille des productions internationales et bénéficie d'une synergie profonde inter-studio (fibre et workflow) pour fabriquer et créer avec efficacité les visuels les plus ambitieux. Sur ses sites parisiens, rue de la Cavalerie et rue de Chabrol, le studio s'appuie sur un socle de quelques centaines de collaborateurs de haut niveau et supervise plus d'une centaine de projets par an tous domaines confondus (pub, cinéma, AR/VR, TV et web).



Martial Vallanchon et Rodolphe Chabrier

(Source Académie des Arts et Techniques du Cinéma)

- [Revoir la cérémonie](#) de l'annonce des entreprises lauréates au Trophée César & Techniques 2021 et au Prix de l'Innovation César & Techniques 2021.

Technique

Caméras et Accessoires



(Re)découvrez le programme Certified Pre-Owned d'Arri !

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

Le programme "Certified Pre-Owned" (CPO) d'Arri vise à proposer des produits d'occasion ou ex-démo à un prix attractif. Chaque caméra ou accessoire a été soumis à un examen technique poussé afin qu'il puisse fournir la meilleure prestation possible. Il obtient ainsi un certificat "Arri Approved" ainsi qu'une garantie d'un an. En ce début d'année 2021, de nouveaux produits sont disponibles !

A l'occasion de cette rentrée 2021, Arri a enrichi son stock !

De plus, le design du site web CPO est désormais adapté pour téléphone, n'hésitez pas à [le visiter](#).

Ils témoignent

Jérôme de Gerlache

« Après cinq années passées à parcourir le monde avec mon Amira, j'ai décidé d'investir dans une Alexa Mini LF avec un capteur Full Frame. J'ai eu la chance de pouvoir bénéficier du programme CPO d'Arri. La caméra est vérifiée et certifiée par la marque, ce qui m'a permis de pouvoir économiser sur le corps caméra et compléter cet achat par des accessoires supplémentaires. » *Jérôme de Gerlache*



Naomi Amarger



« L'Alexa Mini est la seule caméra que je suis toujours triste de quitter à la fin d'un tournage. Elle est si légère, si polyvalente, si fiable, et offre, selon moi, la plus grande liberté d'expression et la plus belle proximité avec les comédiens. Je suis très heureuse d'avoir investi dans la caméra de mes rêves et impatiente de ne plus la quitter ! » *Naomi Amarger*



La Sony FX9 part en live !

11-01-2021 - [Lire en ligne](#)

Des coulisses de l'Opéra de Paris au théâtre d'opérations militaires, nos invités ont répondu à toutes vos questions en live lors de notre série de webinaires autour de la FX9, présentée par Anna Doublet.

- **Episode 1 : lundi 18 Janvier, à 11h**
Arnaud Morel de Foucaucourt, chef opérateur sur le tournage de "Secrets d'histoire" sur France 3

[Revoir l'épisode 1](#)

- **Episode 2 : mercredi 21 Janvier, à 11h**
Fabien Lemaire, réalisateur : le documentaire de guerre dans "Opération Barkhane" sur RMC.

[Revoir l'épisode 2](#)

- **Episode 3 : jeudi 28 Janvier, à 11h**
Jeremy Frey, réalisateur et DoP de "Wildlife", la web série de documentaires animaliers.

[Revoir l'épisode 3](#)

- **Episode 4 : mardi 2 Février, à 11h**
Kevin Gouazou de chez YouBLive et le live en streaming pour Facebook / L'Opéra de Paris. #ensembleauspectacle

[Revoir l'épisode 4](#)

- **Episode 5 : jeudi 4 Février, à 11h**
Laurent Chalet, directeur de la photographie, AFC, UCO : La FX9, du tournage à l'étalonnage.

[Revoir l'épisode 5](#)

Tous les épisodes de la "FX9 part en Live" sont disponibles sur YouTube



Sony lance son Club CineAlta

10-01-2021 - [Lire en ligne](#)

Sony lance le Club CineAlta dont le but est de promouvoir la formation des équipes de tournage sur une variété de sujets liés au cinéma.

S'appuyant sur sa célèbre marque [CineAlta](#), qui abrite des caméras cinéma comme la [Venice](#), Sony proposera une série de cours de formation en ligne et hors-ligne à la communauté pour la soutenir dans ses préparatifs pour les tournages du printemps. Des cours hors-ligne auront lieu lorsque la situation le permettra au centre de production de médias numériques ([DMPC](#)) de Sony aux studios Pinewood de Los Angeles.

Il y aura 3 types de formations/présentations/support :

- **Crew Call** : Présentation/support en ligne pour les équipes qui utilisent la caméra Sony [Venice](#), afin qu'elles puissent poser toutes leurs questions à nos experts.
- **Venice Refresher** : Session de présentation de deux heures sur les derniers workflows ciné et les mises à jour de la Venice. Cette formation aura lieu en ligne dans un premier temps, puis en présentiel dans les locaux de [DPMC](#) lorsque les conditions sanitaires le permettront.
- **Venice accreditation** : Formation approfondie de deux jours (payante). S'oriente vers les DoP, DIT, opérateurs et assistants opérateurs, afin de leur donner les outils et méthodes nécessaires à l'expression créative et technique de leurs projets. Cette formation sera disponible en présentiel dans les locaux DMPC lorsque les conditions sanitaires le permettront.

Il est important de noter que les formations seront dispensées en anglais uniquement.

- [En savoir plus.](#)

Optiques



Michel Amathieu, AFC, à propos des optiques Leitz Prime

29-01-2021 - [Lire en ligne](#)

Depuis que Leitz a sorti la gamme d'optiques Summilux-C en 2011, récompensée d'un Oscar technique* à Hollywood quatre ans plus tard, le directeur de la photo Michel Amathieu, AFC, les a pratiquement toujours utilisées quand cela lui était possible. C'est pourquoi, quand il est arrivé sur la série Netflix "Gone for Good", de Juan Carlos Medina, lui a-t-il d'emblée proposé de tester les nouvelles optiques large format Leitz Prime qui ouvrent à T1,8. Tous deux ont été à ce point convaincus dès les premiers essais qu'ils n'ont pas essayé d'autres optiques.

"Gone for Good" est un thriller adapté d'un livre d'Harlan Coben où le héros, Finnegan Oldfield, recherche son amoureuse disparue et doit affronter les fantômes du passé, son frère et son premier amour morts dix ans auparavant – interprétés par Nicolas Duvauchelle et Garance Marillier –, le tout sur fond de trafic de stupéfiants.

Le tournage de douze semaines vient de s'achever à Nice. La belle lumière de la Côte d'Azur, mais aussi ses ciels d'orage tourmentés d'hiver, ont servi de toile de fond à des scènes "entre chien et loup" où les héros se poursuivent et s'affrontent.

Michel Amathieu aime placer les comédiens avec des lumières dans le champ, que ce soit celles, au loin, de la promenade des Anglais ou celles, plus proches, d'une guirlande d'ampoules entrechoquées par le vent. Il apprécie alors le bokeh, parfaitement rond,

des optiques Leitz Prime – quel que soit le diaphragme – qui a un type de flou qui conserve la géométrie de la source de lumière. « C'est quelque chose d'unique et spécifique aux optiques Leitz Prime. »

Michel Amathieu n'a pas souhaité filtrer à la prise de vues pour au moins deux raisons, d'une part parce que « il n'y a pas besoin de filtrer tellement ces optiques sont belles » et d'autre part parce que « à l'étalonnage il est beaucoup plus facile de ramener des caractéristiques à l'image plutôt que d'en enlever ». De plus, il aime une lumière "engagée", qui marque l'image et sert le propos du film.

Pour "Gone for Good", il a choisi de privilégier deux teintes – le cyan et l'ambre – et de garder cette ligne tout au long des cinq épisodes de la série. En intérieur, la couleur ambre a été amenée par des lampes sous-voltées utilisées comme objets de décoration et non pas comme des sources de lumière propres, Michel Amathieu éclairant par ailleurs les comédiens et le décor avec des LEDs. Et les fluos, l'éclairage industriel à vapeur de mercure ou la teinte turquoise des murs ou des bâtiments ont apporté la couleur cyan.

Lors du tournage de "Gone for Good", ce travail précis sur la couleur lui a permis d'apprécier le rendu colorimétrique des objectifs Leitz Prime, très proche de celui que perçoit l'œil.



Leitz Prime 50 mm T:1,8
Photo Ariane Damain-Vergallo - Leica M (monture PL) et 100 mm Leitz Summicron-C

En intérieur, il a rarement tourné en dessous de T2,8, afin de valoriser les décors de la série, de ne pas les rendre trop flous et ainsi isoler les comédiens de leur environnement. Les soirs et les nuits ont été tournés à pleine ouverture T1,8, permettant des brillances, des éclats de lumière et des flares maîtrisés à l'image.

Michel Amathieu a cadré l'une des deux caméras Arri Alexa LF car il aime cadrer et l'a toujours fait avec des réalisateurs aussi différents que Volker Schlöndorff ou Abdel Raouf Dafri, regrettant de ne pas avoir aussi cadré, en plus de faire la lumière, avec Agnieszka Holland ou Emir Kusturica.

Parmi les treize focales de la série Leitz Prime (dont le 350 mm), toutes de même poids et de mêmes dimensions, trois focales ont été privilégiées par Michel Amathieu : le 29 mm, le 40 mm et surtout le 65 mm Leitz Prime pour lequel il a une prédilection, presque une préférence. « Avec le 65 mm Leitz Prime, j'aime comment apparaît le fond, comment il est dessiné et, surtout, j'aime le rendu particulièrement doux et soyeux de la peau. »

Michel Amathieu a également eu l'occasion d'utiliser le nouveau zoom large format Leitz 55-125 mm ouvrant à T2,8 qu'il a beaucoup apprécié, notamment parce qu'il se mélange harmonieusement avec les focales fixes Leitz Prime.



Les zooms Leitz 25-75 mm et 55-125 mm

"Gone for Good" sortira sur la plateforme Netflix en septembre 2021.

* Sci/Tech Awards (Scientific and Technical Awards)

- **Nota bene** : La toute nouvelle série d'optiques large format Leitz Prime ainsi que les deux zooms Leitz 25-75 mm et 55-125 mm (T2,8) ont été livrés dans le monde entier fin 2019 et sont disponibles à la location en France, notamment chez Transpacam.

Quelques films tournés en Leitz Prime

- | | |
|---|--|
| - The Prom (USA) | - Live is Life (Espagne) |
| - "A Royal Secret" (Suède) | - On sourit pour la photo (France) |
| - "Anatomy of a Scandal" (UK) | - "Only Murders in the Building" (USA) |
| - Cyrano (USA/UK) | - "The Flower of Evil" (Corée du Sud) |
| - Dos vacas y una burra (Espagne) | - "Ultra Violet & Blue Demon" (USA). |

PDF documents techniques

[Leitz Prime Data Sheet](#)

et

[Leitz Zoom Data Sheet](#)



Envol musical et sensuel à la Philharmonie de Paris, filmée par Christophe Graillet avec une série Zeiss Supreme Prime Radiance

10-01-2021 - [Lire en ligne](#)

Le directeur de la photographie Christophe Graillet a choisi une série Zeiss Supreme Prime Radiance pour filmer *Quinte et sens - Une symphonie pour les éléments*, film produit par Camera Lucida pour Arte*, à l'initiative d'Éric Picard, et réalisé par Gordon et François-René Martin. Tournée en huit jours à l'été 2020, cette fresque musicale emmène le spectateur du sous-sol au toit de la Philharmonie aux côtés des musiciens de l'Orchestre de Paris, qui se sont prêtés au jeu avec un enthousiasme mûri pendant le confinement du printemps précédent.

Quel est votre parcours ?

Christophe Graillet : Plutôt atypique, j'ai étudié les arts appliqués, puis j'ai commencé à filmer des événements privés, des mariages, de l'institutionnel, en U-Matic à l'époque, avec le magnétoscope en bandoulière. J'ai pris en marche l'évolution des caméras numériques, et franchi des étapes qui m'ont amené à faire aujourd'hui principalement de la fiction pour le cinéma. Je ne suis pas passé par l'assistantat, j'ai rapidement cadré sur des plateaux télé, des concerts, des reportages, des documentaires. Ça fait une vingtaine d'années que je suis directeur de la photographie.

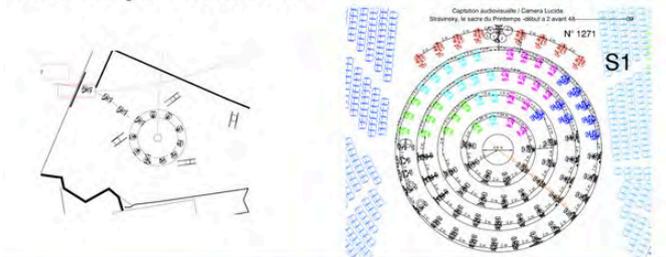
Comment êtes-vous arrivé sur ce film ?

CG : Je connaissais déjà la production et un des réalisateurs, Gordon, un ami de longue date que j'ai rencontré à l'École Estienne, avec qui j'ai eu l'occasion de collaborer sur des projets de films

musicaux toujours riches et particuliers (*Le Carnaval des animaux*, *Les Quatre saisons* ou *Pierre et le loup*). Puis, j'ai rencontré François-René Martin, brillant réalisateur de nombreux films et captations musicaux. Nous avons partagé un désir commun de proposer une expérience visuelle autant que sonore, comme ce qu'a pu faire Karajan, par exemple. C'était au sortir du premier confinement, et ce n'est pas anodin dans la réussite du film : tout le monde avait envie de faire, aussi bien les musiciens que les équipes techniques. La Philharmonie était un endroit formidable pour se remettre en jambes après le confinement ! Je pense que cet enthousiasme transparait dans le film.

Les réalisateurs ont accompli un gros travail de réflexion sur la manière de traduire visuellement cette histoire des cinq éléments, de fictionner ce parcours.

le sacre partiel et tutti



Capture d'écran et extrait d'un document de préparation, chapitre Sacre du printemps.
Photo : Camera Lucida

Ils parlaient de narration verticale, qui commence dans les tréfonds de la Philharmonie, à l'aube, et se termine au sommet, au crépuscule. Nous parlions de contraste, d'émotions.

Je n'avais jamais eu l'occasion d'entrer à la Philharmonie, et j'ai eu le privilège de la découvrir dans ces conditions exceptionnelles ! On nous a laissés aller partout, j'ai pu la découvrir sous toutes ses coutures. Une des vocations du film était aussi d'ancrer l'Orchestre de Paris dans le bâtiment, et le bâtiment dans la ville.

Comment s'est passée la phase de création en amont ?

CG : L'origine du programme musical et du film revient à Éric Picard, premier violoncelliste solo de

l'Orchestre de Paris, qui est résident à la Philharmonie. La préparation a commencé en toute fin de confinement, avec un paper-board en ligne où tout le monde pouvait collaborer en même temps, partager des notes, des images, et discuter. C'est un outil dont je ne me passe plus depuis !

Le cahier des charges	Le concept LES 9 ÉLÉMENTS SELON ARISTOTE	Le programme
<ul style="list-style-type: none"> - Tournage sur le toit (ça c'est managé) - Playback - Pas de chef - S'échapper des seules prises de vue de l'orchestre - Ambition : raconter aussi les éléments (eau, vent...) - La grande salle entière - Possibilité de faire des images avec des sociétés dans la philharmonie - Drone, image de nature, graphisme... 	<p>FEU OISEAU DE FEU</p> <p>TERRE LE SACRÉ</p> <p>EAU LA MER MVT 1 ET 2</p> <p>AIR LA MER MVT 3</p> <p>ETHER APPEL INTERSTELLAIRE</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Stravinsky : L'Oiseau de Feu Version 1919 (9'30) Production : Oiseau de feu et la mer - relation - berceuse - Stravinsky : Sacre du Printemps (9') Entre autres à la fin du film, les 8 premiers mesures de l'Oiseau de Printemps - Debussy : La Mer : 3 esquisses (25') - Messiaen : Des Canyons aux Étoiles, L'Appel interstellaire (9'30)

Document de préparation.
Photo : Camera Lucida

Le programme musical a été découpé en mouvements, on a amené des codes de couleurs et de lumières, et partagé beaucoup d'images de références, tous les trois. Gordon connaissait déjà bien le bâtiment, et François-René connaissait bien la musique, ils ont apporté des idées d'énergie visuelle pour chaque morceau. Moi qui n'ai pas particulièrement côtoyé cet univers musical, j'arrivais avec une candeur qui m'a permis de proposer des choses peut-être inattendues. Je pensais aux manières d'éclairer, avec des grosses sources, des ballons... On se disait qu'on ferait tout ce qu'on ne peut pas faire d'habitude en captation de concert : avoir de l'obscurité, faire varier la lumière en cours de prise, utiliser de la fumée, un drone, être très près des musiciens... Le film offre une position particulière au spectateur, parmi les musiciens, qui eux-mêmes ont joué le jeu de la caméra toute proche. Le projet a été l'occasion de la rencontre de trois univers : celui de l'orchestre (ils sont quatre-vingts et ont leur protocole), l'univers de la captation télévisuelle, et l'univers cinématographique, avec chacun ses habitudes et ses procédures. Le mix s'est fait avec une fluidité incroyable, chaque univers a apporté à l'autre.

Vous vous situez du côté de la captation ou du côté du cinéma ?

CG : Je pense pouvoir dire que je faisais un trait d'union entre les deux. L'équipe technique était composée à la fois de cadres de captation qui sont incroyables, et de cadres et de machinos de cinéma. Tous ont travaillé avec leurs oreilles, pour nous offrir ces plans incroyables.

Quel a été votre choix de caméra ?

CG : Ce sont des Arri Alexa Mini LF. Je suis un adepte des Alexa, dont je trouve l'utilisation très fluide. J'ai eu envie de profiter du grand capteur pour ce grand



Photo : Mathias Benguigui / Pasco&Co

bâtiment, et la production m'a suivi. Pour le choix des Radiance, je dois saluer Samuel Renollet de RVZ. Je cherchais des optiques qui puissent avoir un rendu singulier tout en restant contemporain, pour filmer de forts contrastes, des reflets, etc. C'est lui qui m'a parlé des Radiance. On n'a pas eu le temps de les essayer complètement, Sam a juste braqué une lampe dans l'optique pour me démontrer leur effet. C'était le bon choix ! On a beaucoup joué avec, on a créé des aberrations, avec des demi-dioptries, des doubleurs pour obtenir des textures et des flares graphiques... On a utilisé toutes les focales, complétées par un Optimo x12, et j'ai tourné très ouvert, tout le temps, pour aller aux limites de l'optique. Une fois qu'on a découvert, au début du tournage, tout ce qui était possible, il n'était plus possible de tourner à une focale "normale", à distance "normale", et comme on était très préparés, on s'est permis d'improviser.



Photo : Mathias Benguigui / Pasco&Co

Vous avez monté une Mini LF sur un drone ?

CG : Non, pour incarner le point de vue de l'oiseau, l'Inspire de DJI nous a offert la souplesse dont nous avons besoin. L'image RAW de sa caméra Zenmuse X7 nous a donné de quoi jouer à l'étalonnage. Pour faire les points de vue de l'oiseau qui pique à toute vitesse au-dessus de l'orchestre, on avait un mini-drone conçu par Full Motion, qui pèse 90 grammes avec sa GoPro désossée. Les pilotes sont des adeptes de speed racing, il fallait cette dextérité-là...

La lumière est une actrice primordiale dans le film, notamment ces boules étonnantes, comme des petits soleils.

CG : Nous avons amené des outils plus souvent utilisés sur des plateaux de cinéma que dans des salles de concerts, entre autres un ballon Airstar 4 kW tungstène gonflé à l'hélium. On a pu les avoir aussi neufs et immaculés que possible. Je dois dire qu'on ne s'attendait pas autant à l'effet surnaturel que ça donnerait au final, une fois les câbles disparus, cette boule en suspension qui a l'air irréel !



Les 65, 85 et 100 mm montés sur des Alexa LF, et un corniste.
Photo : Gauthier Brunner

Vous avez tourné en RAW ?

CG : Oui, et le labo s'est retrouvé avec un poids de rushes inhabituel... qu'il a très bien géré ! J'avais créé une LUT, basée sur une LUT qui émule la pellicule.

Aujourd'hui je n'ai plus envie de présenter une image en REC 709 sur le plateau, je préfère afficher un look qui se rapproche le plus possible de ce qu'on aura à la fin. On a moins de temps d'étalonnage désormais, donc je préfère le garder pour peaufiner les détails plutôt que de repartir de zéro. Je cherchais à avoir le plus de dynamique possible, pour préserver toute la gamme de contraste qu'on retrouve dans le film, depuis la pénombre avec de forts contre-jours jusqu'à l'extérieur inondé de lumière. On voulait aussi jouer sur le contraste chaud-froid. A l'étalonnage, avec Stéphanie Bisutti, on est repartis de la LUT. En VFX, il s'est agi principalement d'effacer les câbles des ballons et les écrans sur lesquels les musiciens pouvaient voir un chef d'orchestre filmé en dehors du plateau. Tout le reste s'est fait en direct (y compris le dernier mouvement de *La Mer, Dialogue du vent et de la mer*, sur le toit de la Philharmonie au coucher de soleil, un pari sur la météo qui nous a offert un moment magique).

Je tiens à souligner l'harmonie dans laquelle ce film s'est fait. On avait notamment un premier assistant réalisateur, Mickaël Martin, dit Micka, habitué des plateaux télé, qui a réussi à occuper les musiciens pendant les temps d'attente du tournage. Il leur présentait les techniciens un à un, les faisait venir derrière les moniteurs pour qu'ils se rendent compte du travail qu'on accomplissait. A tel point qu'un jour

un assistant caméra a été surpris quand tout l'orchestre s'est mis à jouer *Happy Birthday to You* pour lui... Je salue également le producteur, Jean-Stéphane Michaux, chez Camera Lucida, qui nous a donné les moyens de mobiliser cette énergie commune et de rendre hommage à la musique et aux musiciens.



Christophe Gaillot, Thomas Caselli, premier assistant opérateur, et Berto au cadre.

Photo : Mathias Benguigui / Pasco&Co

Vous avez d'autres films musicaux prévus avec les réalisateurs ?

CG : Pas dans l'immédiat, mais on peut voir les films du programme [#OrsayLive](#), qu'on a tournés à l'automne dernier. La régie de captation était plus standard, et j'avais fait construire un caisson en plexiglas autour de la caméra et de l'optique, pour unifier le lieu et les artistes.

Notes

L'équipe image de *Quinte et sens*

Cadreur : Sébastien Berge, Berto, Marine Tadié, Pierre-Hubert Martin, Sébastien Hestin

1^{er} assistants opérateurs : David Reinhard, Adrien Guillaume, Thomas Caselli

2^{es} assistants opérateurs : Anouche Iknoyan, Dorothée Guernonprez

3^{es} assistants opérateurs : Data Alexis Leclère, Monitoring : Vincent Reinhard

Stagiaire image : Paul-Emile Chabanon

Dronistes pilotes : Brice Tholozan, Jorge Escribens

Dronistes opérateurs : Elliott Carrasco, Benjamin Lavayssière

Chef machiniste : Olivier Delaunay

Chef électricien : Pierre Bonnet

Christophe Gaillot est représenté par Melting Pot.

Chaîne numérique



"De l'importance d'une ambition technique pour une ambition artistique à l'image"

Par Pierre Cottereau, directeur de la photographie
02-02-2021 - [Lire en ligne](#)

Suite à la mise en ligne de la Conversation entre Caroline Champetier, AFC, et Martin Roux* au sujet de la couleur, le directeur de la photographie Pierre Cottereau fait part, dans un courrier transmis à cette dernière, de ses questionnements quant au suivi de la fabrication de nos images et au peu d'ambition dont fait preuve l'industrie pour nous aider à créer, de façon technique et artistique, des images innovantes et inspirantes. Nous reproduisons ici le contenu de ce courrier.

Chers collègues,
Chères collègues,

L'article passionnant de Caroline Champetier et Martin Roux a fait écho à de nombreuses problématiques dans la fabrication des images auxquelles je suis confronté depuis dix ans et pour lesquelles je ne vois émerger aucune volonté collective et industrielle d'y mettre fin. A titre personnel je rêve que l'on réemprunte le chemin fructueux où la création artistique et l'innovation technique iraient de pair.

Comme beaucoup d'entre vous j'imagine, je souffre, depuis l'apparition du numérique, à la fois du rythme effréné des innovations - ou plutôt des offres techniques -, et du peu de temps et probablement d'intérêt que nous avons pour essayer de comprendre comment ces nouveaux outils fonctionnent et comment nous pouvons nous les approprier. Il y a eu, au tournant des années 2010,

plusieurs révolutions simultanées qui ont bouleversé l'écosystème de fabrication des images.

Avec l'aboutissement de la chaîne entièrement numérique (tournage, postproduction, exploitation), c'est l'ensemble de la structure industrielle et culturelle sur laquelle la fabrication d'image était bâtie qui a été fragilisée, voire qui s'est écroulée :

- disparition des labos historique Éclair, LTC, GTC,
- puis disparition des structures intermédiaires Digimage, Duboi, Technicolor.

Si cette révolution a permis l'arrivée de nouveaux entrants, que les investissements matériels y ont été réalisés, j'ai le sentiment que quelque chose de l'ordre de la "recherche" et du "développement" a été perdue en route.

L'une des grandes forces de notre cinéma est que nous produisons beaucoup, l'une de ses grandes faiblesses est que nous produisons également beaucoup... sans jamais faire le point sur les avancées artistiques et techniques de la somme de chacun de ces projets. C'est comme si chacun faisait ses images dans son coin et que personne ne pouvait bénéficier des découvertes ou avancées techniques que nous ne manquons de faire à chaque fois que nous finissons un film.

Dans l'idéal, un laboratoire devrait avoir cette fonction, cette exigence et cette ambition :

- sortir des images techniquement plus abouties,
- offrir une maîtrise et une compréhension des outils qui ouvriraient un espace de création pour l'image chaque jour plus vaste et précis.

Car tout l'intérêt du numérique est bien là : en termes de fabrication d'images, le champ des possibles semble illimité. Mais paradoxalement, c'est aussi son plus gros défaut. Contrairement à la chaîne argentique, le numérique n'offre pas de "cadre" de fabrication ou "d'organisation de cette fabrication".

Cela semble facile de fabriquer une image en numérique : une caméra (même pas tout à fait professionnelle), un Da Vinci Resolve (gratuit), un peu de "lift gamma gain" et hop, l'affaire est dans le sac.

En revanche, c'est bien plus compliqué, en numérique, d'aboutir totalement une image, d'avoir l'impression de la maîtriser suffisamment pour s'éloigner du petit chemin tout tracé par les fabricants de caméras et de s'assurer que quel que soit le format de diffusion (salles, streaming, TV), ce sera la même intention d'image que le spectateur pourra regarder.

Caroline et Martin posent la question de ce qui pourrait être, pour nous, les directeurs et directrices de la photo, le meilleur interlocuteur pour s'atteler à ces questions.

Personnellement, j'ai toujours fait le choix de travailler dans des laboratoires où les coloristes

pouvaient travailler main dans la main avec les directeurs techniques.

J'ai donc rarement travaillé avec des étalonneurs et étalonneuses free-lance, et plutôt fait le choix de travailler avec des personnes intégrées aux entreprises de postproduction.

J'ai probablement perdu un peu de confort artistique à ne pas avoir le même coloriste sur tous mes projets, mais j'ai gagné en apprentissage technique à voir la manière dont tous (coloristes et directeurs techniques) essayaient de répondre à mes interrogations.

Surtout, j'ai fait de très belles rencontres et trouvé des partenaires de postproduction avec qui le débat est riche et fructueux.

Malheureusement, je crains que cela ne soit déjà du passé et que les usages soient encore une fois en train de muter violemment. Aujourd'hui, à Paris, il n'y a quasiment plus d'étalonneurs intégrés aux structures de postproduction. La quasi totalité sont free lance.

A très court terme, les salles d'étalonnage fonctionneront comme des Airbnb. On les louera le temps de la production sans autre service que celui d'une maintenance du matériel.

J'aimerais donc bien savoir qui pourra nous renseigner, l'étalonneur ou étalonneuse et moi quand nous aurons des questions techniques poussées et fondamentales de traitement de l'image numérique ? Comme moi, vous connaissez la réponse : personne.

De ce fait, et pour ne pas se perdre, on se contentera de se mettre dans le pipeline du fabricant de caméras, on n'utilisera qu'un tout petit pourcentage des possibilités de la machine d'étalonnage (difficile quand on est free lance et que l'on n'a pas facilement accès à la machine, de pouvoir maîtriser les possibilités d'un Baselight) et de toute façon, comme on aura encore moins de temps qu'aujourd'hui pour finaliser le film, tout le monde se contentera de fabriquer avec plus ou moins de réussite la même image techniquement pauvre.

On peut me rétorquer que cela n'est pas bien grave, que finalement, ce ne sont que des problématiques de directeurs de la photo et que cela n'a que peu d'incidence ou d'intérêt pour l'industrie et qu'avant tout un film, c'est une histoire.

Je crois au contraire que cette problématique est fondamentale pour l'industrie car ce que nous essayons de fabriquer ensemble, producteurs, réalisateurs, techniciens, comédiens, ce sont avant tout des images et des sons. Parce que ces images et ces sons sont notre médium. Il paraît logique d'y accorder le plus grand soins et le plus grand intérêt.

Je suis sidéré du peu d'investissement de notre industrie dans les effets spéciaux et dans la

fabrication de films destinés à être exploités dans les salles : Dolby Vision, Atmos, et autres formats d'exploitation novateurs. Il y a une envie de la part des spectateurs pour des films techniquement bluffants, immersifs.

Le reproche est souvent fait à notre industrie, notamment de la part des jeunes générations, de ne pas le proposer alors que nous avons tout pour le faire : les outils, les talents et l'argent. Pourtant, quelque chose d'ordre culturel résiste, comme si la technique était un frein à l'intelligence de la création, que les effets spéciaux ou les hautes exigences techniques n'étaient utiles qu'aux films de super-héros, et n'ont que peu d'intérêt pour notre cinéma d'auteur, naturaliste et intimiste.

C'est oublier ce que nous a apporté la Nouvelle Vague. Elle aussi s'est construite sur des avancées techniques fondamentales et sur le questionnement de leurs usages.

C'est mal connaître le cinéma de David Fincher ou Steven Soderbergh, par exemple, qui ne cessent de questionner, dans leur travail, les possibilités expressives qu'offrent ces nouvelles technologies. Eux, comme nous, ont besoin pour cela d'une industrie technique forte, ambitieuse et audacieuse.

Ce n'est pas la technique qui appauvrit la création mais la norme, le respect des petits usages et le manque de temps et d'envie de les questionner. Il y a sans doute quelque chose à changer dans nos manières. Il nous faudrait collectivement être plus exigeants et colmater au plus vite les endroits où notre industrie s'est fragilisée.

S'il est effectivement indispensable d'avoir un Color Scientist et un étalonneur fortement formé à ces questions pour entreprendre sur de bonnes bases la fabrication des images d'un film, il est surtout indispensable que l'image que l'on fabrique puisse être interrogée, peaufinée, surveillée tout au long de sa création.

Aujourd'hui, nous intervenons, nous les chefs opérateurs, en préparation, en tournage et en étalonnage. En revanche nous n'intervenons que très rarement pendant toute la phase de montage et surtout dans la fabrication des VFX.

Bien souvent, cela est dommageable, entraîne parfois des situations ubuesques où les réalisateurs se sont habitués à une image en montage, l'ont parfois d'eux-mêmes maladroitement trafiquée. Le pire restant la gestion anarchique du traitement colorimétrique des VFX et de leur subtile intégration au reste du film.

De la même manière nous n'avons pas de regard sur les différents éléments liés à l'exploitation du film

hors master et copie salles (Blu-ray, H264, par exemple...).

Combien de fois me suis-je rongé les ongles à ne pas reconnaître le travail que j'avais essayé de faire en regardant les bandes annonce ou le DVD.

Si effectivement un directeur de la photo est le garant et l'interprète des intentions visuelles de la mise en scène, il a besoin d'être secondé techniquement par quelqu'un tout au long de la chaîne de postproduction, qui veille à ce qu'il n'y ait aucun dérapage industriel et que, tout au long de ce processus de fabrication, les intentions d'image se révèlent au lieu de se noyer. Aujourd'hui ce poste n'existe pas et ce travail est confié au directeur de postproduction, accompagné par l'étalonneur free lance qui intervient 10 à 20 jours en tout bout de chaîne...

Il devient donc très difficile de pouvoir produire sereinement des films complexes techniquement. Peu à peu, nous en abandonnons l'ambition et marginalisons lentement notre capacité à créer des images nouvelles et inspirantes. Des images qui feraient de notre cinéma un produit à nouveau exportable, avec un savoir-faire que l'on nous envierait.

Encore une fois, nous avons les talents, les outils et l'argent pour soutenir cette ambition.

* Lire ou relire les deux Conversations entre Caroline Champetier et Martin Roux :

- [Vers la Couleur - 2^e partie.](#)
- [Vers la Couleur - 1^{re} partie.](#)
- [Lire](#) le point de vue de Céline Bozon, AFC.
- [Lire](#) le point de vue de Thibault Carterot, gérant de M141.

En vignette de cet article, une image en surimpression de Lever de soleil sur Istanbul, de Jules Gervais-Courtellemont, et de Sphère des couleurs, de Philipp Otto Runge.



La technologie d'image HDR Dolby Vision®

01-02-2021 - [Lire en ligne](#)

Dolby présente la technologie HDR Dolby Vision®, à travers, entre autres, le témoignage de François Hanss, réalisateur de *Mylène Farmer 2019 - Le film*, une vidéo retraçant l'évolution de la vidéo jusqu'à aujourd'hui et l'importance du HDR, un webinaire visible en ligne sur la production en HDR de nos jours en France et spécifiquement en HDR Dolby Vision, une étude de cas sur la série Netflix "La Folie des hauteurs", et un guide pratique à la production.

Un témoignage vidéo de quatre minutes du réalisateur François Hanss sur son expérience du format HDR Dolby Vision sur *Mylène Farmer 2019 - Le film*

Pourquoi choisir la technologie HDR Dolby Vision ? François Hanss, le réalisateur de *Mylène Farmer 2019 - Le film*, photographié par Hugues Espinasse, nous donne son retour d'expérience sur ce projet dans une courte interview de quatre minutes. Selon lui, il faut donner à cette technologie la chance d'exister dans des registres de production très diversifiés. Il raconte également comment Dolby Vision a apporté de très belles surprises sur la colorimétrie, et a permis d'avoir un vrai noir et une vraie source de lumière. Selon lui, le processus d'étalonnage fut simple et ils ont juste eu à revisiter le film de manière simple et ludique. Il conclut en mentionnant que s'il doit ne garder qu'une copie, c'est celle-là.

- [Cliquer sur l'image](#) pour accéder à la vidéo.



Une vidéo de deux minutes retraçant l'évolution de la vidéo jusqu'à aujourd'hui et l'importance du HDR

Avec cette courte vidéo nous retraçons l'évolution du format vidéo au fil du temps, avant de faire le point sur la solution de nouvelle génération : Dolby Vision®. Des anciens téléviseurs à tube cathodique aux nouveaux écrans HDR, l'innovation technologique s'est toujours placée au service de la création audiovisuelle. Aujourd'hui, l'expérience du téléspectateur se rapproche de plus en plus de la réalité grâce à l'image éblouissante du HDR Dolby Vision.

- [Cliquer sur l'image](#) pour accéder à la vidéo.



Le replay du webinaire Dolby de 45 minutes "Pourquoi produire en HDR de nos jours en France et spécifiquement HDR Dolby Vision ?"

Découvrez le replay du webinaire organisé le jeudi 16 juillet dernier par Dolby France, sur l'importance de produire en HDR de nos jours en France, et spécifiquement en HDR Dolby Vision.

Le webinaire était animé par Anaïs Libolt, responsable Broadcast & Home Entertainment chez Dolby. Il a notamment été évoqué en quoi le format HDR est devenu incontournable dans la production de contenus audiovisuels et comment le HDR Dolby Vision apporte une expérience immersive encore plus performante.

Vous y verrez comment le HDR Dolby Vision est le garant d'une expérience HDR optimale, et comment il facilite les workflows, permettant un gain de temps et un contrôle des dépenses.

- [Cliquer sur l'image](#) pour accéder à la vidéo.



Une page au format billet/blog parlant notamment de l'adoption du HDR Dolby vision par toutes les grandes plateformes digitales

Dolby travaille en étroite collaboration avec de nombreuses chaînes et plateformes digitales nationales et internationales pour démocratiser l'accès à vos contenus dans la plus haute qualité qui soit. Netflix, Apple TV, Disney +, Sky UK, Sky Deutschland... les plus grands noms de l'audiovisuel se sont déjà approprié la technologie Dolby Vision® pour offrir une expérience inoubliable à leurs spectateurs, chez eux ou en déplacement. Et le phénomène prend de l'ampleur au fur et à mesure que les acteurs du marché étoffent leurs catalogues et adaptent leurs workflows à cette technologie. Travailler en Dolby, c'est créer des contenus plus durables et plus pérennes, tant sur Blu-ray que sur les plateformes de streaming, les chaînes traditionnelles, les banques d'archives, etc.

- [Cliquer sur l'image](#) pour accéder au billet.



- [Cliquer sur l'image](#) pour accéder à la vidéo.

Une infographie d'une page présentant un medley des retours de spectateurs sur le HDR Dolby Vision.

Aujourd'hui, l'expérience du spectateur se rapproche de plus en plus de la réalité grâce à l'image éblouissante du HDR Dolby Vision. En Europe, la présence de ces deux technologies dans un nombre croissant de nouvelles productions et projets de remasterisation crée des attentes chez les consommateurs. Pour eux, plus question de vivre leurs divertissements autrement qu'en Dolby Vision et Dolby Atmos. « Mon prochain téléviseur devra avoir l'image Dolby Vision. » Plage de couleurs élargie, luminosité incroyable, noirs plus profonds... le HDR Dolby Vision est un vrai plaisir pour les yeux. Découvrez le retour des spectateurs avec une infographie simple.

- Cliquer sur l'image pour accéder à l'infographie.



Une étude de cas sur la série Netflix "La Folie des hauteurs" en technologie d'image HDR Dolby Vision et son immersif Dolby Atmos

Réalisée par Cüneyt Kaya et photographiée par Sebastian Bäuml, la série "La Folie des hauteurs", disponible sur Netflix, a été pensée pour l'image HDR Dolby Vision dès avant le tournage. Pour ses créateurs, il s'agissait d'enrichir le fil narratif d'une intensité visuelle puissante. Dans cette étude de cas, Rotor Film - partenaire de postproduction du producteur UFA Fiction - revient sur les avantages du HDR Dolby Vision : « Nous avons une plus grande marge de manœuvre pour donner une réelle brillance à l'image. On peut user de subtilités pour la rendre plus tridimensionnelle. L'espace colorimétrique est plus vaste, ce qui élargit le champ des possibles : des ciels bleus plus lumineux, des flammes plus vives aux formes plus détaillées, etc. » De la pré-production jusqu'à la livraison, découvrez comment Rotor Film a su libérer le potentiel créatif de Dolby Vision. Résultat : une expérience hyperréaliste qui sublime un scénario à cent à l'heure et des personnages hauts en couleur.

- Cliquer sur l'image pour accéder à l'étude de cas.



Un guide pratique contenant des informations sur le format HDR Dolby Vision et un accompagnement sur la méthode pour créer dans ce format

Vous voulez profiter des meilleurs formats pour produire des contenus de qualité exceptionnelle pour le cinéma et la télévision (Netflix, Apple TV, Disney+ et autres) ? Découvrez l'image HDR Dolby Vision (entre autre) dans notre guide pratique, avec une méthode pas à pas pour créer aujourd'hui vos productions de demain. Dolby Vision produit des expériences visuelles dynamiques, avec une intensité lumineuse étonnante, un contraste inégalé et des couleurs captivantes. Cette qualité d'image incroyable est obtenue par le biais de la HDR et d'une technologie d'image à gamme de couleurs étendue. Chaque pixel est amélioré, permettant aux téléviseurs d'afficher des images plus brillantes tout en offrant des zones sombres plus riches et nuancées. Dolby Vision permet un rendu inouï de nouvelles couleurs sur tous les écrans.

- Cliquer sur l'image pour accéder au guide pratique.



- [Visiter notre site Internet](#) pour en savoir plus.

Laboratoires, Postproduction, VFX



Entièrement tourné en noir-et-blanc, *Mank* a une atmosphère hollywoodienne des années 1930. De nombreux essais ont été effectués avant la prise de vues – de caméras, d'objectifs, même d'ampoules – avant qu'Éric ne développe des LUTs HDR, SDR et de nuit américaine aux côtés du chef opérateur Erik Messerschmidt. D. Fincher voulait recréer certains éléments d'époque en postproduction, par exemple le "noir vaporeux" dans les ombres.

« Lors des tests, nous avons développé le look en 6K dans le Baselight, puis nous avons demandé à Fotokem d'en faire un "shader" », a expliqué E. Weidt. « Ainsi, l'impression d'époque a même été intégrée depuis les rushes. »

Étude de cas FilmLight : "Mank", de David Fincher, photographié par Erik Messerschmidt et étalonné par Eric Weidt

Recréer le Hollywood des années 1930 pour *Mank*, le nouveau film Netflix de David Fincher
31-01-2021 - [Lire en ligne](#)

***Mank* est le biopic très attendu de Netflix, réalisé par David Fincher. Le film est raconté du point de vue du scénariste alcoolique hollywoodien, Herman J. Mankiewicz, alors qu'il se bat contre ses propres démons pour terminer le scénario du célèbre *Citizen Kane*, d'Orson Welles.**

David Fincher et son équipe ont travaillé avec le système d'étalonnage Baselight de FilmLight depuis le film de 2008 *L'Étrange histoire de Benjamin Button* et la série télévisée Netflix "House of Cards." Et c'est avec *Mindhunter* de Netflix que le réalisateur a créé sa propre société de postproduction à Hollywood. L'étalonneur Eric Weidt est en charge du département couleurs du studio, et s'appuie sur le système Baselight X acquis par D. Fincher. Précédemment, E. Weidt avait développé des profils d'émulation de films personnalisés pour des photographes ; il apporte une vaste expérience en postproduction dans le domaine des photos de mode et de films.



D. Fincher et E. Messerschmidt ont opté pour une caméra monochrome en raison de sa sensibilité à la lumière. Cependant, cela signifiait que dans la salle d'étalonnage, Eric Weidt n'avait aucune information chromatique avec laquelle tricher. « Erik Messerschmidt a fait de beaux choix, filmant avec un filtre orange pour les ciels plus sombres, par exemple – et nous avons eu des segments entiers tournés en nuit américaine qui étaient un réel plaisir à étalonner. Ces derniers n'avaient pratiquement pas de grain après l'étalonnage jusqu'à ce que nous en remettions un peu. »

Pour cela, Eric a utilisé la fonction "Add Grain" de Baselight pour que l'effet soit dynamique tout au long de chaque prise de vues, visant ainsi la non-linéarité des effets optiques. Weidt a également joué un rôle central en recréant d'autres éléments de look des années 1930 dans la salle d'étalonnage.



« David Fincher voulait vraiment des références d'époque - "noir vaporeux", "blanc vaporeux", adoucissement des franges, "fondus optiques" », a expliqué Eric. « Ils ont fait quelques fondus d'ouverture à la camera, et m'ont demandé de reproduire la manière dont la lumière est intensifiée et contrastée pendant le fondu vers et depuis le noir. »

« Personnellement, j'adore le noir-et-blanc. C'est incroyable à quel point nous pouvons faire cela avec 14 diaphs de latitude. »



Un des autres défis rencontrés par Eric était la fumée qui avait été utilisée pour créer une atmosphère sur le plateau. « L'absence de couleur signifiait la mise au point de moyens toujours plus intelligents pour équilibrer la fumée - par exemple, demander que les canaux alpha des VFX existants soient transmis. Mais au-delà de ça, cela a impliqué beaucoup de suivi », explique E. Weidt. « Il est intéressant de noter que nous avons ramené beaucoup de fumée après l'avoir déjà apprivoisée. »

Eric a utilisé une pléthore d'outils Baselight pour obtenir le look - tels que Base Grade, Paint, Texture Equalizer et Add Grain - mais il s'est également appuyé sur les fonctionnalités Color Space Journey, Cursors View, Gallery et les puissantes fonctionnalités de gestion des formats de Baselight.



Il a également beaucoup collaboré avec le département VFX, principalement parce que de nombreuses demandes peuvent désormais tomber dans l'un ou l'autre département. « Baselight est pratiquement devenu un outil de composition à part entière, ce qui apporte d'énormes avantages en termes de flexibilité. Les changements deviennent une question de clics », déclare E. Weidt. « Mais certaines tâches peuvent commencer modestement et prendre de l'ampleur - et certains plans nécessitent également des interventions de différentes personnes. Nous nous sommes donc réunis régulièrement pour revoir le travail ou l'ordre des opérations. »



Pour David Fincher, *Mank* est un projet qui lui tenait à cœur car le scénario a été écrit par son défunt père, Jack Fincher. Il a tenté de faire le film pendant de nombreuses années, et la sortie de *Mank* coïncide avec le 79^e anniversaire de la sortie en salles de *Citizen Kane*.

Mank est maintenant sur Netflix.

Lumière et machinerie



Neo Film, le nouveau ballon éclairant LED d'Airstar

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

Le Neo Film est notre dernier-né ultra innovant de la gamme Cinéma. Il s'adapte à tous vos besoins sur les plateaux de tournage pour le cinéma, la publicité, la vidéo, la télévision... Gonflez-le et profitez d'un ballon LED lumineux facile à utiliser et de haute qualité.

- Disponible en 1,2 m, 2,2 m et 4,4 m, plug & play

Super léger

- 1,2 m : 476 g
- 2,2 m : 1 kg
- 4,4 m : 1,8 kg

Hyper efficace

- De 2 500 lm à 10 000 lm
- Température de couleur : 2 200 K - 6 500 K
- TLCI à 5 600 K : 99

Facile à vivre

- installation en moins de cinq minutes
- patch LED facile à installer
- packaging haute qualité & tout-en-un

Conçu pour et par les professionnels

- flicker free
- 0 db
- contrôleur Exalux & batteries V-Lock (en option)

S'installe partout

- Multiples solutions d'accroche grâce aux accessoires : poignées, boucle Velcro, émerillon, câbles

S'adapte à tout

- Ø : 20 cm
- une poignée originale signée Airstar pour faciliter les manipulations

Disponible à la vente ou à la location



Le neo film par Airstar, un ballon éclairant comprend : une enveloppe et un patch LED, un split XLR 4P - Tiny XLR, une extension Tiny XLR 3P 4,5 m + des accessoires d'accroche : câbles, poignée, boucle Velcro, émerillon + un kit de réparation + un mode d'emploi.

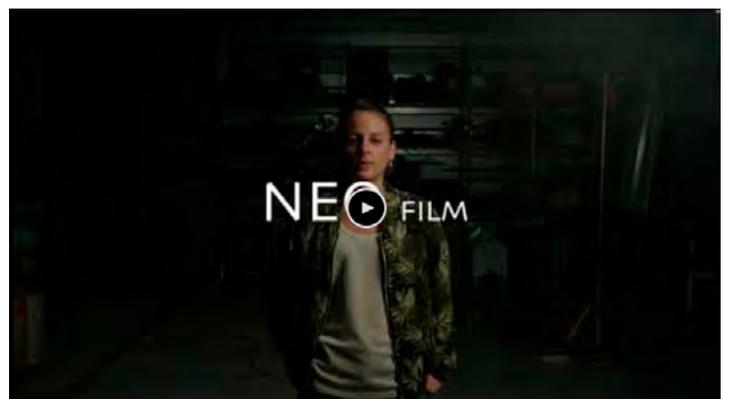
Passez de 2 200 K à 6 500 K en un clin d'œil grâce au contrôleur Exalux Ledmaster Pulse

Pour contrôler la température de couleur et l'intensité lumineuse grâce à l'afficheur LED.



Contenu : un contrôleur Exalux Ledmaster Pulse DMX + un boîtier d'alimentation + une rallonge de 1,5 m

- [En savoir plus.](#)



Neo Film by Airstar



Retour d'expérience de SAS Damien-Vicart sur "Prière d'enquêter", photographié par Eric Guichard, AFC

01-02-2021 - [Lire en ligne](#)

La SAS Damien-Vicart, pionnière dans l'utilisation des drones en prise de vues aérienne en France depuis 2008, a eu la chance de participer au tournage du téléfilm "Prière d'enquêter", réalisé par Laurence Katrian et photographié par Eric Guichard, AFC. Certains plans, d'aspect simple, ont en réalité demandé beaucoup de précision.

Un des plans de fin est le suivi de la mobylette de face, en descente, sur un chemin sinueux, en passant sous des branches. Ne pas être trop haut pour le cadre, ni trop bas pour lever la poussière sur les acteurs, tout en gardant la même présence. Ensuite le drone prend de la distance, monte et fonce vers l'Abbaye.



Les autres plans étaient tournés de nuit, maintenant que la réglementation est plus souple sur les vols de nuits. Donc du suivi en top-shot, en latéral, dans la

pénombre, puis en nuit noire. Là-aussi, il fallait retenir les virages, car si l'on ratait les phares de la voiture, il n'y avait plus aucuns repères, tout était millimétré.

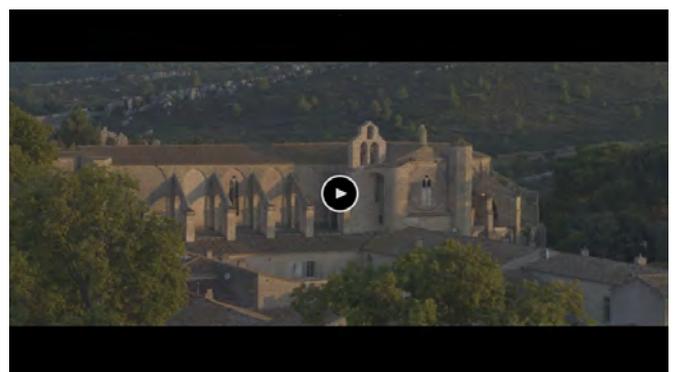


Il y a eu aussi des scènes plus compliquées de retournement, en pleine nuit, et d'autres plus simples, des plans de situation.

Le tout a été fait avec un simple drone Inspire 2 et une caméra X7. C'est un capteur 6K S35 qui enregistre en ProRes ou en RAW et permet des vols très lents ou rapides, même très précis, tout dépendant du pilote-cadreur au bout des manches.



En voici de très courts extraits en vidéo :
en cliquant sur l'image ci-dessous :





Dans l'actualité de Next Shot Group

25-01-2021 - [Lire en ligne](#)

Dans l'actualité de Next Shot Group en ce début d'année, quatre séries TV en tournage et deux fictions sur les écrans, dont deux photographiées par des membres de l'AFC.

En tournage avec les moyens techniques de Next Shot

- Série TV : "Germinal"
 Production : Banijay Studio France
 Réalisateur : David Hourrègue
 Directeur de la photographie : Xavier Dolléans
 Matériels caméra (Sony Venice, optiques anamorphiques Atlas Orion), lumière et machinerie : Next Shot



- Série TV : "Les Invisibles"
 Production : Storia Télévision
 Réalisateur : Axelle Laffont
 Directeur de la photographie : Denis Rouden, AFC
 Matériels caméra (Sony Venice, optiques Cooke Panchro Classic), lumière et machinerie : Next Shot



- Série TV : "Luther"
 Production : Storia Télévision
 Réalisateur : David Morley
 Directeur de la photographie : Vincent Gallot
 Matériels caméra (Sony Venice, optiques Master Anamorphic), lumière et machinerie : Next Shot



- Série TV : "En quête de vérité"
 Production : Troisième Œil Story
 Réalisateurs : Julien Zidi et July Hygreck
 Directeurs de la photographie : Fabrizio Fontemaggi et Pierre Baboin
 Matériels caméra (Arri Alexa Mini, optiques Leitz Summicron), lumière et machinerie : Next Shot



Sur les écrans

- Docu / Fiction : *Un opéra pour un empire*
 Diffusion : 30 janvier 2021 sur Arte
 Réalisateur : Patrick Cabouat
 Production : Full Dawa Films
 Directeur de la photographie : Xavier Dolléans
 Matériel caméra (Sony Venice, optiques Mamiya), lumière et machinerie : Next Shot



- Série TV : "Les Aventures du jeune Voltaire"
 Diffusion : 8 et 15 février 2021 sur France 2
 Réalisateur : Alain Tasma
 Production : Siècle Production et U Média
 Directeur de la photographie : Glynn Speeckaert,
 AFC, ASC, SBC
 Matériel caméra (Sony Venice, optiques Arri
 Signature Prime), lumière et machinerie : Next Shot /
 KGS



En vignette de cet article, Christa Théret dans "Les Aventures du jeune Voltaire", photographié par Glynn Speeckaert, AFC, ASC, SBC.

Photo : Jo Voets - FTV - Siècle Productions/Umedia



Dans l'actualité de TSF

10-01-2021 - [Lire en ligne](#)

Dans l'actualité de TSF, l'arrivée en avant-première de la nouvelle grue SuperTechno 75+, l'expérimentation de nouvelles technologies de Plateau Virtuel en prise de vues sur mur de LEDs, et six tournages de longs métrages, dont trois photographiés par des membres de l'AFC.

News Techniques

TSF Grip présente la nouvelle grue SuperTechno 75+ en avant-première !

Dotée des mêmes fonctionnalités avancées que la SuperTechno 50+, dont les modes "planing" et "back-pan", la nouvelle ST75+ se différencie

notamment par les dimensions exceptionnelles d'un bras de 22,65 m, dont 19,10 m de télescope utile à une vitesse maximale de 2,5 m/s (semblable à la vitesse d'un coureur d'endurance !).

Avec un axe optique pouvant atteindre 24,40 m en "overslung" et un point de pivot à 4,80 m, cette grue permet des plans qui étaient jusqu'à maintenant inaccessibles.



Autre particularité de la ST75+ : sa base motorisée qui facilite et accélère sa mise en position lors de vos tournages. Dotée d'un système de nivellement automatique, elle se met en place plus rapidement que des grues de tailles inférieures.

Celle-ci peut être utilisée avec sa tête gyrostabilisée TechnoHeadS, mais aussi avec la FlightHead VI ou la Maximus7.

N'hésitez pas à contacter l'équipe TSF Grip pour plus de renseignements.

TSF explore le studio virtuel

TSF expérimente les nouvelles technologies de Plateau Virtuel (prise de vues sur mur de LEDs) en réfléchissant à l'avenir de nos Studios de tournage d'Épinay, de Bordeaux et aux futurs Studios du Backlot 217 - 10 plateaux pour une surface totale de 15 000 m².

Première exploration de cette technologie, le plateau C des Studios TSF d'Épinay, accueille le grand mur de LEDs (15x6 m) de la société PRG associée à Mado XR.

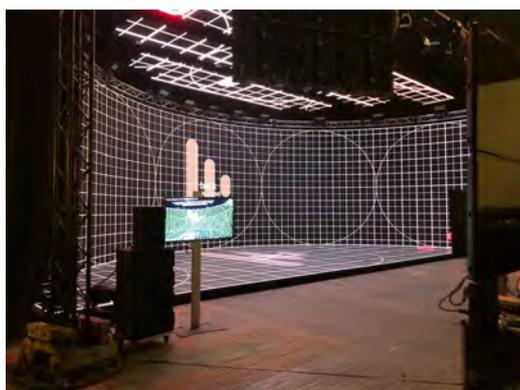
Deux productions ont déjà eu lieu sur ce plateau virtuel, d'autres sont en préparation. Entre tous ces projets, PRG met ce mur de LEDs et ses équipements à disposition de TSF pour expérimenter et réaliser des tests avec des productions et des équipes de techniciens cinéma et TV.



Parallèlement à cette relation TSF/PRG-Mado XR, nous sommes également en relation avec les équipes de Neoset, Plateau Virtuel (Novelty) et d'autres spécialistes des studios virtuels.

La production virtuelle se développe rapidement outre-Atlantique, elle offre de nouvelles possibilités dans la façon de tourner les films et les séries TV (*Le Roi Lion*, *The Mandalorian*...).

Les murs de LEDs utilisés sur ces nouveaux plateaux virtuels offrent un écran géant en arrière-plan pour tourner directement des plans de comédiens qui auraient été filmés sur fond vert auparavant. La technologie des murs de LEDs (LED Wall ou LED Cave) ne remplace pas les fonds verts mais elle permet, dans certains cas, de ramener la phase de postproduction à la pré-production.



Par exemple, au lieu d'assembler les pelures ("plates") et les plans comédiens sur fond vert en postproduction, on tourne directement les comédiens sur fond de mur LEDs qui "projette" le décor en arrière-plan (façon transparences des débuts du cinéma) et on obtient un compositing en temps réel avec le résultat final directement sur le plateau de tournage. Ceci permet notamment au chef opérateur de reprendre possession de son image car c'est lui qui contrôle la prise de vues qui lui échapperait en postproduction.

Les plans voitures ("car shot") sont un bon exemple d'application pour cette nouvelle méthode de production. Sur fond vert, on filme les dialogues des comédiens en studio, puis on les assemble avec les plans de routes tournés séparément, numérisés sur fond de mur de LEDs en 3D et stockés sur les serveurs.

Un "tracker" installé sur la caméra et des capteurs de mouvements positionnés sur le plateau (en studio) permettent d'ajuster en temps réel la perspective de la route en arrière-plan.

Avant ce processus, l'éclairage apporté par ce mur de LEDs (mur et plafond) est ainsi quasiment le même que si la scène était tournée en extérieur et en lumière naturelle.

TSF en tournage

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

Longs-métrages

- Alexis Kavyrchine photographie *En corps*, de Cédric Klapisch.

TSF Caméra : Sony Venice, Sony FX6, Sony Alpha 7S3, optiques Leitz Summilux, Angénieux Optimo 28-76 mm et Optimo 24-290 mm, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Léo Hinstin, AFC, photographie *Stella est amoureuse*, de Sylvie Verheyde.

TSF Caméra : Sony Venice et série Sigma Cine Full Frame, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Philippe Guilbert, AFC, SBC, photographie *Le Monde d'hier*, de Patrick Aste Diasteme.

TSF Caméra : Arri Alexa Mini et Cooke 5i, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

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

TSF Caméra : Arri Alexa Mini LF, optiques Arri Signature Prime et zooms EZ 45-135 mm et EZ 22-60 mm, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Romain Le Bonniec photographie *Les Braves*, de Sébastien Betbeder.

TSF Caméra, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Romain Carcanade photographie *L'Origine du mal*, de Sébastien Marnier. Eclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.



L'Orbiter d'Arri récompensé au NAB Show 2020

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

Le NAB Show est un salon professionnel annuel d'envergure mondiale organisé par l'Association Nationale des Diffuseurs (National Association of Broadcasters) à Las Vegas. C'est un événement incontournable pour les professionnels des médias et du divertissement qui souhaitent découvrir les nouveautés du marché. Le NAB Show couvre les domaines de la télévision, production, postproduction et bien d'autres.

Arri est fier d'annoncer qu'Orbiter a remporté le prix du produit de l'année 2020 dans la catégorie "Éclairage de studio" lors du "NAB Show Product of the Year Award", qui s'est déroulé virtuellement en octobre dernier.

Ce prix récompense les technologies les plus prometteuses présentées lors de ce salon.

- [Voir la liste des prix](#)



La tête stabilisée télécommandée SRH-360 d'Arri dans les airs

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

En novembre dernier, la société NoGravity a eu l'occasion d'utiliser la SRH-360 dans une configuration insolite : à bord de leur ULM. Découvrez en images le résultat spectaculaire.

Témoignage : « Nous avons été très fiers d'être les premiers à emmener la SRH-360 dans les airs sur notre solution aérienne écologique, pour capturer des images exceptionnelles des Alpes et du Mont-Blanc. La SRH-360 est légère, très facile à installer et intuitive à utiliser. Équipée d'une Alexa Mini et du nouvel objectif Canon 25-250 mm, nous avons été étonnés que même à plein zoom et à plus de 160 km/h, la SRH-360 offre une stabilisation à toute épreuve. »



La SRH-360 dans les airs - A bord de l'ULM de NoGravity par ARRI France



La série Dedolight Lightstream proposée en "High-Speed" par Cartoni France

01-02-2021 - [Lire en ligne](#)

La prise de vues à plus de 1 000 images par seconde (shutter à 180 °) est un casse-tête pour la lumière, surtout lorsque l'on filme des insectes volants et autres papillons : impossible d'utiliser des sources HMI puissantes sans brûler les insectes, et aucune source LED n'est assez puissante. Nous avons testé avec Eli Lévê, chez Next Shot, les projecteurs Dedolight Lightstream et cette technique a permis de résoudre les difficultés.

Eli utilise la Phantom 2K avec des optiques macro particulières (Leica R 100 Macro Lens f32 et InfiniProbe™ TS-160 Universal f128) qui permettent de fermer à 32 et 128. Cette fermeture est indispensable pour maximiser la profondeur de champ et filmer les insectes volants sans faire de mise au point. La quantité de lumière nécessaire est donc énorme, mais les sujets sont petits : l'utilisation de la lumière parallèle est particulièrement adaptée.



Phantom Flex 2K avec optique Leica R100 Macro Lens f32 - Dedolight Lightstream : Projecteur HMI 1200 DPB70 et réflecteurs de 25 cm et de 50 cm.

Le projecteur HMI 1 200 watts Dedolight DPB70 permet d'éloigner la source de plusieurs mètres afin de ne produire aucune chaleur. La largeur du faisceau est parfaite pour utiliser différents réflecteurs de 25 cm, voire de 50 cm, et ainsi produire plusieurs axes de lumière avec la même source.



Phantom Flex 2K - Dedolight Lightstream : projecteur HMI 1 200 W DPB70 et réflecteurs de 25 cm et de 50 cm



Phantom Flex 2K avec optique InfiniProbe™ TS-160 Universal - Projecteur Dedolight HMI 400 W, lentille de faisceau parallèle (DPBA 14-19) et réflecteurs Dedolight.

Les mêmes tests ont été réalisés avec le HMI 400 W Dedolight et la lentille de faisceau parallèle (DPBA 14-19) avec d'excellents résultats : idéal pour les documentaires où le faible poids, le faible encombrement et le prix serré sont des atouts appréciés des opérateurs... et des directeurs de production !

Le Lightstream est la solution aux tournages High-Speed complexes.

Merci à Sublab et Raoul Rodriguez pour le prêt de la caméra Phantom !



Dans l'actualité de LCA

30-01-2021 - [Lire en ligne](#)

Dans l'actualité de LCA, deux nouveaux outils de contrôle de l'éclairage sans fil : MoonLite et Nova FX 2 RDM.

MoonLite

MoonLiteTM est un tout nouveau produit de contrôle de l'éclairage sans fil en instance de brevet, doté de la technologie CRMX ultra-fiable et primée de LumenRadio, combinée à la connectivité Bluetooth et à une batterie intégrée.



En étant un émetteur et un récepteur DMX sans fil, MoonLiteTM est vraiment le couteau suisse du monde DMX sans fil !

MoonLite est compatible avec les applications de contrôle d'éclairage Luminair, Blackout et Stagelight.

Nova FX 2 RDM

CRMX Nova FX RDM est un produit Flex, ce qui signifie qu'il peut être configuré soit comme émetteur soit comme récepteur. Il prend en charge un univers DMX/RDM de 512 canaux maximum avec un taux de rafraîchissement maximal. La prise en charge étendue des protocoles Ethernet combinée à la puissance de la plateforme Flex en fait un véritable couteau suisse pour les professionnels de l'éclairage. En mode émetteur, tous les protocoles Ethernet pris en charge peuvent être utilisés dans n'importe quelle direction, tant en entrée qu'en sortie. En mode récepteur, il peut émettre n'importe quel protocole Ethernet pris en charge, en plus des protocoles DMX et RDM standard. Utilisez-le avec notre contrôleur et logiciel de gestion CRMX SuperNova RDM, ou comme proxy RDM avec tout autre contrôleur conforme à la norme RDM sur le marché.

Basé sur notre technologie CRMX avancée, le CRMX Nova FX RDM vous apporte toutes les fonctionnalités CRMX avancées telles que la coexistence cognitive automatisée, la fidélité DMX, la plus faible latence du secteur à 5 ms, le cryptage 128 bits et bien plus encore. Avec la prise en charge de CRMX Unity, le CRMX Nova FX RDM offre une flexibilité jamais vue auparavant, tant pour le DMX et le RDM sans fil que pour le filaire. Plusieurs unités CRMX Nova FX RDM en mode émetteur peuvent être combinées pour transmettre plusieurs univers DMX/RDM, ce qui permet d'étendre facilement le système. Le CRMX Nova FX RDM est compatible avec tous les autres produits CRMX, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, DMX et RDM.

Le CRMX Nova FX RDM utilise la bande ISM internationale sans licence sur 2,4 GHz.

Ils sont disponibles en stock chez LCA France.



Arri Tech Talk Live : six façons d'éclairer un visage lors d'un live

29-01-2021 - [Lire en ligne](#)

Un bon éclairage est essentiel. Les techniques d'éclairage présentées dans ce Tech Talk vous aideront à comprendre comment manipuler la lumière afin que chaque visage soit présenté au mieux.

Art Adams, chef opérateur et spécialiste des optiques Arri, vous donne six techniques d'éclairage en utilisant deux luminaires SkyPanel S30-C. Vous verrez comment l'éclairage change selon l'emplacement, la couleur, l'intensité de la lumière, la diffusion ou encore le rebond.

[Voir la vidéo](#)

Lire, voir, entendre

Propos et entretiens



Pascale Marin, AFC, parle de son travail sur "Ourse", sélectionné au 43^e Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand

28-01-2021 - [Lire en ligne](#)

A l'occasion de la sélection du film court *Ourse*, de Nicolas Birkenstock, en compétition nationale du 43^e Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand (29 janvier - 6 février 2021), la directrice de la photographie Pascale Marin, AFC, évoque son travail à l'image sur le film dans le texte qui suit.

Ourse était jusqu'ici une adolescente sans histoires mais depuis quelques temps elle est somnambule et erre dehors la nuit. Sa mère tente de la guérir de ce mal. Mais Ourse ne veut pas guérir, bien décidée à comprendre où son sommeil la porte.

Pré-tournage astronomique

Nous avons tourné les premiers plans d'*Ourse* plus d'un an avant le tournage principal. Le scénario n'était pas encore définitif mais l'une des séquences se passait pendant une éclipse de Lune. Or, dans la nuit du 21 janvier 2019, une éclipse totale de Lune était visible au-dessus de Paris. C'était un pari mais j'étais convaincue que si nous n'avions pas ces plans, la séquence disparaîtrait faute d'argent pour acheter des stock shots.

Il a donc fallu trouver un endroit, bien orienté, suffisamment haut pour ne pas être gênés par les immeubles – l'élévation allait être assez basse –, se faire prêter pour la nuit la caméra du documentaire que je tournais cette semaine-là et louer une longue focale qui ouvre suffisamment. Le réalisateur et moi avons passé des heures très froides et un peu magiques sur la terrasse de l'Observatoire de Paris, et au final, la scène d'éclipse ouvre le film.



Eclipse totale de Lune

"Found footage"

Pour savoir où elle va pendant la nuit, le meilleur ami d'*Ourse* lui prête une GoPro, elle la fixe à un casque de vélo, l'enclenche avant de s'endormir et au matin elle peut relire les images de ses déambulations. Je savais que pour des extérieurs nuit peu éclairés, la GoPro de jeu ne serait sans doute pas la caméra adéquate. Quelques semaines avant le tournage, nous avons donc testé plusieurs caméras, la GoPro Hero8, une Osmo 2, une Sony DV en mode "night shot", et un Sony Alpha 7S II.

Suite à l'étalonnage de ces essais, nous avons décidé que notre caméra somnambule serait l'Alpha 7S II, son extrême sensibilité était un atout certain, mais nous trouvions son image bien trop lisse. Nous l'avons "salie" en ajoutant a posteriori les défauts des autres caméras qui nous plaisaient : les déformations optiques de la GoPro et le grain de la DV, entre autres. Notre caméra somnambule aurait sa magie mais notre caméra principale ne devait pas être en reste.



Amande Boulanger et la GoPro de jeu



Comparatif caméras somnambulisme

"Teen movie"

Orse est un film qui oscille entre réalité et fantastique. Les protagonistes ont cet âge où l'on aime encore croire au surnaturel car par bien des aspects il est plus accueillant que l'âge adulte. Nous nous sommes échangé des références très diverses allant de photos de Tarkovski à *The Blair Witch Project*, de Myrick et Sanchez, ou *The Others*, d'Amenabar.

Nous souhaitons que dans le film, la frontière soit poreuse, que l'on sente que "la réalité" peut basculer. Nous ne voulions pas d'un ratio 2,35 qui aurait semblé forcé pour les images de la GoPro et pas non plus de bandes noires verticales de part et d'autre quand ces images seraient diffusées plein cadre, le film serait donc au format 1,85.

Cependant, je présentais que Nicolas aimerait l'anamorphique. Par son procédé optique qui diffère de nos yeux bien plus que les focales sphériques, il permet de "déréaliser l'image", aussi bien dans les séquences dites fantastiques que celles de la réalité quotidienne. Egalement par ce qu'il amène d'auto-référencé, c'est-à-dire la façon dont les images tournées en anamorphique nous renvoient plus au cinéma, et donc à nos mythes, qu'à la réalité.

Au moment de notre tournage, en février 2020, Panavision pouvait nous sortir la série Primo Prime (AL). Elle ne se caractérise ni par sa légèreté ni par sa compacité mais nous avons été conquis par son rendu, comme si le cinéma de notre adolescence s'invitait dans ce film sur deux adolescents. Mieux que la magie : Hollywood !

Pour compléter le pack, une Alexa Mini venait compenser l'encombrement et le poids des optiques. Il ne nous restait plus qu'à croiser les doigts pour que notre nuit dans la forêt normande ne soit pas trop venteuse afin que la fumée reste en place.



Arri Alexa Mini et Primo Anamorphic Prime 50 mm



Déambulation nocturne - Alpha 7SII



Apparition



Réveil

- *Ourse* a été diffusé sur France 2 le 31 janvier au soir dans l'émission "Histoires courtes".

En vignette de cet article, une image du film *Ourse*, photographié par Pascale Marin.

Notes

Equipe

1^{er} assistante opératrice : Eléa de Celles
 Chef électricien : Bertrand Artaut
 Cheffe machiniste : Laura Marret
 Etalonneur : Vincent Amor
 VFX : Sylvain Coisne

Technique

Matériel caméra : Panavision Alga (Arri Alexa Mini, série Primo Prime anamorphique, Sony Alpha 7S II, ratio 1,85:1)
 Postproduction : Micro Climat Studios

Revue de presse



Philippe Le Sourd, AFC, ASC, au sommaire de "Cinematography World", numéro #001

27-01-2021 - [Lire en ligne](#)

Le magazine britannique *Cinematography World*, dont nous annonçons en novembre dernier la création par Ronnie Prince, vient d'annoncer la parution de son numéro inaugural. Ce nouveau média, dédié à l'"art photo-cinématographique", s'intéresse, dans les pages de cette première édition et parmi les articles d'actualité, au travail de Philippe Le Sourd, AFC, ASC, sur le film de Sofia Coppola *On The Rocks*, tourné sur support pellicule argentique. Extrait...

La première fois que le directeur de la photographie Philippe Le Sourd, AFC, ASC (DP de *The Grandmaster*, 2013) a travaillé avec la cinéaste Sofia Coppola (*Lost in Translation*, 2003, DP Lance Acord,

ASC), il s'agissait de porter sur grand écran l'opéra du XIX^e siècle *La Traviata*. Leur partenariat a continué pour inclure l'ère de la guerre civile américaine, dans *The Beguiled* (2017) et maintenant le contemporain *On The Rocks*. Le Sourd ne croit pas à l'idée de répétition, même en ce qui concerne des collaborations fréquentes entre mêmes personnes, et ce en raison de la nature de la narration. « Evidemment, *The Beguiled* se déroule à une époque différente de celle d'*On the Rocks*, mais pour chaque film, vous devez découvrir ce que le réalisateur recherche. Est-ce un drame, une comédie ou un film de science-fiction ? A chaque fois vous empruntez un chemin différent. »



Bill Murray et Rashida Jones dans "On the Rocks"
 Avec la permission d'Apple

On The Rocks est la première coproduction entre Apple et A24. L'histoire tourne autour de Laura (Rashida Jones), qui soupçonne que son mari Dean (Marlon Wayans) a une liaison avec un collègue et demande les conseils de son père, un playboy, Felix, joué par (Bill Murray). Sans surprise, avec Murray au volant de la comédie dramatique, il s'ensuit des escapades espiègles qui vous feront à la fois rire et pleurer. « Rashida et Bill sont des acteurs fantastiques, qui ont de fortes personnalités », note

Le Sourd. « Sofia a installé une ambiance chaleureuse sur le plateau, ce qui leur a permis de bien explorer leurs personnages. Au départ, je pensais que tout allait être différent avec Bill. Il improvise au début et, pour le reste du tournage, reste sur la bonne voie. Bill avait besoin de découvrir comment Rashida allait lui répondre. »

Capter les images sur pellicule film a été une décision facile à prendre pour Le Sourd et Coppola, car c'était le médium qu'ils avaient déjà choisi pour *The Beguiled*. « J'adore l'interprétation, le défi et la surprise du film », remarque Le Sourd, « et la question que vous vous posez lors de la préparation, du pré-light et du tournage. Tout dépend de la signification visuelle lorsque vous choisissez le support film. Je n'aurais jamais pu réaliser ce que j'ai fait sur *The Beguiled* avec le numérique. Tourner sur film la nuit est plus compliqué – est-ce que je veux ré-éclairer la rue ? Mais je peux voir la texture du film, que j'aime et avec laquelle je me sens plus à l'aise par rapport au numérique. Sofia a toujours voulu tourner sur film, il n'y a pas eu de discussions à ce sujet pour *On The Rocks*.



Sofia Coppola et Philippe Le Sourd sur le tournage d'"On the Rocks"
Avec la permission d'Apple

Le film négatif couleur Kodak Vision3 500T 5219 et le film négatif couleur Kodak Vision3 200T 5213 ont été sélectionnés comme supports. « J'ai principalement utilisé la 5219 et la 5213 lorsque c'était possible. J'ai fait quelques tests de nuit et j'ai décidé de pousser le négatif 5219 d'un diaph pour obtenir plus de détails dans les hautes lumières et dans les noirs », explique Le Sourd. Aucun retard n'a été constaté dans le traitement du film car Kodak Film Lab New York a géré les rushes.

« Kodak a ouvert un nouveau laboratoire à New York, ce qui était fantastique car nous n'avions pas à les expédier à Los Angeles », ajoute Le Sourd. « J'ai travaillé avec Damien van der Cruyssen à The Mill. Ils développaient le négatif le matin et il était scanné en fin de la journée. J'ai pu étalonner les rushes sur un iPad ou indiquer au coloriste comment les étalonner correctement. »

D'autres modifications ont été apportées au Digital Intermediate [*internégatif numérique*]. « Vous pouvez commencer la journée sous le soleil et finir à l'ombre. En conséquence, la température de couleur peut passer de 6 000 à 7 000 K. La beauté du DI est qu'il vous aide à tout lisser. » On ne trouve pratiquement aucun effet visuel dans la comédie dramatique, excepté certains modifiant des panneaux de signalisation portant des logos d'entreprise.

- [Lire la suite de l'article](#), en anglais, sur le site Internet de *Cinematography World*.

Article de Trevor Hogg, relayé également sur le site de [Kodak](#). Extrait traduit de l'anglais par Richard Andry, AFC.

Philippe Le Sourd, à droite à la caméra, tournant une scène de voiture avec Rashida Jones et Bill Murray.

[Avec la permission d'Apple]





François Catonné, AFC, ou "La maîtrise de la lumière"

19-01-2021 - [Lire en ligne](#)

Le Centre d'Arts Ronzier, à Valenciennes (Nord), devait accueillir, du 4 novembre au 16 décembre 2020, une importante exposition du directeur de la photographie François Catonné, AFC, présentant des photos, des documentaires et des estampes numériques. Ayant été momentanément reportée, elle a toutefois fait l'objet d'un article enthousiaste publié dans la revue *Miroir de l'Art*.

A la jonction de l'art et du cinéma, une photographie humaniste et lumineuse.

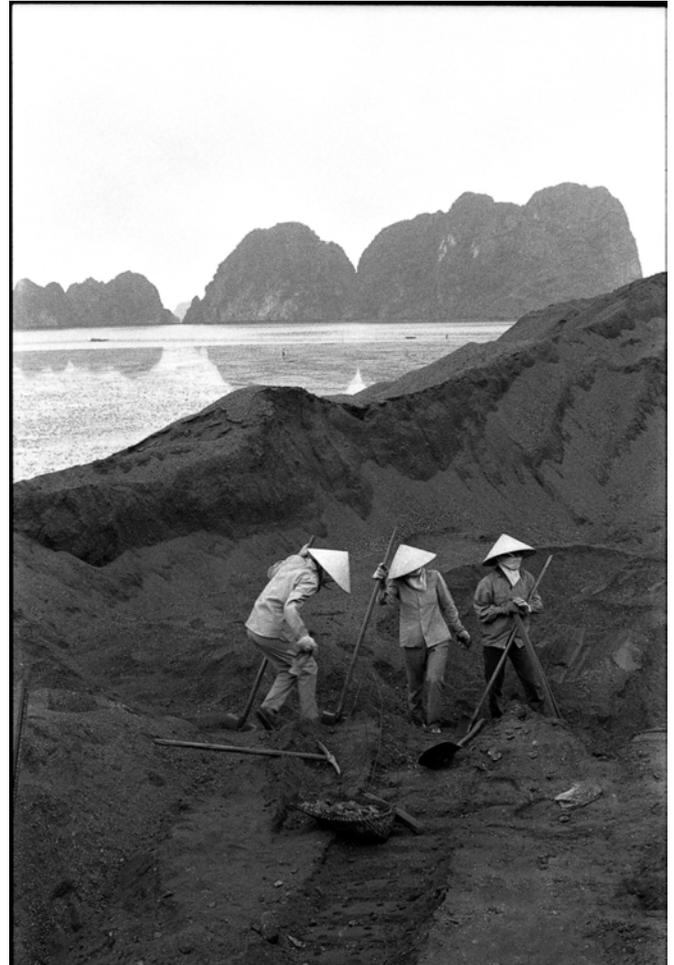
Les habitués du MIFAC* connaissent bien François Catonné puisqu'il y présente chaque année un ou plusieurs documentaires sur des artistes contemporains (cf. ses films sur Vladimir Veličković**, Partice Giorda ou encore Antonio Segui). Le monde du cinéma le connaît aussi puisqu'il a travaillé avec les plus grands metteurs en scène de ce temps et a même reçu – consécration suprême ! – un César pour le film *Indochine* (en tant que directeur de la photographie), en 1993.

Parallèlement à ses activités dans l'Art et le cinéma (il réalise également des clips publicitaires), François Catonné est un photographe accompli. Une exposition rassemble quelques-unes de ses belles séries, à Valenciennes (reportée pour le moment pour cause de ce que vous savez), au Centre d'Arts Ronzier. En voici dans cette double page un avant-goût [en vignette de cet article - NDLR], mais il y a bien d'autres clichés à découvrir, évidemment. Des photographies en noir et blanc, au fil desquelles se dévoile son goût pour la lumière et sa très grande sensibilité à l'humain. Mais aussi des estampes numériques (une technique qu'il affectionne et qui

lui permet de donner libre cours à sa créativité), parmi lesquelles celle qu'il a consacré à une actrice incontournable, à savoir Catherine Deneuve. Ludovic Duhamel, éditeur de la revue *Miroir de l'Art*, directeur du MIFAC

* Marché International du Film sur les Artistes Contemporains

** [Consulter](#) le site Internet "Vladimir Veličković, film".



Femmes dans une mine de charbon au bord de la baie d'Halong, au Vietnam, pendant les repérages d'"Indochine", en novembre 1989
Photo François Catonné



Estampe numérique
Photo François Catonné

Côté profession

Vie des associations, sociétés et fédérations



CA 2021 et nouveau bureau de l'Union des Chefs Opérateurs

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

Lors de son assemblée générale, qui s'est tenue samedi 30 janvier 2021, l'Union des chefs opérateurs a renouvelé son conseil d'administration et, à l'occasion de sa première réunion, lundi 1^{er} février, les membres du CA ont procédé à la formation du bureau de l'association. Philippe Brelot a été élu nouveau président de l'Union, succédant ainsi à Gertrude Baillot.

Nouvelle composition du bureau

- Philippe Brelot, président
- Nina Bernfeld et Francois-Xavier Le Reste, vice-présidente, vice-président
- Cécile Bodénès, trésorière
- Gertrude Baillot, vice-trésorière
- Thomas Lallier, Margaux Lenfant et Julien Pamart, secrétaires.

Les autres membres du CA

- Pamela Albarran
- Charlotte Dupré
- Michele Gurrieri
- Charlie Lenormand
- Valentine Lequet
- Maxence Muller
- Marion Rey.

- [Consulter](#) le site Internet de l'Union des chefs opérateurs.



Bureau et CA de la CST pour 2021

22-01-2021 - [Lire en ligne](#)

Faisant suite à son assemblée générale et à son dernier conseil d'administration, la Commission supérieure technique de l'image et du son a formé son bureau et son CA pour l'année 2021. Angelo Cosimano est reconduit de nouveau à la présidence de la CST.

Composition du bureau

- Angelo Cosimano, président
- Claudine Nougaret, vice-présidente
- Jean-Baptiste Hennion, trésorier
- Ken Legargeant, secrétaire
- André Labbouz, vice-secrétaire
- Françoise Noyon, UCO, Gérard Krawczyk, Bertrand Seitz, ADC, consultants.

Membres du conseil d'administration

- Rémy Chevrin, AFC
- Jean-Marie Dura
- Jean Gaillard
- Nadine Muse
- Ludovic Naar

Départements

Production/Réalisation

- Responsables : Clotilde Martin, Pascal Metge
- Ajointe : Pauline Gil

Département Image

- Responsables : Françoise Noyon, UCO, Thierry Beaumel
- Adjoints : Audrey Samson, Rémy Chevrin, AFC, François-Xavier Le Reste, UCO

Département Son

- Responsables : Vianney Aubé, AFSI, Michel Monnier, AFSI

Département Postproduction

- Responsables : Audrey Kleinclaus, Cédric Lejeune
- Adjoints : Mathilde Muyard, LMA, Pierre Tissot, ADPP

Département Diffusion-Distribution-Exploitation

- Responsables : Alain Surmulet, Chris Tirtaine.

- [Voir l'activité professionnelle](#) de chacun de ces membres sur le site Internet de la CST.



Après les témoignages de sympathie des chefs op' de l'AFC, les remerciements de Qualida

21-01-2021 - [Lire en ligne](#)

A la suite des nombreux témoignages de directeurs de la photographie de l'AFC qui ont été publiés sur le site après l'annonce de son départ à la retraite par Panavision Alga, Qualida tient à les remercier dans le message suivant.

Bonjour à toutes et à tous,

Avant tout, je vous souhaite une bonne et heureuse année 2021, santé et bonheur. Que cette nouvelle année nous permette de nous débarrasser de ce Covid et de reprendre le cours de notre vie.

Je vous remercie de vos sympathiques témoignages et des messages que j'ai reçus de votre part qui me vont droit au cœur et m'ont beaucoup émue. Je m'excuse auprès des personnes qui ont envoyé des messages sur Facebook, je n'ai pas pu leur répondre car je ne suis pas sur les réseaux sociaux. Mon collègue Xavier m'en a transféré quelques-uns.

Je vous souhaite de continuer à faire de beaux films.

Je vous embrasse,

Qualida

- [Lire ou relire](#) les témoignages des directeurs de la photographie de l'AFC.

In memoriam



En mémoire de Rémy Julienne

Par Pierre-William Glenn, AFC, et Gilles Porte, AFC
28-01-2021 - [Lire en ligne](#)

Connu de la planète cinématographique pour ses mille et une cascades réglées au millimètre et à la seconde près, tels que sur *La Grande vadrouille*, *L'or se barre* ou six *James Bond*, entre autres films spectaculaires, Rémy Julienne, formé par le cascadeur Gil Delamare dont il poursuivra le travail, s'est éteint, jeudi 21 janvier 2021, à l'âge de 90 ans. Pierre-William Glenn, AFC, et Gilles Porte, AFC, témoignent, dans les deux textes suivants, en souvenir de ce qu'ils gardent en mémoire de cet artiste à la personnalité peu commune.

Qui n'a rêvé de rencontrer ce fou des deux, quatre ou huit roues ? Ce Rémy Julienne qui nous aura fait à tous attraper les bras de notre fauteuil au cinéma, tétanisés par ce qui se passait sur l'écran ?

Pour ma part, j'ai eu la chance de faire sa connaissance au tout début de ma carrière de chef opérateur, à l'âge de 25 ans. Malheureusement, je n'ai participé qu'à une cinquantaine de ses 1 400 contributions cinématographiques. Chaque fois, j'ai apprécié ce grand monsieur, d'une gentillesse et d'une sollicitude étonnante.

Que de blessures n'a-t-il subi, qui n'étaient pas de petits bobos ! Que de volonté et de courage pour reprendre le travail avant même d'être parfaitement remis !

Et sur le plan artistique, que d'imagination dans la mise en scène ! De la dentelle, dans la chorégraphie ! Rémy, pionnier d'un réel qu'aujourd'hui on aurait tendance à faire en postproduction à partir d'un dessin.

Ces plans de voitures qui se croisent dans les airs, incroyable que ce soit "pour de vrai" ! Et pourtant...



Rémy Julienne, au côté de Pierre-William Glenn, lors de sa Master Class au French Film Festival de Richmond (Virginie, Etats-Unis), en 2015
Photo Pierre Courtois / French Film Festival

Cet amour du vrai, Rémy le pratiquait jusqu'en amitié. J'ai eu la chance d'être du nombre.

Pour finir, je tiens à célébrer sa rare élégance morale dans l'unique accident mortel de sa carrière sur un tournage, quand il a pris sur lui des responsabilités qui ne lui incombait pas et en a payé le prix. Ceux qui savent comprendront. Je fais mienne sa discrétion.

Avec tout mon amour,

Pierre-William Glenn, président d'honneur de l'AFC

Cher Rémy,

Quand on me demandait, enfant, ce que je voulais faire, je répondais toujours : « Cascadeur ! »... C'était une évidence !

C'était à cause de tes prouesses qui transformaient de simples acteurs en icônes immortels.

Quoiqu'il en soit, le fait d'avoir des parents médecins a orienté ma carrière différemment... Comment ne pas les comprendre ? A l'école, certains m'appelaient Frankenstein à cause du nombre de points de sutures que j'avais sur le corps...

Pour être honnête, aucun de mes accidents n'étaient dus au hasard... C'était à chaque fois un mauvais calcul de ma part... En haut d'un escalier, sur des skis, un plongeur ou en moto...

Bref, tu ne m'aurais jamais accepté dans ton équipe, toi qui passais ton temps à calculer au millimètre « si ça passait ou pas » (sic).

Savoir plonger avant de savoir nager est une anecdote que je peux raconter aujourd'hui uniquement parce que j'ai eu la chance d'être bien accompagné, mais choisir une profession parce qu'il me manquait une case au départ eut été une chose bien différente !

J'en ai réellement pris conscience lors de notre première rencontre. C'était autour d'une Mercedes qui devait traverser la vitrine d'un restaurant... J'avais été très impressionné par le professionnalisme dont les membres de ton équipe et toi faisiez preuve... Tu ne laissais rien au hasard, évidemment...

Comment cela aurait-il pu être le contraire ?

Aujourd'hui, quand je filme une cascade, je considère chaque fois comme un énorme privilège le fait d'être le premier spectateur et le premier complice de cet instant cinématographique. En choisissant une focale avec vous, les cascadeurs... En décidant de la hauteur de la caméra, de sa vitesse, de son emplacement, j'ai chaque fois un peu l'impression d'être dans votre équipe... Merci à toi d'avoir toujours eu l'élégance de me l'avoir fait croire et l'intelligence de ne jamais m'avoir vraiment écouté...

Combien de Rémy Julienne as-tu formé ? Combien de vocations as-tu fait naître sans jamais aucune distinction de sexe ? Combien de spectateurs as-tu fais rêver en te posant sur le toit d'un train, les ailes d'un avion, le dos d'un cheval ou dans les entrailles de bagnoles qui partaient en toupie sur d'immenses écrans blancs encore plus en deuil depuis que tu nous a quittés.

Ça fait bien "chier" que tu sois parti, Rémy, parce que j'avais encore plein de conseils à te demander, non pas pour ne pas tomber mais pour mieux me relever.

J'ose à peine imaginer ce que tu vas pouvoir inventer au-dessus des nuages maintenant ! Etait-ce un hasard si, lorsque j'ai appris ton décès, la neige s'est mise à tomber ?

En tous les cas, je tenais à te dire que la première chose que j'ai faite, à la vue des flocons, a été d'immobiliser ma moto parce que tu m'as appris que la force d'un grand cascadeur, c'était toujours de mesurer le risque dans lequel il s'engageait et dans lequel il engageait celles et ceux dont il avait la responsabilité.

Tu aurais pu être acteur avec ta tronche. Tu as préféré être leurs doublures et t'éclipser à 90 ans... 90 années à passer à travers tous tes numéros ! Chapeau l'artiste !

Gilles Porte, président de l'AFC

En vignette de cet article, Rémy Julienne, à Cannes en 2016 - Photo CST

Notes

« J'ai connu Rémy Julienne sur un film de José Giovanni, *Où est passé Tom ?*, en 1971. Après des mois d'hôpital, il se remettait d'une blessure grave, il avait sectionné des ligaments de la cheville suite à une cascade. La mise en scène lui demandait de refaire exactement la même cascade...

Nous étions tous beaucoup plus anxieux et impressionnés que lui quand il a sauté d'une voiture avant de la précipiter dans un ravin. Cinq minutes après, sans attendre félicitations et remerciements, il aidait son équipe à démonter le tremplin...

Je me suis toujours senti très proche des cascadeurs dont l'inventivité, le savoir-faire, l'énorme courage et la générosité sont liés à une modestie infinie. Est-ce que cela tient au fait qu'on ne doit pas les reconnaître quand ils "doublent" les acteurs ?

Du filet où il venait de se recevoir après une terrible chute dans le vide de près de 20 mètres, de dos, la première phrase que m'a demandé Lionel Vitrant, un autre formidable cascadeur physique, était : « On ne me reconnaît pas ? ».

Rémy raconte souvent que si on le voit en maillot de bain, au vu des multiples cicatrices qui racontent autant de coups et de blessures dont il ne s'est jamais plaint, on se rend immédiatement compte... qu'il n'a pas passé sa vie dans un bureau. C'est l'humour des vraies personnes qui ont réellement donné leur vie au Cinéma. Tout au long de ma longue vie de chef opérateur, j'ai vécu, en les filmant, des moments inoubliables d'intimité et de communion avec les cascadeurs. Et c'est pourquoi, pour moi, la star de Julienne... »

Pierre-William Glenn

Extrait d'un [article rendant compte](#) d'une Master Class avec Rémy Julienne aux 5^{es} Rencontres Cinématographiques du Sud, à Avignon en 2015.

QR Codes



L'éditorial de février 2021



Origines et méthodologie des essais d'optiques réalisés par l'AFC en 2018 vues par l'AOA



CLSFX Atelier 69, lauréat du Trophée César & Techniques 2021



La Sony FX9 part en live !



Vers la Couleur 2° partie



Nicolas Gaurin, AFC, parle de son travail sur la série "OVNI(s)"



Retour d'expérience de SAS Damien-Vicart sur "Prière d'enquêter", photographié par Eric Guichard, AFC



Sony lance son Club CineAlta



Les cheffes opératrices et les César 2021



Jean Philippe Gossart, nouveau membre actif de l'AFC



Dans l'actualité de Next Shot Group



Michel Amathieu, AFC, à propos des optiques Leitz Prime



Retour sur le Paris Images 2021, bilan et conférences en "replay"



Palmarès des Lumières 2021



Dans l'actualité de TSF



Envol musical et sensuel à la Philharmonie de Paris, filmée par Christophe Graillet avec une série Zeiss Supreme Prime Radiances



Paris Images n° 8 : le programme jour par jour



"Adolescentes", de Sébastien Lifshitz, récompensé par le Prix Louis-Delluc 2020



(Re)découvrez le programme Certified Pre-Owned d'Arri !



"De l'importance d'une ambition technique pour une ambition artistique à l'image"



La technologie d'image HDR Dolby Vision®



La tête stabilisée télécommandée SRH-360 d'Arri dans les airs



"Le Mystère Méliès", d'Eric Lange et Serge Bromberg



Après les témoignages de sympathie des chefs op' de l'AFC, les remerciements de Qualida



Étude de cas FilmLight : "Mank", de David Fincher, photographié par Erik Messerschmidt et étalonné par Eric Weidt



La série Dedolight Lightstream proposée en "High-Speed" par Cartoni France



Pascale Marin, AFC, parle de son travail sur "Orse", sélectionné au 43^e Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand



CA 2021 et nouveau bureau de l'Union des Chefs Opérateurs



Neo Film, le nouveau ballon éclairant LED d'Airstar



Dans l'actualité de LCA



Philippe Le Sourd, AFC, ASC, au sommaire de "Cinematography World", numéro #001



Bureau et CA de la CST pour 2021



L'Orbiter d'Arri récompensé au NAB Show 2020



Arri Tech Talk Live : six façons d'éclairer un visage lors d'un live



François Catonné, AFC, ou "La maîtrise de la lumière"



En mémoire de Rémy Julienne



Association Française
des directeurs
de la photographie
Cinématographique

8 rue Francœur
75018 Paris

www.afcinema.com

Président-e-s
Claire MATHON
Céline BOZON
Léo HINSTIN

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

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

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

Jean-François HENSGENS
Julien HIRSCH
Jean-Michel HUMEAU
Thierry JAULT
Vincent JEANNOT
Darius KHONDJI
Elin KIRSCHFINK
Marc KONINCKX
Willy KURANT
Romain LACOURBAS
Yves LAFAYE
Denis LAGRANGE
Pascal LAGRIFFOUL
Alex LAMARQUE
Jeanne LAPOIRIE
Philippe LARDON
Jean-Claude LARRIEU
Dominique LE RIGOLEUR
Philippe LE SOURD
Pascal LEBÈGUE
* Denis LENOIR
Nicolas LOIR
Hélène LOUVART
Philip LOZANO
Irina LUBTCHANSKY
Thierry MACHADO
Laurent MACHUEL
Baptiste MAGNIEN
Pascale MARIN
Antoine MARTEAU
Pascal MARTI
Stephan MASSIS
Vincent MATHIAS
Tariel MELIAYA
Pierre MILON
Antoine MONOD
Vincent MULLER
Tetsuo NAGATA
Pierre NOVION
Luc PAGÈS
Philippe PAVANS de CECCATTY
Philippe PIFFETEAU

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

* Membres fondateurs

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

Avec le soutien du  et la participation de la CST