

Conversation avec
Philippe Rousselot **AFC, ASC**

P. 6

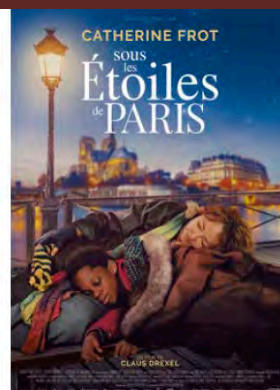
Contre-Champ **AFC**

Décembre 2020 #314

FOCUS AFC



LES FILMS AFC



P. 31

LIRE, VOIR, ENTENDRE



La question qu'on ne devrait
plus avoir à se poser
par Pascale Marin, **AFC**

P. 83

- Page 4 **L'éditorial de décembre 2020**
- Page 6 **Focus**
- Conversation avec Philippe Rousselot, [AFC](#), ASC.
- Page 12 **Actualité AFC**
- Le directeur de la photographie Andrew Droz Palermo explique le tournage du clip "Good Luck", du groupe Broken Bells
 - Fred Elmes, ASC, revient sur le tournage du pilote de la série "Hunters", réalisé par Alfonso Gomez-Rejon
 - Le directeur de la photographie Glen MacPherson, CSC, ASC, parle de son travail en Zeiss Supreme Prime sur "Monster Hunter", de Paul W.S. Anderson
 - La directrice de la photographie Charlotte Bruus Christensen évoque le tournage de "The Banker", de George Nolfi
 - Nicolaj Brüel, DFF, raconte le tournage de "Pinocchio", de Matteo Garrone
 - Entretien avec le directeur de la photographie Aurélien Marra à propos de "Deux", de Filippo Meneghetti
 - Présentation du directeur de la photographie Philippe Lardon, [AFC](#).
- Page 31 **Films AFC du mois**
- Page 35 **Sur les écrans**
- Camerimage 2020, Camerimage virtuel
 - Lors d'un Q&A à Camerimage, le réalisateur Guillaume de Fontenay et Pierre Aim, [AFC](#), reviennent sur le tournage de "Sympathie pour le diable"
 - Les films nommés pour les 33^{es} Prix du cinéma européen
 - Regards de L'Union des chefs opérateurs sur Camerimage 2020
 - Le directeur de la photographie Joshua James Richards reçoit la Grenouille d'or 2020 pour son travail sur "Nomadland", de Chloé Zhao
 - Palmarès de Camerimage 2020
 - Peter Deming, ASC, raconte le tournage de "The Good Lord Bird", d'Albert Hughes
 - Retour sur la conférence Zeiss où Laurent Tangy, [AFC](#), parle de son expérience avec les Supreme Prime Radiance
 - Retour sur la rencontre entre Viggo Mortensen, réalisateur, et le directeur de la photo Marcel Zyskind, DFF, à propos de "Falling"
 - Canon à Camerimage 2020
 - Arri à Camerimage 2020
 - Hawk-Vantage à Camerimage 2020
 - Sony à Camerimage 2020
 - Zeiss à Camerimage 2020
 - Changement de gouvernance à l'Académie des César
 - Camerimage 2020 : les directeurs de la photographie à l'honneur dans "Variety"
 - Retour sur les débats des Rencontres de L'ARP 2020.
- Page 55 **Technique**
- Next Shot en tournage et bientôt à l'affiche
 - TSF en tournage
 - Arri Tech Talk : Modules radio externes pour contrôle longue distance
 - Sony dévoile sa nouvelle FX6 sur Instagram
 - Premières livraisons dans le monde des nouveaux Angénieux Optimo Primes
 - Vous envisagez de tourner en anamorphique ?
 - Sigma annonce une nouvelle série d'objectifs pour les boîtiers hybrides Plein Format : La série I
 - Cartoni France annonce le lancement des moniteurs-enregistreurs Atomos HDR Neon 17 et Neon 24

- FilmLight s'entretient avec le coloriste Soichi Satake pour son travail sur Baselight en collaboration avec Christopher Doyle, HKSC
- Le groupe Hiventy devient membre fondateur de l'association EGA
- Arri Asia Hour : Découvrez la liberté créative du Trinity
- Dans l'actualité de XD motion
- La gamme LED de De Sisti s'agrandit !
- MixBook®, le premier nuancier numérique au monde pour le choix des couleurs LED
- Q5, le nouveau spot Fresnel LED 185 watts à matrice dense de Fiilex
- Dans l'actualité de K5600 Lighting
- Next Shot étoffe son catalogue
- Un nouveau rail made in TSF !
- Dans l'actualité d'Arri Lighting.

Page 80 Lire, voir, entendre

- L'Arri Alexa LF sur la série originale Netflix "La Révolution"
- La question qu'on ne devrait plus avoir à se poser, par Pascale Marin, [AFC](#)
- Naissance d'un nouveau média d'actualité sur l'art de la "photo-cinématographie".

Page 86 Côté profession

- Vente solidaire MIAA en boutique éphémère
- Dessinatrice de plateau, un des métiers du cinéma sous le trait de crayon du CNC.

L'éditorial



L'éditorial de décembre

Par Gilles Porte, président de l'AFC

01-12-2020 - [Lire en ligne](#)

1983. J'habite dans la Loire, à Feurs, une petite ville de 7 000 habitants, entre Saint-Etienne et Roanne... Il y a deux cinémas... Deux écrans... L'un s'appelle "Le Ciné Théâtre" et l'autre "Le Familia"... Un jour, je dérobe une grande affiche collée sur un des murs du "Familia", je me rends compte que c'est tout une partie d'un mur que j'embarque avec moi ! Non seulement une dizaine d'autres affiches de films s'étaient agglutinées derrière mais en plus, le mur sur lesquelles elles avaient été collées s'effritait. Le film s'appelait *La Ballade de Narayama*...

L'histoire se déroule au Japon, dans un village très pauvre. Une tradition voulait que lorsque les anciens du village commençaient à perdre leurs dents, il fallait qu'ils se considèrent comme trop âgés et se dirigent alors vers la montagne de Narayama pour y mourir afin de ne plus être une charge pour le village... Orin-Yan, 69 ans, en pleine santé, constate combien son village est en délicatesse et, pour convaincre son fils de l'emmener à Narayama, décide de se casser les dents avec une pierre, en cachette...

Aujourd'hui ma fille Syrine a le même âge que celui que j'avais en 1983. Elle se retrouve confinée là où j'ai grandi, entre les Monts du Forez et les Monts du Lyonnais. Le cinéma "Le Familia" a fermé au milieu des années 1990. Après avoir longtemps projeté en solitaire, le mono-écran du "Ciné Théâtre" s'est éteint l'année dernière... Un autre cinéma, appelé plus sobrement Ciné Feurs, a ouvert début 2020, proposant après bien longtemps deux écrans aux Foréziens. Mais un virus a débarqué et le nouveau cinéma a déjà connu deux confinements et n'a jamais pu être inauguré !

Ma mère - qui a largement dépassé l'âge de se balader à Narayama - fait aujourd'hui partie des bénévoles du "Ciné Feurs". Elle s'interroge, avec d'autres, sur le film à projeter pour annoncer en fanfare l'existence de ces deux grands écrans qui font figure de village gaulois au milieu de l'Empire romain... Ne serait-il pas opportun de re-projeter, bien des années plus tard, *La Ballade de Naryama*, tant j'ai eu l'impression, ces derniers temps, qu'on sacrifiait une génération en faveur d'une autre ?

Alors que certains nous dictent quels commerces sont essentiels et lesquels ne le sont pas, j'avoue avoir eu envie bien souvent de me casser une dent avec une pierre, en silence...

Comment ne pas avoir aujourd'hui une énorme pensée, en ces premiers jours de décembre, pour toutes les salles de cinéma qui vont rouvrir et pour toutes celles et ceux qui permettent à des spectateurs de plonger dans des salles obscures afin de foncer vers le grand large !

Faire des films, c'est bien... Pouvoir les montrer sur grand écran, c'est mieux !

Afin d'accompagner ces mots avec des images et des sons, j'emprunte la bande annonce qu'une société de production espagnole avait montée. C'était pour saluer les 120 ans de la création du 7^e Art. C'était il y a cinq ans... Cinq ans qui paraissent aujourd'hui une éternité à la veille de cette deuxième sortie de confinement...

En vignette de cet article, Ken Ogata et Sumiko Sakamoto dans La Ballade de Narayama, de Shôhei Imamura.

Focus



Conversation avec Philippe Rousselot, AFC, ASC

Chinese "Bol"

20-11-2020 - [Lire en ligne](#)

À l'occasion de la remise de son Prix spécial pour l'ensemble de sa carrière, Philippe Rousselot, AFC, ASC, a répondu aux questions de Jean-Marie Dreujou, AFC, Caroline Champetier, AFC, et Denis Lenoir, AFC, ASC, ASK. Ce dialogue, diffusé en direct sur la plateforme en ligne de Camerimage 2020, a brossé le début de carrière française et internationale de l'ancien assistant de Nestor Almendros. Fidèle à son habituelle décontraction et son parler vrai, le directeur de la photo aux trois César et un Oscar a fait profiter ses collègues de nombreux souvenirs de tournage et sur les risques - et la chance - qu'il faut savoir parfois saisir en tant que directeur de la photo sur un plateau.

- *Diva*, de Jean Jacques Beineix (1981)

« Quand j'ai rencontré Jean-Jacques Beineix, ce dernier m'a fait part de son envie d'un film presque monochromatique en bleu et noir... Il voulait qu'on s'inspire des peintures de Jacques Monory. Il était venu me chercher parce qu'il avait vu un film précédent j'avais fait (*Pour Clémence*, de Charles Belmont, en 1977) avec des nuits en extérieur complètement violettes. Je me souviens d'ailleurs qu'on avait carrément dû décaler les machines de tirage au laboratoire pour obtenir cette couleur un peu folle. Personnellement, j'ai toujours aimé beaucoup le bleu mais j'avais un peu peur qu'en travaillant de manière complètement monochromatique, l'œil du spectateur s'acclimate peu à peu à cette situation et ne voit plus la couleur bleue... D'où mon idée d'utiliser également le jaune, pour réveiller la couleur dominante par sa complémentaire. C'est un peu pareil que quand on travaille sur la désaturation dans un film, c'est super pendant dix minutes et puis après on commence à s'ennuyer ! Grosso modo, c'est là-dessus qu'on s'est mis d'accord ensemble pour faire le film.



Captures d'écran

Sur le tournage, je me souviens aussi que la direction artistique d'Hilton McConnico a joué un rôle prépondérant. La grande peinture dans le loft du personnage, par exemple, avec la voiture et ses phares jaunes. Le décor du loft avec la baignoire a été tourné dans une ancienne usine au bord du canal Saint-Denis. On n'avait absolument pas les moyens d'éclairer ce lieu de nuit. J'ai donc opté pour une nuit américaine en intérieur, en recouvrant littéralement toutes les baies vitrées de vinyle transparent bleu qui sert habituellement aux écoliers pour recouvrir les cahiers et les livres de classe. Tout simplement parce que le film était tellement fauché que des rouleaux de gélatine étaient hors budget ! Je me souviens même qu'en intérieur, j'ai utilisé des HMI en réflexion sur des polystyrènes peints en bleu ! On ne pouvait même pas mesurer la température de couleur au thermocolorimètre, ça dépassait les 15 000 Kelvin ! C'était certainement de la folie, mais, à ma grande surprise, l'image était plutôt pas mal à la fin. Le film a même eu beaucoup de succès, et pas mal d'autres cinéastes ont, par la suite, tenté de copier cette image bleue. »

- ***Emerald Forest / La Forêt d'émeraude***, de John Boorman (1985)

« J'avais rencontré John Boorman sur le tournage de *Nemo*, d'Arnaud Selnac. Un film fantastique pour enfant un peu oublié qu'il coproduisait. Le tournage s'était effectué dans une sorte de studio reconstruit dans une bulle sous pression, comme celle qui abrite les cours de tennis. Le plafond de cette bulle était peint en bleu-nuit, et ça nous permettait de filmer en conditions studio avec un faux ciel en arrière-plan sur 360°. Je crois qu'il avait été impressionné par ce dispositif, même s'il m'a confié plus tard, malicieusement, qu'il n'avait de toute façon trouvé personne prêt à partir six mois en Amazonie !



Captures d'écran

Quoi qu'il en soit, c'était vraiment dur de tourner dans la jungle. Il y fait super chaud, c'est rempli de bestioles qui cherchent à vous dévorer, et puis la canopée est si dense que chaque plan doit être rééclairé. Il y a même certaines scènes de jour, au début du film, qu'on a finalement tournées de nuit et éclairées comme en studio, pour accommoder le plan de travail. »

- **Thérèse**, d'Alain Cavalier (1986)

« Il n'y avait pas de maquillage, aucune maquilleuse ni costumière sur ce film. On a tourné à onze personnes. Chacun faisait un peu de tout... Peut-être que la qualité des carnations vient aussi de l'étalonnage. Tout était tourné en tungstène. La plus grosse source était, si je me souviens bien, un 10 kW Fresnel, le reste étant essentiellement des mandarines, des blondes et des plaques de polystyrène. À vrai dire, il n'y avait pas grand-chose à éclairer à part les visages ! L'image peut plus ou moins se résumer à un groupe de femmes sur fond gris ! Plutôt facile à photographier, non ? Comme il n'y avait jamais de plans larges d'introduction, quasiment que des gros plans - il n'y avait rien pour. En tout cas, c'était la demande du réalisateur de ne jamais indiquer clairement la présence hors champ d'un décor... qui n'existait pas. C'était avant tout un film sur un groupe de femmes et, évidemment, pas un film sur la religion. La lumière était là pour montrer simplement ce qu'il y avait à voir. Ne jamais frimer ni faire le malin... »



Captures d'écran

Je me souviens d'ailleurs avoir été obligé de refaire une prise à cause d'un contre-jour trop présent qui rendait la scène trop jolie. En faire le minimum, ce n'est pas forcément facile, ce n'est pas ne rien faire, c'est trouver le bon équilibre entre le juste, le hors sujet... Il n'y a pas de recette pour ça.

Et les actrices étaient tellement extraordinaires, leurs visages et leur jeu, qu'elles transcendaient tout dans ce film. »

- **Hope and Glory / La Guerre à sept ans**, de John Boorman (1987)

« C'était un film complètement autobiographique. Tourné essentiellement en studio et sur une ancienne base aérienne (la rue et les maisons bombardées au cours de l'histoire). Un décor très habile, où la maison principale avait été construite en double aux deux extrémités de la rue. De cette manière, on pouvait s'installer dans un axe ou dans l'autre et doubler visuellement le décor pour le même budget. On appelle ça, dans le jargon du cinéma américain, "le faire à la chinoise". À cette époque, on n'avait pas l'aide du numérique, et tout devait être fait à la prise de vues. »



Captures d'écran

Pour la séquence du bombardement, avec la maison des voisins qui s'embrase, ma grande question était d'imaginer le niveau lumineux qui allait se dégager de l'incendie de nuit, et d'anticiper les lumières de la DCA dans la fumée de l'incendie. On ne pouvait faire que deux ou trois prises car une fois le feu déclenché, on ne pourrait plus l'arrêter. C'est ce genre de mise en place où le réalisateur vous met dans une position inconfortable, et où vous pouvez avoir des sueurs froides ! »

• ***Dangerous Liaisons / Les Liaisons dangereuses***, de Stephen Frears (1988)

« Oh ! Stephen est un réalisateur qui peut vraiment vous rendre fou. Le film est essentiellement tourné en décors naturels en France. Une scène tournée à Paris dans l'hôtel de Sully, fin de jour, où l'on allume les bougies d'un chandelier : il fallait que je bloque la lumière du jour et recrée un effet de soleil bas, de façon à garder également l'effet des bougies. Ce qui condamnait les fenêtres. Stephen voulait absolument diriger la caméra vers les fenêtres et, au pire, que les acteurs puissent voir à travers. Ce qui était complètement inutile. À bout d'arguments, je dis à Stephen : "Regarde de l'autre côté de la fenêtre, que vois-tu ? Un grand mur gris en béton ! De toute façon on ne pourra jamais filmer dans cet axe !" Le voyant toujours borné, je rajoute : "De toute façon, je vais aller coller un poster de Valmont dessus !" [*l'adaptation du même roman que Milos Forman tournait au même moment*]. Vous savez, les acteurs s'en fichent si vous mettez de la lumière derrière les fenêtres... En vérité, je pense même qu'ils préfèrent voir des lumières.



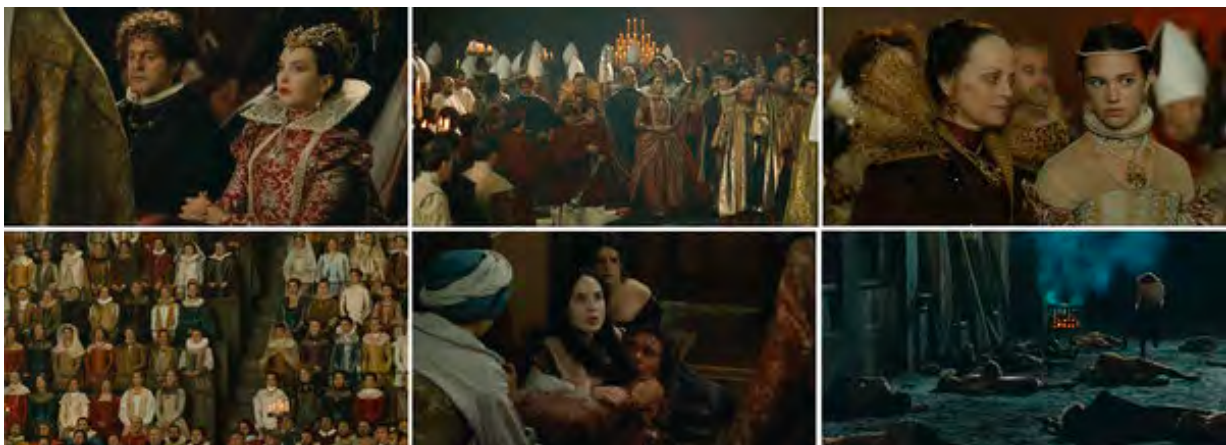
Captures d'écran

Au sujet de mon utilisation des boules chinoises, ce n'est pas sur ce film que j'ai commencé, mais sur *Hope and Glory*. Sur ce film, j'utilisais parfois un mini Space Light avec une lampe 2 kW tungstène, mais le dispositif restait encombrant, vu les décors très petits du film. C'est mon chef électro de l'époque, Chuck Finch, qui m'a suggéré les boules chinoises. La légèreté de la source, sa rapidité d'installation, le fait que vous pouvez très rapidement vous adapter à telle ou telle situation en fonction du jeu des acteurs... C'est à la fois une source très douce, placée très près des visages et qui ne bave pas trop sur le reste du décor, au contraire d'une grande ambiance douce de face qu'on installe à 3 mètres et qui illumine les fonds. Vous pouvez ainsi séparer aisément les comédiens du reste de l'image, leur donner leur propre lumière. D'ailleurs, c'était une des demandes de départ de Stephen Frears. Filmer au maximum les visages, et oublier les décors. Je me souviens que lors de notre première rencontre, il m'avait montré une carte postale de l'intérieur d'un des châteaux dans lequel on allait tourner. Un intérieur XVIII^e siècle, tout en dorures, trop brillamment éclairé, et me demandant : "Comment peut-on éviter ça ?" Ma réponse : "En n'éclairant pas les murs !" »

• ***La Reine Margot***, de Patrice Chéreau (1994)

« À la veille de la grande scène de mariage dans la cathédrale, je me souviens avoir demandé à Patrice Chéreau comment il voyait la scène, où il voulait mettre la caméra... Sa réponse a été : "Éclaire d'abord, et je te dirai après !".

Il avait sa manière à lui de travailler, sans aucun équivalent dans le métier. Bien sûr, on avait échangé quelques références en matière de peinture (il était très cultivé dans ce domaine), par exemple un tableau de Rembrandt qui a servi de modèle. Pour les premiers plans, où la reine Margot est entourée par les membres du clergé, avec cette ambiance plutôt chaude, mais pas chaleureuse... Ça devait évoquer davantage l'isolement du personnage en relation avec le reste de la foule massée dans la cathédrale qui, elle, est éclairée par une lumière plus froide venue de l'extérieur. Chéreau était concentré avant tout sur les comédiens, un héritage je pense de son travail de mise en scène au théâtre. Même s'il prêtait une très grande attention aux décors, on pouvait les laisser dans l'ombre, ce n'était pas eux qu'il voulait montrer. Par exemple, bien que le film soit censé se dérouler au XVI^e siècle, il ne souhaitait pas utiliser ce style de décoration car bien trop élégant pour le film qu'il faisait. La plupart des lieux retenus pour le tournage étaient bien plus modernes, comme les intérieurs du XVII^e ou du XVIII^e siècle, bien plus austères. La fin du film, par exemple, dans cette église baroque, est un bon exemple.



Sa manière de tourner était très particulière. Patrice convoquait absolument tout le monde sur le plateau dès le départ, jusqu'au dernier figurant. Peut-être un peu comme on le fait au théâtre. Et il organisait son découpage, ses mouvements de caméra et chaque plan était un plan séquence, le découpage se faisant au montage. Comme il était très perfectionniste pour chaque détail, chaque position des acteurs comme des figurants et de leurs moindre gestes de la direction d'acteurs, ça pouvait parfois prendre des heures. À la fin de ces répétitions, il fallait immédiatement tourner, sinon tout aurait été perdu, position et autres ! C'est pour cette raison que j'ai dû adapter ma méthode de travail sur ce film en tapissant littéralement le plafond des décors avec un réseau de boules chinoises reliées à une console. Il y en avait vraiment beaucoup, à vrai dire autant que je pouvais en accrocher... Pendant les répétitions, je programmait l'allumage et l'extinction des boules en fonction de chaque position de la caméra. Et, au tournage, je faisais défiler les différents réglages au fur et à mesure du déroulement de la scène, sans jamais avoir à toucher aucune lumière physiquement. C'était une sorte d'improvisation à chaud, un peu au petit bonheur la chance ! J'ai beaucoup appris sur ce film, et avec ce réalisateur unique. »

(Propos retranscrits de la Conversation avec Philippe Rousselot par François Reumont, pour l'AFC)

Notes

Pour cette Conversation avec Philippe Rousselot, l'AFC remercie le CNC de son soutien et Camerimage, Noir Lumière et RVZ Lumière de leur aide.

Actualités AFC



Le directeur de la photographie Andrew Droz Palermo explique le tournage du clip "Good Luck", du groupe Broken Bells

Rayons laser

20-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Parmi les clips en compétition cette année à Camerimage, l'un d'entre eux fait définitivement la part belle à la lumière et lui donne un rôle de premier plan. C'est "Good Luck", du groupe Broken Bells. Il met en scène la fugue d'un jeune garçon laissé à lui-même qui rencontre des personnes qui semblent un peu comme lui, incandescentes. Andrew Droz Palermo nous raconte comment ce clip a été fabriqué... (FR)

Qu'est-ce qui vous a plu dans ce projet ?

Andrew Droz Palermo : Je connaissais Kim, la co-réalisatrice du projet. On vient tous les deux de l'Amérique rurale [*Missouri pour Andrew et Indiana pour Kim, NDLR*] et on s'était dit que ce serait bien de travailler ensemble un jour. Quand elle m'a parlé de ce projet avec très peu de moyens, mais avec pas mal de potentiel, et un traitement cool, je me suis dit que c'était l'occasion idéale. Naturellement, le concept de lumière qui sort des personnages m'intéressait, d'autant plus que le duo de réalisateurs m'avait présenté en prépa quelques tests qu'ils avaient effectués eux-mêmes pour valider leur méthode. Un mélange original de trucages sur le plateau et de compositing en postproduction, mais qui restait

extrêmement artisanal et séduisant. En plus, la production m'avait assuré que le tournage s'effectuerait en 35 mm argentique, ce qui était forcément pour moi un argument de poids. C'est le genre d'opportunité qu'on a de moins en moins en tant qu'opérateur, surtout en clips, où, même si tout le monde est super excité au début à l'idée de tourner en film, le soufflé retombe inmanquablement assez vite quand les chiffres définitifs du budget sont reçus.

C'est quoi un bon clip pour vous ?

ADP : Je dirais un clip qui ne me distrait pas trop de la chanson. J'aime pouvoir la ressentir, et que la musique et les images coïncident d'une certaine manière. Pas forcément en synchronisme narratif avec les paroles. J'aime, par exemple, que ça donne au spectateur une autre dimension à la chanson. Et, comme vous savez, le domaine des vidéo-clips est souvent beaucoup plus ouvert à l'expérimentation. Donc, j'aime bien aussi y découvrir de nouvelles techniques, des idées un peu folles qu'il est difficile de mettre en œuvre dans un film narratif. La courte durée, le fait d'échapper à beaucoup de règles..., autant de paramètres séduisants. Ayant moi-même réalisé quelques clips dans le passé pour des amis musiciens, je me rends compte que la plupart des questions que j'ai pu alors me poser étaient : comment souligner telle ou telle phrase musicale, comment gérer tel changement dans le morceau, ou traduire en image des questions que peut soulever la chanson.

Et les clips avec les artistes à l'écran ?

ADP : Pas trop mon truc. Mais je dois reconnaître qu'à travers la vague de résurgence qu'on a connue dans les années 2000, comme les clips qui proposaient une performance filmée en un plan-séquence, ça peut parfois être très réussi. En tout cas, ça ne m'intéresse pas trop de filmer le groupe en train de jouer de leurs instruments... cela ne me touche pas.

Parlez-moi du tournage...

ADP : On a choisi comme décor les environs de Bakerfields, à une heure de voiture de Los Angeles. Le tournage s'est déroulé sur une longue journée d'hiver, au mois de février juste avant le début de la pandémie. Comme il y avait beaucoup de lieux différents à couvrir, c'était un peu la course pour

rentrer les plans. Bien sûr, à la fin, on regrette un peu de ne pas avoir pu en faire un peu plus... mais c'est parfois la règle sur les tournages sans argent. Le film a pris, ensuite, un temps considérable en postproduction, Nelson de Castro s'occupant en grande partie de cette phase avec les moyens du bord et dans le contexte de confinement qu'on a connu.

C'est donc un film d'hiver...

ADP : Je dois vous avouer que tourner à Los Angeles en plein été, c'est vraiment super dur pour le chef opérateur. À moins d'avoir des moyens sérieux pour contrôler la lumière, la diffuser et la remodeler à coups de projecteurs, le soleil est si brutal et vertical, c'est vraiment un univers qui ne pardonne rien à la caméra. Au contraire, en conditions hivernales, tout devient beaucoup plus agréable. Travailler les images peut tout à fait se faire avec un minimum de moyens, en réfléchissant à quelle heure tourner telle ou telle séquence, si on a besoin ou pas de telle ou telle lumière.

L'intérieur de la maison ?

ADP : Dans la maison, l'ambiance jour était essentiellement issue de lumière naturelle. Les moyens étaient de toute façon tellement réduits sur ce tournage que j'ai dû surtout compter sur les sources de décoration ou la lumière du jour. En outre, je m'aperçois que je suis souvent sur un plateau en train de m'efforcer à retirer de la lumière qu'à en rajouter. Travailler la lumière naturelle qui provient d'une fenêtre, avec en contrepartie bornier celle qui provient de l'axe opposé, histoire de donner une direction et que ça ne bave pas partout dans le décor. C'est basiquement ce que j'ai fait pour les plans de jour, en rajoutant peut-être un petit effet Flicker sur une source pour tricher la télé.

Pour la nuit, en revanche, comme on ne pouvait pas attendre la vraie nuit dans ce décor, on a tourné la "nuit" en plein jour. Pour ce faire, les électros ont recouvert les fenêtres avec de la gélatine orange, style sodium, et des densités neutres pour diminuer encore plus la quantité de lumière qui provenait de l'extérieur. En contrepoint, j'ai installé un faux plafonnier fluorescent dans la cuisine. Avec un Astera réglé en bleu-vert.



Photogramme



Photogramme

Avez-vous été satisfait de tourner en 35 mm ?

ADP : J'ai vraiment été agréablement surpris par tout ce qu'on a pu ressortir au scan. Même en tournant avec de la Kodak 500T, sans jamais la pousser, et en utilisant les optiques Arri Master Prime sphériques juste au-dessus de la pleine ouverture, il y avait vraiment beaucoup d'information et de couleur dans l'image. Le rendu des carnations est, je trouve, plus plaisant qu'en numérique, surtout quand on utilise des couleurs pour éclairer. Un exemple que je prendrais qui m'a particulièrement impressionné, c'est le plan sur notre jeune comédien assis à l'arrière du pick-up. Pour cette séquence, j'avais simplement installé quatre Skypanels, en bout de pieds manivelles, espacés en bordure de la route, la camionnette passant et repassant au gré des prises. Et ça nous a suffi pour obtenir un niveau tout à fait décent d'exposition.



A l'arrière du pick-up

Photogramme

Pourquoi les Master Primes ?

ADP : Quand je sais que je vais me retrouver dans une situation un peu documentaire, avec très peu lumière et qu'il faut utiliser les sources existantes, je préfère m'adosser à des séries d'optiques plus récentes. Ça permet, par exemple, de les utiliser quasiment à pleine ouverture sans que le rendu bascule dans quelque chose de trop doux...

Vous évoquez un mélange d'effet à la prise de vues et de postproduction pour les rayons de lumière qui sortent des personnages...

ADP : Oui, effectivement. L'idée était de marquer cet effet lumineux de manière assez forte à la prise de vues, pour ensuite le concrétiser en postproduction. Par exemple, sur le plan avec le jeune garçon assis

sur la baignoire, on a installé une petite chute de 4 ou 5 LEDs provenant d'un ruban, sur son costume. Raccordé à une petite batterie dissimulée dans la baignoire, le chef électro se chargeait de l'allumer progressivement en synchro avec le jeu. Vous pouvez constater, dans ce plan, combien ces petites LEDs illuminent la salle de bain et son visage. Je pense que ça aurait été impossible d'obtenir cet effet uniquement en postproduction.



Flynn dans la salle de bain - Image brute avant postproduction
Photogramme



Flynn dans la salle de bain - Image après postproduction
Photogramme

Et pour la suite de l'effet ?

ADP : Je veux absolument tirer mon chapeau au réalisateur, qui s'est lancé après le tournage dans un travail inouï pour finaliser les effets de lumière. Je considère d'ailleurs que même si j'ai photographié le clip, la plus grande partie de sa réussite visuelle tient à son travail. Ceci dit, je vous explique le travail qu'il a fait : après avoir dégrossi le montage du film, il a isolé chaque plan à truquer, et s'est lancé avec l'équipe VFX dans un travail de rotoscopie, isolant image par image les formes des silhouettes lumineuses à générer. Ces formes ont été transmises à un artisan équipé d'une machine laser de découpe, de manière à fabriquer autant de petits caches dans des plaques de métal de 10 par 20 cm. Nelson récupérait ensuite chaque plaque de métal découpée et les rephotographiait en faisant passer de la lumière à travers via des fibres optiques, dans une pièce avec de la fumée. La fibre optique lui permettant de positionner précisément la source derrière chaque plaque de métal et obtenir le rayon de lumière désiré ! Le tout photographié en numérique avec un DSLR. Ce nombre insensé d'images fixes de rayons lumineux étant ensuite intégré dans les pelures issues du tournage...



La banc-titre "rayon de lumière"

Cela peut vous paraître un travail insensé, mais c'est vrai qu'à la fin, la manière dont les rayons de lumière sortent des personnages est vraiment unique et organique. La technique était tellement originale qu'ils ont aussi décidé de fabriquer le générique avec le même type de plaques, éclairées par derrière. Un peu comme un clin d'œil à ce qui s'est passé pendant ces longues semaines de postproduction confinées avec une machine à fumée !



Capture d'écran

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

Broken Bells "Good Luck"

Réalisation : Kim Stuckwisch et Nelson de Castro
Directeur de la photographie : Andrew Droz Palermo

Notes

Equipe

Premier assistant opérateur : Ryan Sax
Deuxième assistant opérateur : Caitlin Brown
Chef électricien : Justin Moore
Chef machiniste : Monty Sloan

Technique

Matériel caméra : Arri Burbank (caméra Arri 435 LT et série Zeiss Master Primes)
Pellicule négative 35 mm : Kodak Vision3 500T
Laboratoire & postproduction : FotoKem
Coloriste : Alastor Arnold



Fred Elmes, ASC, revient sur le tournage du pilote de la série "Hunters", réalisé par Alfonso Gomez-Rejon

Al Pacino contre le IV^e Reich
20-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Proposé sur Amazon Prime Video, *Hunters* fait partie des programmes phares de l'année 2020 pour la plateforme de Jeff Bezos. Produite par Jordan Peele (*Get Out*), et écrite par David Weil, cette série de dix épisodes lorgne avec évidence sur le cinéma bis. Au programme, une chasse aux nazis dans le New York des années 1970 menée par Al Pacino. Entre ultra violence et humour qui évoquent forcément le cinéma de Quentin Tarantino. Fred Elmes, ASC, s'est chargé de mettre en image ce pilote, en compétition Pilotes TV à Camerimage 2020. (FR)

En 1977, à New York, une bande de chasseurs de nazis découvrent que des centaines de hauts dignitaires du régime déchu vivent incognito parmi eux et complotent pour instaurer un IV^e Reich aux États-Unis. L'équipe hétéroclite de Hunters se lance alors dans une sanglante quête visant à faire traduire ces criminels en justice et à contrecarrer leur projet de génocide.

Quelle est la genèse de Hunters ?

Fred Elmes : Je connaissais Alfonso Gomez-Rejon depuis plusieurs années (un réalisateur ayant déjà travaillé sur *American Horror Story* ou *Glee*). On s'était promis de travailler ensemble mais jusque là sans succès. Quand Amazon a décidé qu'il serait le réalisateur du pilote de *Hunters*, j'ai saisi cette occasion, d'autant plus qu'ils souhaitaient vraiment que ce pilote soit le "moule" à partir duquel le reste des épisodes seraient produits. Amazon nous a promis son support total, offrant à Alfonso plus de

temps que la moyenne pour livrer un épisode de 90 minutes. Peu de pilotes sont aussi longs, et c'était aussi une autre motivation pour moi de me lancer dans l'aventure. Nous n'avons tourné en revanche que le pilote ensemble, le reste de la série étant partagé entre cinq autres metteurs en scène et deux autres DoP (Tim Norman et William Rexer).



Alfonso Gomez-Rejon et Fred Elmes

Quels étaient les défis à l'image ?

FR : La première difficulté a été celle de devoir tourner en hiver. En effet, le scénario mentionnait très clairement que pas mal de scènes se déroulaient pendant l'été. À l'image de cette séquence d'ouverture, où les gens sont en maillot de bain au bord d'une piscine en train de préparer un barbecue... C'est pour cette raison que le tournage a finalement été coupé en deux parties, de manière à attendre l'arrivée des beaux jours. En tout, on a dû faire 22 jours de tournage, ce qui est tout de même confortable quand on prend en compte qu'un pilote de série aux États-Unis est habituellement tourné en 12 jours pour environ une heure de durée, une fois monté.



Photogramme

Et les plans séquences ?

FR : C'est l'une des décisions prises dès le début par le réalisateur et moi-même, en accord avec les responsables de la série. Pas forcément quelque chose de facile sur un plan de travail de série télé. Le résultat sur cette ouverture est un très long plan-séquence qui démarre par une valeur très large depuis une grue, pour arriver au niveau du sol et

suivre les actions et les dialogues. Puis, jusqu'à finir en très gros plans sans que le spectateur n'ait vraiment ressenti de cut jusqu'au face à face final. Les rares coupes pour raccorder entre différentes prises sont pour la plupart dissimulées dans les panos filés. La grande difficulté a surtout été de réaliser le plan depuis cette valeur extrêmement large, pour ensuite se resserrer tout en continuant les mouvements de grue et les panoramiques. Tourner bien sûr avec la météo appropriée, une belle journée ensoleillée pour saturer toutes ces couleurs primaires (le dessert en gelée rouge, le pantalon bleu de la victime, le parasol jaune...) et intégrer la course du soleil notamment pour éviter des ombres portées du bras de grue dans le champ. Ainsi, en regardant de plus près, on remarque que le face à face final entre le bourreau et sa victime est vraiment dans une tonalité de soleil couchant... Ce qui était le cas, les derniers plans ayant été tournés en fin de journée. Une vraie chorégraphie hors-champ autour des rails et de la base de la grue.

La série est très "pop". Certains ont parlé d'une série à la Tarantino...

FR : Alfonso et moi avions avant tout envie de se faire plaisir sur ce pilote, proposer une image très acidulée, avec pas mal de couleurs saturées comme dans une bande dessinée. Vous savez, New York, dans les années 1970, était vraiment un endroit très sale, assez lugubre et inquiétant. La ville avait même frôlé la banqueroute en 1975 ! Donc on voulait plutôt donner un peu plus de glamour, avec un côté "bigger than life". En matière de référence, pas forcément Tarantino. On n'a pas évoqué d'autres films stricto sensu. Peut-être quelques influences à chercher du côté du photographe Saul Leiter et de son utilisation de la couleur dans les rues de New York.

Vous avez été l'emblématique directeur de la photo de Blue Velvet, entre autres. Avez-vous retrouvé des éléments ou des situations sur l'exploration d'une Amérique cachée ?

FR : C'est vrai qu'il y a des passerelles avec ce projet. Le fait que ce jeune protagoniste passe de la surface des choses pour s'enfoncer peu à peu dans cette histoire extrêmement sombre. Cela m'a effectivement rappelé des moments chez David Lynch.

Le manoir de Meyer Offerman est un lieu central. Cette grande bibliothèque marque visuellement ce pilote...

FR : À l'origine, au moment des repérages, ce décor avait été retenu pour son sous-sol et son extérieur. C'est une sorte de grand manoir situé dans l'Upper

East Side de Manhattan, avec un portail et même une rampe pour pouvoir garer sa voiture. Une chose vraiment rare à New York ! C'est en décidant, par curiosité, de jeter un œil aux étages supérieurs qu'on est tombé sur cette bibliothèque absolument splendide.



Photogramme

Bien entendu, ajouter un tournage dans la bibliothèque a engendré un surcoût conséquent... Mais bon, le décor était tellement unique qu'on a réussi à s'organiser pour l'avoir. En ce qui me concerne, c'était un vrai défi car il était absolument interdit de fixer quoi que ce soit sur les murs. Comme dans un musée ou un monument historique... et pourtant Alfonso ne voulait pas déborder de l'idée qu'Al Pacino serait en train de regarder un film sur écran pendant la scène... Une difficulté de plus car tout devait se faire en direct, avec un vrai vidéoprojecteur placé hors-champ, en synchro avec le jeu. Pour ce faire, j'ai dû disposer toute une série de petits projecteurs LEDs auto-alimentés, très légers, placés au milieu des rideaux qui me permettaient d'éclairer l'intérieur du décor. Des HMI's étant placés derrière les fenêtres à l'extérieur. Et puis il y avait la lumière provenant de l'écran de projection, se réfléchissant notamment en plan large sur l'échiquier et aussi un peu sur les visages. Sur les gros plans, il nous a juste suffi d'utiliser un autre écran un peu plus proche pour doser la bonne quantité de lumière réfléchi. La difficulté était d'équilibrer la lumière extérieure solaire avec les petites sources LED et le vidéoprojecteur. Parce que vous vous doutez bien que quand Al Pacino arrive sur le plateau, vous avez plutôt envie de vous mettre à tourner !

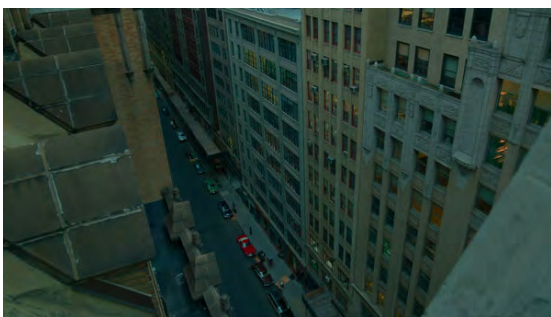
Avec quel matériel êtes-vous parti ?

FR : La série a été tournée avec une Arri Alexa LF, car j'avais envie de tirer parti du grand capteur pour pouvoir contrôler la profondeur de champ. J'ai équipé la caméra d'objectifs Cooke s7 qui couvrent le plein format, mais en les diffusant avec un morceau de tissu de soie pour casser un peu leur définition et ramener de la douceur sur les visages. Un choix qui m'a paru bien aller avec le style de la série, et surtout avec cette volonté affichée depuis le départ de ne

pas découper les scènes de manière classique. Travailler le plus possible en plans-séquences et en mouvement sans trop découper. La souplesse du grand capteur, l'ouverture des optiques (T2) et le minimum de point (4 à 8 pouces selon les focales) ont été très utiles.

Parlons de la scène dans le magasin de jouets où le protagoniste retrouve le meurtrier de sa tante...

FR : D'abord il faut je parle de l'extérieur de ce magasin de jouets. On est dans une sorte de canyon. C'est, je crois, le quartier de New York où la rue est la plus étroite et les immeubles font bien trente étages de haut... C'était très important pour nous d'avoir ce plan large au début la séquence, avec la voiture rouge et le jeune homme qui débarque.



Photogramme

L'intérieur du magasin a été construit par le chef décorateur dans un entrepôt. Visuellement, ça reste un entrepôt mais rempli de jouets, vraiment à la limite du crédible. C'était un drôle d'endroit, vraiment. Pas prévu de la sorte dans le scénario mais quand on a repéré le lieu, on en est tout de suite tombés amoureux !

Parmi les détails existants, il y avait notamment cette série de cloisons vitrées anciennes qui nous ont servi à structurer l'ouverture de la scène, avec la partie magasin d'un côté et de l'autre le bureau du propriétaire, puis la remise atelier, qui sert ensuite pour l'interrogatoire. Trouver les bons mouvements à la dolly, comme celui du début quand le jeune héros s'introduit dans le magasin pour s'y confronter au propriétaire, n'a pas été facile. Mais c'est gratifiant quand vous trouvez la solution. Cela peut se jouer parfois à un rien, comme ici la bonne position de ces cloisons vitrées...



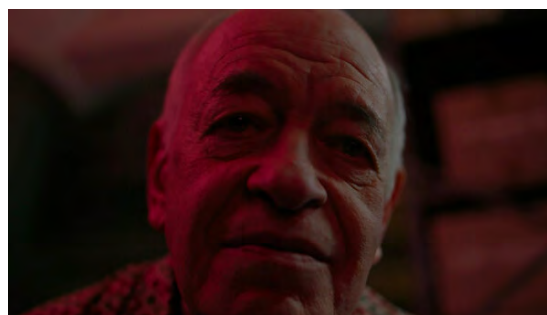
Photogramme

Vous n'hésitez pas non plus à éclairer avec des couleurs très saturées...

FR : Oui, je me suis permis pas mal de libertés sur ce pilote. L'utilisation de ces couleurs magenta, rouge, parfois vertes ou cyan, avait été testée avant le tournage et avait beaucoup plu à Alfonso. Sur la séquence d'interrogatoire qui suit, par exemple, le vendeur de jouet est éclairé en rouge-magenta, tandis que Jonah reste dans une lumière froide... Il n'y a, à vrai dire, aucune justification pour ce contraste de couleurs mais ça me semblait juste en termes d'ambiance pour cette scène. Sur cette séquence, j'ai aussi beaucoup aimé utiliser les possibilités de mise au point rapprochée et les effets de très faible profondeur de champ qui en résultent. Par exemple, à la fin de l'interrogatoire, il y a ce plan très serré sur le vendeur de jouets (Kenneth Tigar) qui s'approche de la caméra, à quelques centimètres seulement de l'optique. Il était parfait dans son rôle ! Ses yeux sont dans le point mais son nez et ses oreilles partent dans le flou, je trouve que ça le rend encore plus effrayant.



Photogrammes



Et tourner pour Amazon, y a-t-il des contraintes ?

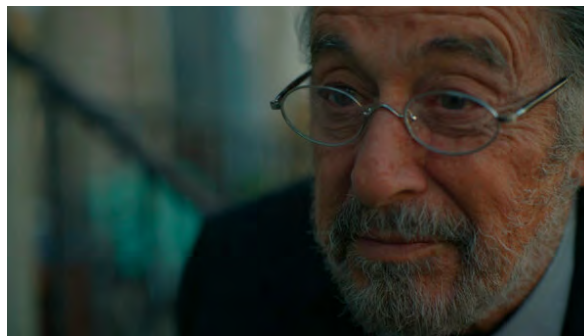
FR : Amazon a été d'un support irréprochable sur cette production. Ils nous ont vraiment laissé faire les choix de mise en scène qu'on souhaitait, notamment par rapport aux plans-séquences. Je pense qu'ils voulaient tout simplement qu'Alfonso mette en œuvre ce qu'il avait en tête. Un bon exemple, c'est le flashback dans le ghetto de Varsovie. Un plan-séquence de nuit effectué au Cablecam avec une centaine de figurants, des camions qui passent et beaucoup d'action pour les comédiens. Un plan qui nous a pris une nuit complète entre les répétitions et le tournage. Tourné, et c'est une coïncidence pour

moi, à Patterson dans le New Jersey [la même ville qui avait servi de décor au film de Jim Jarmusch, photographié par Fred Elmes, en 2016 - NDLR].

Un autre souvenir qui vous a marqué ?

FR : Une scène toute simple m'a pris par surprise. C'est le premier dialogue à deux entre Meyer (Al Pacino) et Jonah (Logan Lerman), juste après les obsèques. Ça se passe sur le perron de la maison. C'était la première scène à tourner dans le plan de travail avec Al Pacino, et personne de l'équipe n'avait jamais travaillé avec lui. Bien sûr, des répétitions préalables avaient eu lieu avec le metteur en scène, mais se lancer dans une première scène en extérieur avec lui, sachant qu'il n'était dispo que trois heures... La météo pouvait changer ou des nuisances sonores arriver, dans la rue un nombre de choses conséquent peut arriver... Bref, on était dans nos petits souliers. Je dois avouer qu'il a été impérial sur cette scène. Jouant le jeu dès les premières minutes, avec grâce et naturel, mettant toute l'équipe en confiance. Si vous regardez bien la scène, il y a un moment où il se penche tout près de Logan pour le reconforter. Ces deux ou trois plans très serrés sont des instants magiques pour moi. Il savait exactement jusqu'où se pencher près de la caméra, en total contrôle de la situation. Je le filmais... mais c'était bien sûr Al qui contrôlait tout dans l'image. En revoyant la scène, je trouve que c'est une superbe introduction de son personnage.

(Entretien réalisé par François Reumont, pour l'AFC)



Photogramme

Hunters

Réalisateur : Alfonso Gomez-Rejon (pilote)
 Directeur de la photo : Fred Elmes, ASC (pilote)
 Chef décorateur : Curt Beech
 Costumes : John Dunn
 Son : Matt Perry Thomas (mixeur)

Notes

Equipe

Cadreur : Alan Mehlbrech
 Premier assistant caméra : Michael J. Burke
 Deuxième assistant caméra : Stephen McBride
 DIT : Luke Taylor
 Chef électricien : John Raugalis (pilote)
 Chef machiniste : Tim Smythe (pilote)

Technique

Matériel caméra : Arri Rental Panavision (Arri Alexa LF, série Cooke 7i "open gate")
 Superviseur des effets visuels : Leslie Robson-Foster
 Coloriste : Joe Finley chez SIM



Le directeur de la photographie Glen MacPherson, CSC, ASC, parle de son travail en Zeiss Supreme Prime sur "Monster Hunter", de Paul W.S. Anderson

Par Margot Cavret
 19-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Changement d'ambiance aujourd'hui pour la nouvelle conférence Zeiss. Tourné en Arri Alexa LF et objectifs Zeiss Supreme Prime, *Monster Hunter*, le prochain film de Paul W.S. Anderson, sera dans la pure lignée des blockbusters hollywoodiens.

Le directeur de la photographie Glen MacPherson, CSC, ASC, se prête aux questions de Snehal Patel, pour Zeiss, et revient sur son étonnant parcours, sa collaboration avec Anderson et le tournage de *Monster Hunter*.

Glen MacPherson, après une formation de trois ans au cinéma, parvient à force de persévérance et d'audace à obtenir un petit job sur un film de Robert Altman qui se tourne près de chez lui, au Canada. Il se rapproche de l'équipe caméra et poursuit sa carrière avec elle. Son métier de chef opérateur débute réellement en 2000, quand il assure la photographie de *Romeo Must Die*, première réalisation du directeur de la photo Andrzej Bartkowiak.



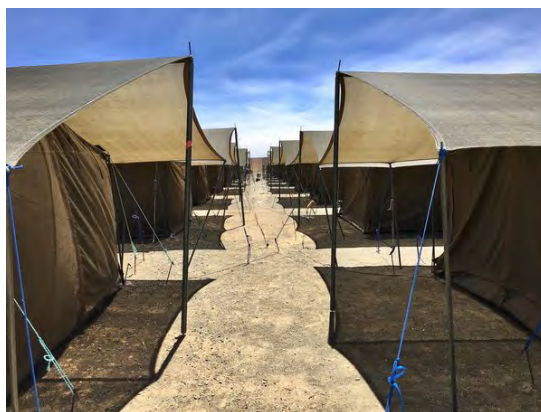
Glen MacPherson, CSC, ASC

Sa collaboration avec Paul W.S. Anderson commence avec *Resident Evil: Afterlife*. Il nous raconte avoir été immédiatement séduit par le scénario : « En tout, pas plus de six pages de dialogues, et que du visuel pour le reste ». Le film est tourné en 3D, avec les Ultra Prime de Zeiss, qui raccordent parfaitement entre eux. Superposer les images produites en même temps par deux caméras, dont les objectifs doivent être parfaitement alignés, est l'une des difficultés techniques du tournage en 3D. Une pratique que le chef opérateur apprécie, malgré son manque de spontanéité : « On ne peut pas dire : "Vite, filme ce joli coucher de soleil !", c'est une machinerie lourde, ça demande un certain temps de mise en place. » Il déplore que peu de films soient tournés en 3D de nos jours et n'apprécie pas les films dont la version 3D est faite en postproduction car, selon lui, personne ne réfléchit vraiment à sa construction. « Sur le plateau c'est réfléchi, on fait la 3D avec le décor en trois dimensions devant nous. On peut faire des mouvements de caméra qui mettent en valeur la 3D, dépasser des objets, etc. Pour *Resident Evil*, on a mit la caméra sur rails, mais aussi sur Steadicam® ou sur des hélicoptères. »



Le camp de base du tournage de "Monster Hunter" dans le désert de Namibie

C'était le début d'une longue collaboration entre Anderson et MacPherson, dont *Monster Hunter* est le sixième film. Malgré ses apparences et les codes d'appartenance aux blockbusters, le film connaît un tournage atypique. En effet, le réalisateur préfère tourner en décor réel et éviter autant que possible le fond vert. En repérage, il est séduit par un désert de sable blanc en Namibie, à dix heures de route de toute civilisation. Le directeur de la photographie nous présente, amusé, des images du village de tentes monté en plein désert pour le tournage. « Il y avait la tente-bar, la tente-piscine... ».



Les équipes artistiques et techniques vivent sous tentes

Cependant, le tournage en décor réel pose d'autres problèmes. Il nous montre des images de making of de l'équipe "foot prints", armée de balais et de soufflettes, chargée entre chaque prise d'effacer les empreintes laissées par l'équipe sur le sable. Il nous confie également que les zooms sont renvoyés toutes les semaines pour nettoyer les grains de sable qui se sont glissés dans les bagues. C'est un défi également à l'image car le sable clair change en permanence d'apparence, en fonction des dunes et de la position du soleil. Comme il est difficile d'apporter un groupe électrogène, il tourne sans projecteur, compensant les variations de lumière avec les réglages de la caméra, ou les LUTs, grâce à la présence d'un DIT.

Le film offre une ambiance claire et colorée. En effet, il est adapté d'un jeu vidéo, les images du jeu sont la principale référence et le mot d'ordre est d'être le plus fidèle possible à son origine vidéoludique, à tous les postes : décors, costumes, image, VFX.

C'est pourquoi il mise également sur de nombreux plans très larges et des focales courtes, ce qui corse encore la difficulté car plus le plan est large et la profondeur de champ grande, plus large est le paysage qui doit être libéré de toute marque de présence de l'équipe (véhicules, empreintes, etc.) C'est pour ces plans que le grand capteur de l'Arri Alexa LF a été privilégié, ainsi que pour la capacité de la caméra à monter jusqu'à 150 i/s. Quant aux objectifs, ils ont séduit l'équipe avec des images de

références des films précédemment tournés avec les Supreme Prime. Sortant des sentiers battus du film d'action, le réalisateur et le directeur de la photo voulaient créer une intimité avec les comédiens. Leur grande capacité d'ouverture a également trouvé son utilité pour les scènes plus sombres, de grottes ou de nuit.

Les VFX prennent une dimension gargantuesque pour ce film et durent presque quatre ans. Avec une telle omniprésence de la postproduction, il n'y a pas de place pour l'improvisation au tournage, l'entièreté du film a été story-boardée en amont, pendant les dix semaines de préparation qui ont précédé. « Tourner ne coûte pas d'argent, c'est de ne pas tourner qui coûte de l'argent », déclare le chef opérateur comme un proverbe. « Sur le tournage d'un film d'action, il faut se lever le matin en ayant déjà en tête les réponses à toutes les questions qu'on va vous poser dans la journée. » Et pourtant, tourner un film de cette envergure demande également une grande part d'imagination : « Parfois, les plans semblaient complètement décadrés car il n'y avait pas encore les monstres dedans. Il faut anticiper leur présence dans l'image et essayer de se représenter à quoi ressemblera le plan au final. »

Le film doit sortir le 30 décembre aux États-Unis et il est pour l'instant annoncé pour le mois d'avril sur les écrans français. Malgré la pandémie, l'équipe tient absolument à une sortie en salles. Au cœur de cette vague du "direct to VOD", le pari peut sembler risqué mais la décision s'explique par une vision plus internationale de la commercialisation du film : en effet, les distributeurs attendent un grand succès dans les salles chinoises et japonaises.



L'équipe de "Monster Hunter"

Margot Cavret est étudiante en 3^e année Cinéma à l'ENS Louis-Lumière.



La directrice de la photographie Charlotte Bruus Christensen évoque le tournage de "The Banker", de George Nolfi

Sans arme, ni haine, ni violence
16-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Adapté d'une histoire vraie, le nouveau film de George Nolfi, scénariste de *Ocean's Twelve* ou *La Vengeance dans la peau*, met en lumière un trajet hors du commun dans l'Amérique ségrégationniste des années 1950. Celui de Bernard Garrett et Joe Morris, deux businessmen noirs qui réussirent le tour de force de racheter deux banques au Texas et démocratiser l'accès aux prêts pour la communauté afro-américaine. Mis en scène comme un film de casse à la tonalité visuelle "hitchcockienne", c'est Charlotte Bruus Christensen qui signe l'image de ce film produit par Apple TV. (FR)

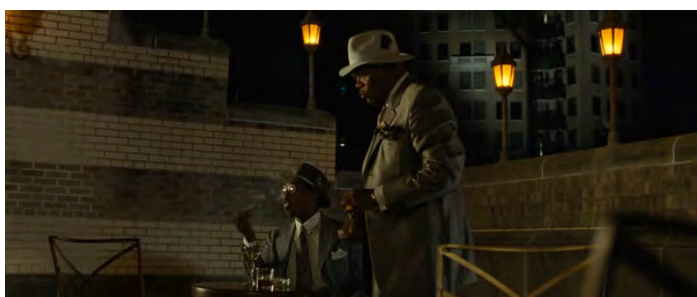
Deux entrepreneurs afro-américains, Bernard Garrett et Joe Morris, défient les lois raciales, en vigueur dans les années cinquante aux Etats-Unis, en recrutant un ouvrier blanc, Matt Steiner. Ils décident de l'installer à la tête de leur entreprise afin de développer leur business.

Quel a été votre premier contact avec le projet ?

Charlotte Bruus Christensen : J'ai adoré le scénario dès ma première lecture. C'est pour moi une histoire importante, et qui méritait surtout d'être racontée. La base est authentique, et George Nolfi et les producteurs ont veillé à respecter le plus possible l'histoire d'origine dans l'adaptation... Même si on sait que le cinéma a souvent besoin de plus de drame ou de choses un peu spectaculaires...

Le film retraçant le trajet d'un afro-américain qui tente sa chance dans l'immobilier au mépris de tous les

préjugés et de la discrimination raciale de l'époque, il nous semblait important avec George de donner une représentation visuelle des lieux presque aussi importante que celles des personnages. Notre recherche en prépa s'est donc orientée beaucoup vers les photos de bâtiments de l'époque, et un soin important a été consacré à choisir chaque lieu. La grandeur de certains espaces, par exemple, a été choisie à dessein pour transposer la montée sociale des personnages, leur prise de pouvoir graduelle. Et photographier chaque décor et chaque espace en fonction de la dramaturgie, que ce soit, par exemple, en perdant un peu les personnages dans un espace trop grand pour eux, ou au contraire par l'utilisation des focales, les montrer plus en contrôle des choses au fur et à mesure que leur entreprise immobilière devient florissante.



Photogramme

Où avez-vous tourné le film ?

CBC : On a tourné intégralement en décors naturels, à Atlanta et ses environs sur 43 jours, plus 2 jours à Los Angeles pour faire quelques plans en voiture ou d'extérieurs rues. La Georgie nous a donc fourni la plupart des décors, que ce soit pour tricher la partie californienne ou la partie texane de l'intrigue... C'était en tout cas très motivant pour moi de relever le défi du décor naturel dans le cadre d'une reconstitution historique, avec l'aide de John Collins, le talentueux chef décorateur. Autre détail important : George Nolfi souhaitant une image assez classique, nous sommes partis sur un tournage en argentique, 35 mm anamorphique.

Parlons, par exemple, de la séquence où Matt Steiner (Nicholas Hoult) est envoyé à la place des deux protagonistes pour racheter un prestigieux immeuble d'affaire à Los Angeles...

CBC : Oui, alors ce décor était vraiment immense. Un vrai challenge pour moi ! On a tourné cette séquence souvent en contre-plongée, avec des focales assez courtes pour mettre en valeur la hauteur de plafond. L'idée étant de situer cette sorte de duel de chiffres entre les deux personnages (Matt Steiner/Nicholas Hoult et Charles Renault/Bill Kelly) dans un endroit symbolique du pouvoir. En lumière, j'ai opté pour des

sources assez dures, une lumière très précise dont on a volontairement coupé le haut des faisceaux, juste au niveau du front des comédiens. Ça donne immédiatement à la scène un look un peu rétro, presque hitchcockien, d'autant plus que j'ai choisi de tourner cette séquence en émulsion 50D, avec un niveau lumineux proche d'un vrai extérieur jour, provenant uniquement de HMIs. Pour la petite histoire, bien qu'on ait tourné peut-être en tout six ou sept prises, Nicholas Hoult nous a gratifiés d'un véritable sans faute en mémorisant à la perfection tous les chiffres les uns à la suite des autres sans jamais se mélanger les pinceaux !



Photoarammes



Le rendu est assez étrange, avec des fenêtres peu lumineuses malgré la sensation de soleil sur les comédiens...

CBC : C'était effectivement un jour très gris, et comme nous n'avions pas vraiment les moyens d'éclairer toutes les fenêtres (au 1^{er} étage) avec des 18 ou des 24 kW, j'ai dû faire un choix là-dessus. Laisser les rideaux dans une tonalité où on peut tout à fait lire la matière, c'est de toute façon quelque chose que j'aime bien faire. Et puis ça renforce finalement un peu ce look studio années 1950... Comme quoi, vous devez vous adapter en tant que directeur de la photo à chaque lieu, à ses contraintes, pour aboutir à la fin à quelque chose qui sert le film.

Avec quelles optiques avez-vous tourné ?

CBC : Tout le début du tournage s'est effectué avec des optiques anamorphiques, mais un souci technique sur l'une d'entre elle (une lentille frontale qui avait pris du jeu) nous a amenés à faire des retakes. Le réalisateur ne voulant prendre aucun

risque sur la suite (le budget du film étant juste), il m'a demandé de continuer en Super 35 sphérique, ce que nous avons fait. Quelques retouches ont donc été nécessaires à l'étalonnage pour raccorder certains plans... Mais, pour résumer, la quasi intégralité des extérieurs a été tournée en Scope, tandis que les intérieurs, comme cette séquence de duel de chiffres, sont en sphérique.

Et l'entraînement au golf ?

CBC : Cette séquence de golf est effectivement en Scope. C'était aussi une scène un peu casse-gueule pour moi. Le vert était si présent, j'ai été satisfaite de tourner en pellicule car je trouve que le rendu naturel de cette couleur passe toujours mieux en film qu'en numérique. La série C Panavision utilisée aide aussi pas mal, avec une douceur naturelle, et une chaleur qui fait mieux passer les choses ensuite lors de l'étalonnage. D'un point de vue narratif, ce moment est plus dans le ton de la comédie pure. Deux personnes s'acharnant à apprendre à une troisième comment devenir un bon joueur de golf alors qu'il n'est même pas capable de frapper une balle... Vu ce contexte farfelu, le fait que la séquence fasse appel à de nombreuses ellipses, je pensais qu'il fallait rester très sobre dans l'image. Un moment où on fait une petite pause humoristique mais sans marquer l'effet à la caméra. Le défi étant, comme sur toute séquence extérieure, de tourner en continuité sur trois jours et gérer les changements de lumière naturelle. Tout en conservant des contrastes plutôt faibles, sans vraies hautes lumières ni noirs profonds. Une image arrondie et confortable en quelque sorte...



Photogramme

Les lunettes sont bien pratiques pour donner des éclats de brillance aux visages des deux associés, non ?

CBC : Oui, les lunettes peuvent souvent être une vraie tannée mais elles ont aussi parfois leurs bons cotés ! Et puis elles aident instantanément pour le style années cinquante. Quoi qu'il en soit, les costumes étaient parfaits sur cette séquence. La tenue de golf de Samuel Jackson est incroyable !

Et la discussion de nuit entre Joe et Bernard sur la terrasse ?

CBC : Une séquence importante, où la confiance entre les deux protagonistes – pourtant très différents l'un de l'autre –, se scelle... Il était prévu dans le scénario que les deux personnages aillent s'isoler pour ce dialogue. Les faire sortir nous semblait parfaitement convenir, l'ambiance du club de jazz pouvant rester en arrière-plan, via la porte qui donne sur cette terrasse. En lumière, le clair de lune semblait hors sujet car trop romantique pour nous. C'est plutôt la pénombre de la ville qui semble les éclairer, en conservant, sur l'axe de Samuel Jackson (Joe), une sorte de contre-jour provenant de la sortie du dancing. Cela nous a permis de mettre en valeur la fumée de son cigare, donnant une sorte de halo, et une présence, une force à l'écran. Anthony Mackie (Bernard) est lui plus collé au mur, sans contre-jour, en position moins favorable. La scène tourne d'ailleurs au profit du personnage de Samuel Jackson qui, littéralement, lit les pensées de son futur partenaire et se moque gentiment de lui en fin de séquence. Là aussi, la contre-plongée et les focales un peu courtes donnent beaucoup de présence au personnage de Joe Morris.



Photogramme

Votre bilan ?

CBC : Je suis surtout fier de la manière avec laquelle on a pu filmer ces décors naturels en les intégrant à la fois dans la dramaturgie, tout en respectant la carte du film d'époque. Le tout avec un budget limité (12 M\$). Parvenir à porter à l'écran pas seulement des gens qui discutent dans des intérieurs mais bel et bien un monde complet avec ses bâtiments, parfois ses rues, son ambiance... Un film résolument ouvert où l'espace est littéralement à l'écran.

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

The Banker

Réalisé par George Nolfi

Directrice de la photographie : Charlotte Bruus Christensen

Chef décorateur : John Collins

Costumes : Aieisha Li

Montage : Joel Viertel

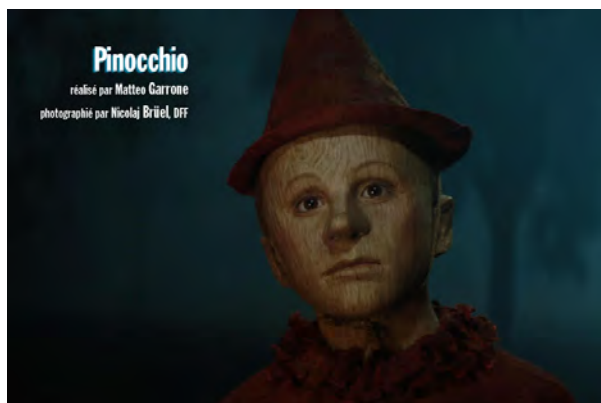
Notes

Equipe

Premier assistant opérateur : Michael Dzialowski
 Second assistant opérateur : Caitlin Rodiek
 Chef électricien : Mike Tyson
 Chef machiniste : Chris Birdsong

Technique

Matériel caméra : Panavision Atlanta (Arricam et Panavision Millennium XL, séries Panavision Anamorphic C et Zeiss G.O. T1,4)
 Pellicules négatives : Kodak Vision3 50D, 250D et 500T
 Laboratoire : Kodak Atlanta Lab
 Postproduction : Technicolor Los Angeles
 Coloriste : Michael Hatzler



Nicolaj Brüel, DFF, raconte le tournage de "Pinocchio", de Matteo Garrone

Un Pinocchio romantique
 15-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Après *Dogman*, en 2018, le réalisateur romain Matteo Garrone refait équipe avec le directeur de la photo Danois Nicolaj Brüel, DFF, sur une nouvelle adaptation du conte populaire de Carlo Collodi *Pinocchio*. On retrouve dans cette adaptation la passion de Garrone pour le merveilleux qu'il avait déjà traité dans *Le Conte des Contes*, en 2015. Avec un défilé de personnages et de lieux qui transposent le conte pour enfants dans un univers parfois proche du romantisme allemand. Le film est sélectionné en Compétition principale lors du festival Camerimage 2020. (FR)

Geppetto, un pauvre menuisier, fabrique un pantin en bois qu'il nomme Pinocchio. Mais le pantin prend miraculeusement vie et s'engage dans de multiples péripéties...



La taverne avec le renard et le chat
 Photogramme

Quelle a été votre approche visuelle pour Pinocchio ?

Nicolaj Brüel : Comme pour chacun des films que je prépare, je m'efforce d'être le plus fidèle possible aux premières images qui me viennent à l'esprit lors de la découverte du script. Pour moi, ce processus est très important. J'essaie de rester ouvert à mon imagination à cette étape, de façon à ce que la majeure partie des idées et des décisions visuelles soient issues de cette première lecture. Les images que vous imaginez en lisant *Pinocchio* sont assez fortes, vous savez. Le conte peut être à la fois effrayant et envoûtant. Le texte original est radicalement fort, et Matteo souhaitait être le plus fidèle possible à Collodi. Donc l'équation se résumait à trouver le bon équilibre entre la fidélité à cette noirceur, mais sans pour autant rendre le film trop effrayant pour les enfants... L'autre aspect important était pour moi de trouver une approche visuelle qui puisse s'accommoder avec le style particulier de Matteo Garrone. En l'occurrence quelqu'un qui ne travaille pas du tout de manière rigide. Le plateau est son terrain de jeu et il a vraiment besoin de liberté. En tant qu'opérateur, il faut jouer le jeu et être prêt à la lui donner, autant que cela se peut.

C'est quand même très sombre et dur pour un conte de fées ?

NB : Un petit peu, peut être ! Mais vous savez, ces éléments sont dans le conte à l'origine... La séquence de pendaison, par exemple, était écrite par Collodi, tout comme la transformation des deux enfants en ânes...

Quoi qu'il en soit, il n'y a pas que les enfants qui ont peur du noir. D'une certaine manière, c'est peut-être même leurs parents qui projettent cette peur sur eux ! Je suis persuadé que les enfants sont plus ouverts d'esprit que les adultes et qu'ils aiment n'importe quoi du moment que c'est original et que ça stimule leur riche imaginaire.

Comment avez-vous pu garder de la spontanéité sur une telle production ?

NB : Sur *Dogman*, c'était bien sur plus facile car tout était tourné dans une zone restreinte. Sur *Pinocchio*,

on a sillonné l'Italie entière, plusieurs scènes faisant appel à un nombre conséquent de figurants, de costumes, et puis les effets spéciaux de maquillage pour le comédien principal et toutes les autres créatures...



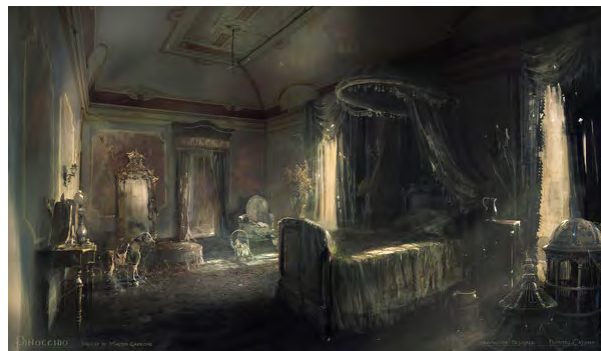
Le juge
Photogramme

Du coup, un minimum de structuration était quand même nécessaire ! De sorte à conserver l'environnement de travail auquel Matteo est habitué. En un mot, la liberté et l'instinct sur le plateau ont une contrepartie : la préparation ! Ainsi, Alex Braucci, mon gaffer, et moi avons essayé de pré-équiper autant que possible chaque décor, de manière à conserver toujours un ou deux coups d'avance. Une approche qu'on avait déjà mise en pratique sur *Dogman*, quand on s'est aperçu dans quel style de tournage on s'était embarqués. Par exemple, je me souviens que tout l'espace urbain autour de la boutique de coiffure avait été pré-éclairé. C'était une assez grande place avec plusieurs rues qui y menaient... Le tout dans un espace assez resserré. Pour ce faire, nous n'avions pas opté pour des grues avec des gros HMI mais plutôt pour une multitude de petites sources réparties un peu partout, autant qu'on en avait l'idée. Le tout raccordé à une console qui nous permettait d'avoir le contrôle immédiat sur l'intégralité du plateau... Une solution peu chère qui fonctionne pas mal... Avec, sur une ou deux occasions, une paire de 10 kW et 5 kW Fresnel tungstène perchés sur les toits pour redonner du niveau sur la rue. Un concept que je voulais tester depuis pas mal de temps, et qui s'apparente aux méthodes du temps où en argentine on éclairait pas mal, avec des émulsions pas très rapides. Un look que j'avais beaucoup apprécié...

Des directions avaient tout de même été évoquées ?

NB : Quelques idées générales... Par exemple, commencer l'ouverture du film avec une ambiance froide, neigeuse, pour renforcer la détresse financière de Geppetto et ses difficultés à simplement joindre les deux bouts. La fin du film, en revanche, basculant dans une ambiance beaucoup plus estivale. Je voudrais citer à ce sujet la collaboration avec Dimitri Capuani, le chef décorateur, et son assistant. Ils ont

tous deux fabriqué, en préproduction, de nombreuses images de référence pour chaque décor, à partir de photos de repérages.



Dessin de préproduction - Intérieur Manoir



Dans le manoir
Photogramme

J'ai trouvé cela très utile. Au fur et à mesure que le film prenait forme dans nos têtes, on s'est mis d'accord pour toujours avoir dans chaque décor au moins un élément cyan, un élément rouge désaturé et aussi un peu de jaune. Garder ce simple code couleur m'a permis, de mon côté, de travailler la lumière pour jouer les complémentaires en fonction des scènes.



Dans le manoir
Photogramme

Et Pinocchio ?

NB : Tout a été fait sur le plateau avec du maquillage. Tourner avec un personnage principal entièrement recouvert de prothèses, c'est évidemment très dur... Outre le fait que le jeune comédien n'a quasiment que ses yeux pour réellement exprimer les choses, on se doit aussi à l'image d'être très vigilant sur le rendu du latex. La lumière solaire directe, par exemple, ne convient pas du tout, on a donc dû interposer à

chaque fois des cadres de diffusion Hilight 6 m par 6 m pour casser la lumière du soleil. Ou éventuellement des cadres plus petits pour les plans serrés... L'avantage de ce tissu Hilight (fabriqué par Modern Studio) est de garder une sensation de lumière solaire, tout en diffusant juste assez pour que les prothèses de maquillage aient l'air OK...

En tout, il me semble que trois versions complètes de maquillage ont été nécessaires pour obtenir le feu vert de Matteo. Un truc amusant, au sujet de l'idée visuelle qu'on peut se faire en tant que directeur de la photo : quand j'ai réalisé que Pinocchio allait être affublé d'un costume rouge vif sur l'intégralité du film, toutes les idées originelles de clair de lune doré que j'avais eues au départ sont tombées à l'eau... Réalisant que le rouge du costume et le jaune du clair de lune n'iraient vraiment pas ensemble. J'ai donc opté pour une lune bleu-cyan, la complémentaire parfaite du rouge porté par le pantin.



Rencontre avec le cricket
Photogramme

Utilisez-vous des LUTs ?

NB : Oui, absolument ! J'ai pris l'habitude de travailler étroitement avec mon DIT, Fernando Scazzosi. On passe pas mal de temps et d'énergie pour les mettre au point. Sur le film, on avait à notre disposition 6 ou 7 LUTs différentes, installées sur les caméras Arri Alexa. Chaque LUT nous permettait ainsi de visualiser sur les moniteurs en direct un rendu le plus proche possible de l'étalonnage final. Selon moi, cela vaut la peine, non seulement pour le réalisateur mais également pour les costumes et pour la déco. A la fin, ce temps passé à créer ces LUTs en prépa fait économiser à peu près dix fois l'équivalent en postproduction.

Quelles optiques avez-vous choisies ?

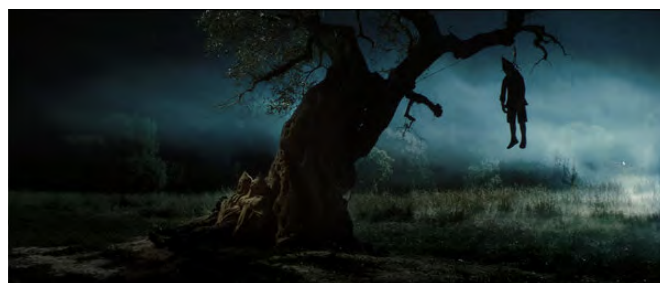
NB : On a choisi la série Cooke Anamorphique SF, comme c'était déjà le cas sur *Dogman*. Un peu, à vrai dire, pour les mêmes raisons... *Dogman* et *Pinocchio* étant tous deux des contes un peu sombres. J'aime la douceur de ces optiques, et je pense qu'insuffler un peu de romance, c'est toujours mieux dans la noirceur. Et puis la douceur aide quand on tourne en numérique...



Nicolaj Brül et Marco Massaccesi

Parlons un peu de la scène de la pendaison. On est dans un tableau romantique ?

NB : Ah, vous me faites un compliment ! Cette séquence, pour le coup, est très proche de ce que j'imaginai en lisant le script. Un arbre mort, en contre-jour, seul au milieu d'un champ... la nuit. Je dois dire qu'on a eu pas mal de chance cette nuit-là car le temps était particulièrement calme, sans un souffle de vent. Cela m'a permis de faire tenir en arrière-plan plusieurs couches de fumée artificielle, en éclairant simplement de manière complémentaire avec une source très douce, plutôt froide, sur nacelle, et une autre un poil plus chaude sur déport pour donner un contrepoint sur les deux assassins adossés au pied de l'arbre...



La pendaison
Photogramme

Vous savez, les extérieurs nuit en campagne, c'est toujours dur pour les chefs opérateurs... Tout simplement parce qu'il n'y a pas de sources évidentes. Soit vous vous lancez dans un clair de lune ponctuel, avec une source placée très loin qui

arrose à peu près tout en trois-quart contre, mais ça me paraît toujours un peu artificiel. Bien entendu, sur un conte de fées comme *Pinocchio*, vous pouvez toujours vous en tirer. On a essayé de faire un peu différent sur ce film.



La cour devant chez Gepetto
Photogramme

Comme cette autre séquence que j'aime bien où Gepetto sort en plein milieu de la nuit de son atelier pour annoncer à la cantonade qu'il a un fils. C'est une cour de village pavée, en hiver, avec des petits arbres sans feuilles. Là, j'étais encore dans mon trip de lune jaune orangée... J'ai utilisé deux ballons Gaffair 4 kW HMI, en douche sous la nacelle, et trois Fresnel tungstène (deux 10 kW et un 20 kW) sur le dessus pour jouer le contraste sur les arbres et les pavés. J'ai trouvé cela très intéressant de mélanger ces deux qualités et températures de lumière.

(Entretien réalisé par François Reumont, pour l'AFC.)

Pinocchio

Réalisateur : Matteo Garrone
Directeur de la photographie : Nicolaj Brül, DFF
Chef décorateur : Dimitri Capuani
Costumes : Massimo Cantini Parrini
Montage : Marco Spoletini
Effets spéciaux de maquillages : Mark Coulier.

Notes

Equipe

Première assistante opératrice : Eleonora Patriarca
Seconde assistante opératrice : Carolina Kreps
DIT : Francesco Scazzosi
Gaffer : Alessio Bramucci
Chef machiniste : Fabio Fumelli.

Technique

Matériel caméra : D-Vision (Arri Alexa et série Cooke Anamorphics Prime SF)
Post Facilities : One of Us.



Entretien avec le directeur de la photographie Aurélien Marra à propos de "Deux", de Filippo Meneghetti

14-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Sélectionné en compétition à Camerimage dans les catégories "Cinematographer's debut" et "Director's debut" ouvertes aux premiers et deuxièmes films, *Deux*, de Filippo Meneghetti, propose une histoire d'amour contrariée entre deux femmes à la retraite. A la fois romance, drame et même parfois thriller, le film est mis en image par Aurélien Marra, qui signe là son second long métrage. Le film est surtout placé sous le soleil d'automne du sud de la France, avec des intérieurs tournés en studio au Luxembourg. (FR)

Nina et Madeleine sont profondément amoureuses l'une de l'autre. Aux yeux de tous, elles ne sont que de simples voisines vivant au dernier étage de leur immeuble. Au quotidien, elles vont et viennent entre leurs deux appartements et partagent leurs vies ensemble. Personne ne les connaît vraiment, pas même Anne, la fille attentionnée de Madeleine. Jusqu'au jour où un événement tragique fait tout basculer...

Quelle est la genèse du projet ?

Aurélien Marra : J'ai rencontré Filippo Meneghetti en 2016, à l'occasion du tournage de son premier court métrage français, intitulé *La Bête*. Un film presque muet, dans une ambiance fantastique de la Bretagne au XIX^e siècle. Très différent du film *Deux* ! Comme ça s'était très bien passé entre nous sur ce court métrage, j'avais naturellement envie de l'accompagner sur son projet de long dont il m'avait déjà parlé lors de la fabrication de *La Bête*. A l'époque, je n'avais pas encore fait de long métrage

et j'imaginai difficilement être validé par la production pour le long à venir. D'autant que le film s'est monté autour d'un financement entre la France, la Belgique et le Luxembourg, et qu'il y avait de fortes contraintes de dépenses dans les pays coproducteurs, notamment en salaire. Mais finalement, sans doute grâce à la réussite du court métrage (sélectionné dans de nombreux festivals entre 2017 et 2018), tous ces interlocuteurs m'ont fait confiance...

Comment avez-vous préparé le film ?

AM : De longues discussions avec Filippo, qui ont commencé à peu près trois mois avant le début du tournage. A l'état de scénario, le film était dans une forme assez classique pour un drame. Je pense qu'il cherchait avant tout à être compris dans ses intentions dramatiques par les diverses instances de financement. Ce qui n'est d'ailleurs pas exactement le cas du film achevé, qui accepte beaucoup plus d'ambiguïté. En prépa, Filippo m'a expliqué combien il souhaitait distiller une certaine ironie, parfois un vrai suspense pour s'éloigner d'un drame classique. Le terme "thrilling" revenait très souvent. C'est par ces discussions et en s'inspirant aussi d'autres films qu'on a abouti au résultat...



Barbara Sukowa et Aurélien Marra

Quels films ?

AM : Par exemple *Conversation secrète*, de Francis Ford Coppola (image Bill Butler). Je me souviens de la première séquence dans laquelle Gene Hackman rentre dans son appartement. En analysant la scène, on s'aperçoit que ça se fait à travers une série de panoramiques totalement asynchrones avec les déplacements du personnage... La caméra continuant parfois son mouvement alors que le comédien s'est posé quelque part. Ce genre de motifs grammaticaux était extrêmement important pour Filippo, dans l'idée de créer une certaine autonomie de la caméra par rapport aux personnages. Créer une sorte de sensation de discordance...

Je peux citer aussi *Une journée particulière*, d'Ettore Scola (image Pasqualino De Santis). Là également, la caméra s'offre une certaine liberté par rapport à la scénographie, mais dans une tonalité plus mélancolique. D'une certaine manière, il s'agit de la même technique que dans *Conversation secrète* mais appliquée à un sentiment différent.

Autre film important, *Birth*, de Jonathan Glazer (image Harris Savides), où les mouvements de zoom frontaux, lents, sans recadrage, nous ont inspirés pour retranscrire les moments d'introspection des personnages. En tout cas, c'est comme ça que Jonathan Glazer l'utilise, même si dans *Deux* on a opté pour une amplitude de zoom un peu plus grande, avec un effet peut-être un peu plus baroque au final.

Et enfin, mais d'un point de vue plus général, il y a Bong Joon-ho, avec *Mother* (image Hong Kyung-pyo) et *Memories of Murder* (image Kim Hyung-koo), où les choix de découpage nous semblaient en permanence placer le drame presque aussi haut que l'absurde dans la narration...

Un exemple de scène dans le film ?

AM : Je pense à ce moment où Nina (Barbara Sukowa) pénètre de nuit dans l'appartement de Mado... Tandis qu'elle se penche à son oreille pour lui demander pardon en plan moyen, on entend, puis on voit soudain dans la profondeur, la garde-malade se lever et passer à moitié endormie dans la cuisine pour se servir un verre d'eau. Une situation à la fois tendue dramatiquement et presque grand-guignolesque, à la limite de l'improbable. En plan séquence qui plus est... C'est-à-dire sans marge d'ajustement. C'est sur ce genre de plan que l'on se pose la question au tournage : « Est-ce que ça va passer ? » Il me semble que c'est à ce genre d'endroit qu'on a su créer un décalage avec le drame pur.

Avez-vous hésité à filmer cette scène ?

AM : Non, je veux dire cette situation était à proprement parler décrite dans le scénario... Mais tout était une question de dosage. Par exemple, on aurait pu mieux cacher Nina... Et surtout pourquoi la garde-malade s'arrête-t-elle pile au milieu de l'arrière-plan pour boire son verre ! Pour que ça passe, il fallait assumer à fond l'absurdité du moment en quelque sorte...

Parlons de ce tournage en studio... Inhabituel pour un premier film français !

AM : La coproduction avec le Luxembourg nous a amenés à cette décision. C'est vrai qu'au début Filippo en était assez inquiet. C'est plus sécurisant, surtout pour un premier film, de s'appuyer sur la



Aurélien Marra, derrière la caméra, Barbara Sukowa, allongée, et Filippo Meneghetti, à droite



Aurélien Marra et Barbara Sukowa

réalité plutôt que d'avoir à la recréer de A à Z. J'ai tout fait pour le convaincre de se détacher de cette idée, notamment en lui expliquant qu'on pouvait parfaitement en studio se donner une approche similaire à celle qu'on aurait pour un décor naturel. Néanmoins, cette nécessité du studio restait une obligation de dépense assez importante par rapport au budget du film (2 M€), nous forçant à faire des économies sur le reste. Bien entendu, une fois la décision actée, nous nous sommes emparés de la situation et nous avons essayé d'en tirer le meilleur parti avec l'aide de la cheffe décoratrice Laurie Colson (déjà chef décoratrice de *Grave*). Parmi les avantages notables, on a, par exemple, entièrement conçu la distribution des pièces des appartements en fonction des intentions de mise en scène. Par rapport aux toutes premières modélisations, nous avons inversé la cuisine et la chambre pour créer des perspectives plus fortes entre les deux appartements. Ce genre de décision a pu être prise directement grâce au travail sur le découpage et par des

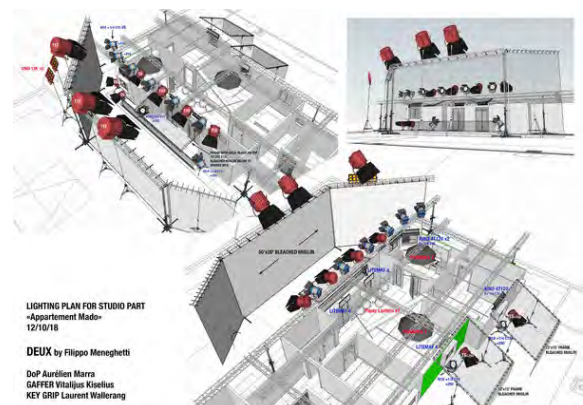
projections sur le décor en 3D. Le studio nous a également permis de pousser la direction artistique à un niveau très précis pour la personnalisation des deux appartements... Un travail extrêmement amusant et très riche, même si les contraintes financières étaient fortes.

Un exemple de décisions d'économie que vous avez prises ?

AM : Nous avons dû renoncer aux découvertes. Le prix d'une découverte photographique de bonne qualité en arrière-plan était tout simplement hors budget, sans parler de fond vert pour un décor qui occupe 80 % du film, il aurait fallu composer un plan sur trois... J'ai donc dû me contraindre à des découvertes surexposées en me servant des voilages pour maintenir une sensation de matière dans les fenêtres. C'était un peu un crève-cœur pour moi, n'étant pas amateur de ce genre de situation photographique, mais ça a vraiment permis d'obtenir un bol d'air financier pour le décor. On était donc dans le confort d'un tournage studio, mais en pesant, à chaque décision, le pour et le contre d'un point de vue production...

Dans quel ordre avez-vous tourné ?

AM : Le tournage a débuté par les extérieurs dans le sud de la France à la fin septembre 2018. Même si c'était difficile de commencer le tournage par des séquences un peu périphériques, ça m'a permis en revanche de connaître précisément les ambiances lumineuses extérieures avec lesquelles j'allais devoir raccorder le studio. Autre détail important, l'appartement en studio a été directement inspiré de l'appartement réel qui nous a servi pour les quelques plans d'extérieurs rue et de balcon. C'est d'ailleurs en référence à l'environnement réel de cet appartement que j'ai entièrement conçu mon prélight pour le décor construit, en m'appuyant sur une multitude de relevés d'intensité et d'angle d'entrée de lumière dans le vrai appartement. En quelque sorte une lumière studio directement calquée sur la lumière réelle, avec bien-sûr quelques aménagements...



LIGHTING PLAN FOR STUDIO PART
-Appartement Mado-
12/10/18
DEIX by Filippo Meneghetti
DOP Aurélien Marra
CAMPER Vasilije Kiselius
KEY GRIP Laurent Wallerang

Plan de lumière pour la partie studio

Quelle a été votre stratégie d'éclairage ?

AM : J'avais par exemple constaté que le vrai appartement était souvent éclairé par la réflexion du soleil tapant sur la façade voisine. Pour recréer une base bien structurée à partir de ces observations et notamment reproduire le mélange colorimétrique entre la lumière chaude provenant de l'immeuble d'en face et celle plus froide du ciel, j'ai décidé d'utiliser une très grande surface de coton blanc (15 m x 6 m) et d'en éclairer toute la partie basse en tungstène et toute la partie haute en daylight, de sorte à créer une très grande source bicolore, très douce, rediffusée par les voilages des fenêtres. Le décor du salon intégrant deux portes-fenêtres donnant sur un balcon, plus deux fenêtres dans la cuisine, j'avais une large palette d'angles de lumière pour créer des directions sur les personnages. Cette base de prélight en double colorimétrie, en plus d'offrir une texture complexe et réaliste à la lumière entrant par les fenêtres, me permettait de faire évoluer très vite les ambiances extérieures tout en restant très juste sur les balances intérieures, notamment avec les lampes de jeu qui possèdent une marge de réglage limitée.

Parlez-nous du repas nocturne chez Anne, la fille de Madeleine...

AM : Cette séquence de la maison d'Anne (Léa Drucker) a été tournée dans le Nord en décor réel, à quelques kilomètres de la frontière luxembourgeoise. Pas facile de raccorder en architecture avec le Sud, c'est pour ça qu'on a essayé de ne pas trop montrer les alentours. Pour ce master en plan-séquence où les personnages sont en reflet dans la vitre, le dispositif de prise de vues était très contraignant, avec peu de moyens d'éclairer et la nécessité absolue de ne pas voir la caméra, pourtant placée face à la vitre. De plus, le jet de pierre à travers la fenêtre qui conclut la séquence devait se faire sur le plateau, avec les difficultés en matière de sécurité qu'on peut imaginer. Des essais avaient été effectués par la déco avec cette vitre qui se brisait très bien et sans danger, mais l'enchâssement dans la vraie porte-fenêtre du décor a consolidé le verre qui s'est avéré très résistant... Presque incassable ! Pour espérer briser la vitre, il fallait jeter la pierre très fort et ça devenait plutôt dangereux ! Nous avons donc décidé de recourir à un compositing en deux passes. Sur la première passe, les comédiens terminaient la séquence et simulaient une réaction à la vitre sensée se briser et sur la seconde passe, nous brisons effectivement la vitre après avoir enlevé les comédiens. Il nous a fallu deux ou trois lancers pour qu'elle explose enfin ! Au final, ça nous a permis d'ajuster précisément le timing et d'obtenir une synchro et un effet de vitre cassée idéal.



Aurélien Marra, à la caméra, et Barbara Sukowa

Avez-vous fait des essais de matériel caméra ?

AM : Filippo a une vraie culture photographique, et s'il n'avait pas choisi la réalisation, je pense qu'il ferait un excellent opérateur ! Il est donc très présent sur la préparation technique du film et notamment sur le choix des outils. Nous avons donc fait des essais comparatifs tous les deux chez Lites, le prestataire belge. En ce qui concerne la caméra, nous avons choisi de tourner en Sony Venice, en RAW 4K (Super 35), avec des optiques assez anciennes, les Bausch & Lomb Super Baltar. J'aime cette série car elle a un rendu très marqué, très doux à pleine ouverture mais pouvant devenir sensiblement plus contrasté et piqué dès qu'on ferme un peu le diaph... Évidemment toutes les optiques réagissent ainsi mais les Super Baltar le font avec une amplitude très importante. Ça donne une marge créative que j'apprécie beaucoup, c'est comme avoir deux séries... Le 25 mm nous a beaucoup servi, une optique à la géométrie très droite, assez étonnant pour la technologie de l'époque. Seul bémol, ces optiques ne sont pas très constantes de focale à focale, et j'ai dû effectuer une série de tests assez poussés pour trouver la bonne combinaison entre des filtres de diffusion et un décalage de température de couleurs qui me permettait de raccorder les focales entre elles... En matière de visualisation de l'image sur le plateau, je suis parti avec une LUT très contrastée, assez impitoyable ! Une technique qui m'oblige à être assez précis sur le moment et m'évite trop de sauvetage à l'étalonnage. Je pense que l'intention doit s'exprimer avec autant de radicalité possible au tournage, l'étalonnage n'étant là que pour affiner cette intention... En tout cas jamais pour l'amender.

Entretien réalisé par François Reumont, pour l'AFC.

(En vignette de cet article, Barbara Sukowa et Martine Chevallier dans Deux)

Deux

- Réalisation : Filippo Meneghetti
- Scénario : Filippo Meneghetti et Malysone Bovorasmy
- Décor : Laurie Colson
- Musique originale : Michele Menini
- Montage : Ronan Tronchot
- Directeur de production : Vincent Canart
- Premier assistant réalisateur : Brice Morin

Notes

Equipe

Premier assistant opérateur : Graham Johnston
Deuxième assistant opérateur : Quentin Verbruggen
Chef électricien : Vitalijus Kiselius
Chef machiniste : Laurent Wallerang

Technique

Matériel caméra : Lites Belgique (caméra Sony Venice 4K et optiques Bausch & Lomb Super Baltar + zoom Angénieux 25-250 mm HR)
Matériel lumière : Lites Belgique
Postproduction : Studio l'Equipe
Coloriste : Veerle Zeelmaekers



Présentation du directeur de la photographie Philippe Lardon, AFC

Par Dominique Bouilleret, AFC, et Manuel Teran, AFC

01-12-2020 - [Lire en ligne](#)

Le directeur de la photographie Philippe Lardon a récemment été admis en tant que membre actif au sein de l'AFC. Ses deux parrains "maison", Dominique Bouilleret et Manuel Teran, lui ont apporté leur soutien au moment de sa candidature et présentent ici ce nouvel arrivant.

Bienvenue Philippe !, par Dominique Bouilleret, AFC

Je suis très heureux que Philippe Lardon rejoigne l'AFC car son envie d'être avec nous et son désir de partage au sein de l'association est sincère et profond. Nous avons de nombreuses heures de travail en commun, beaucoup de souvenirs heureux et douloureux.

Notre rencontre remonte à fin 1980 et depuis, même si nous avons suivi des chemins différents, nous sommes toujours restés très proches dans la vie comme dans le travail. Nous avons des passions communes qui nous mobilisent aussi souvent que nous le permettent nos moments de liberté.

Dans le travail, après plusieurs années d'aventures communes sur des tournages aussi différents les uns que les autres, Philippe a tracé sa route pour devenir un chef opérateur expérimenté et délicat. Attaché à une photographie élégante et discrète.

Sa personnalité lui a donné une place importante aux côtés de différents réalisateurs qui tous souhaitent prolonger leur collaboration avec lui.

Le voici maintenant membre de l'AFC et je pense qu'il prendra le temps d'être avec nous dans les tâches qui la rythment, qu'il apportera son savoir-faire, sa patience, et qu'il sera présent pour la faire vivre... En tout cas je le lui souhaite.

Message de Manuel Teran à ses collègues du CA de l'AFC en vue de l'admission de Philippe Lardon

Ce petit message pour solliciter votre attention sur Philippe Lardon, directeur de la photographie, qui a souhaité nous rejoindre au sein de l'AFC. Il m'a demandé de le parrainer et j'en suis très heureux... Je connais Philippe depuis le tournage des *Nuits fauves*, j'ai suivi son parcours un moment. Il a rejoint Romain Winding en tant qu'assistant, puis comme cadreur, et il est chef opérateur depuis un long moment.

Je pense qu'il a toutes les qualités pour se joindre à nous, il a un très bon esprit de partage et surtout un enthousiasme doublé d'une énergie très grande qui nous convient parfaitement.

J'ajouterai que son travail est toujours de qualité et souvent très "juste".

Voilà, j'espère que vous retiendrez sa candidature.

Dominique Bouilleret a aussi été sollicité et à répondu favorablement car je crois que Philippe mérite ce soutien.

En vignette de cet article, Philippe Lardon sur le tournage d'un épisode de la série "Alex Hugo" - Photo Fabien Malot

Les films AFC



30 jours max

film de Tarek Boudali Produit par Axel Films
Photographié par [Vincent Richard "Marquis" AFC](#)
Avec Tarek Boudali, Philippe Lacheau, Julien Arruti
Sortie : 19 mai 2021



Sous les étoiles de Paris

film de Claus Drexel Produit par Arches Films, Maneki Films, Gapbusters
Photographié par [Philippe Guilbert AFC](#)
Avec Catherine Frot, Mahamadou Yaffa, Dominique Frot
Sortie : 19 mai 2021

Les films AFC

30 jours max

Photographié par [Vincent Richard "Marquis" AFC](#)

30 jours max est un film écrit et réalisé par Tarek Boudali. Le tournage s'est déroulé de fin septembre à début décembre, sur onze semaines, en région parisienne. Il s'agit de ma première collaboration avec Tarek Boudali en tant que réalisateur, puisque c'est sur le tournage de *Nicky Larson et le parfum de Cupidon* que nous nous sommes rencontrés un an plus tôt.



Photogramme

Visuellement, Tarek et moi-même avons souhaité un film se situant à la lisière de la comédie et du film policier. Un équilibre parfois fragile qu'il a fallu trouver, tant les codes de ces deux genres peuvent être antagonistes.

L'objectif principal est de proposer aux spectateurs une comédie familiale dans laquelle les scènes d'action sont au service du rire.

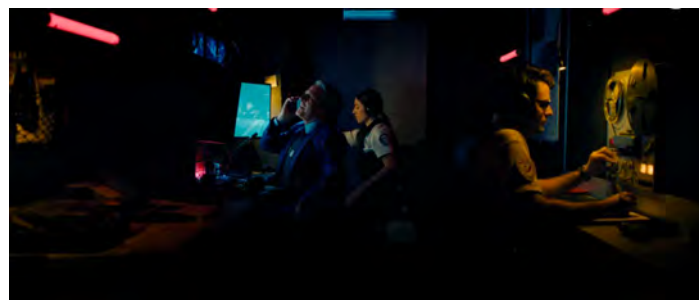
(Sorti initialement le 14 octobre 2020)

Equipe

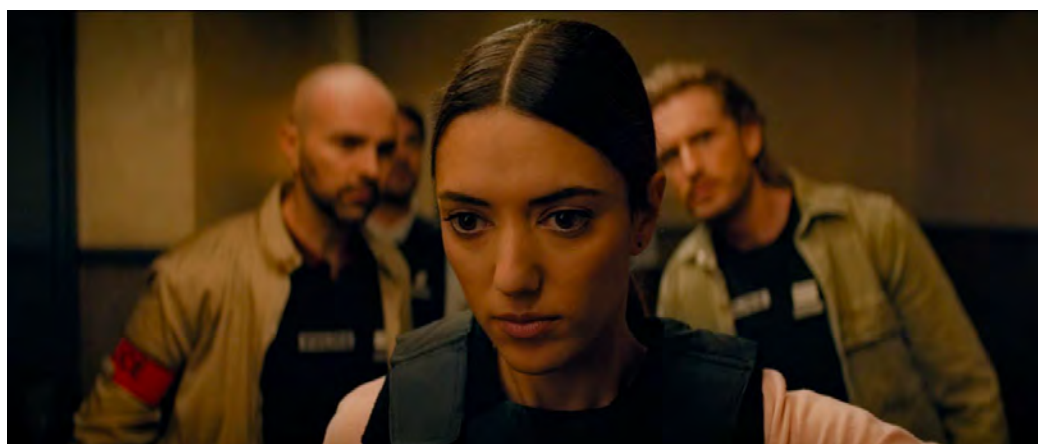
Cadreur caméra A : René-Pierre Rouaux
Cadreur Steadicam et caméra B : Benjamin Groussain
Premières assistantes opératrices : Maud Lemaistre et Mathilde Cathelin-Leclerc
Second assistant opérateur : Ludovic Bezault
Assistant vidéo : Fred Bagoë Fauguet
Data manager : Florent Perrin
Chef électricien : Laurent Robert
Chef machiniste : Philippe Canu

Technique

Matériel caméra : Next Shot (Arri Alexa SXT & Mini, en RAW 2.8K, objectifs Arri Zeiss Master Prime anamorphiques x2)
Matériel électrique : Transpalux
Matériel machinerie : Next Shot
Laboratoire : Technicolor
Etalonneur : Réginald Gallienne



Photogrammes



Photogramme

Les films AFC

Sous les étoiles de Paris

Photographié par [Philippe Guilbert AFC](#)

C'est Catherine Frot qui a donné mon nom à Claus. J'avais tourné avec elle [Qui m'aime me suive](#), de José Alcalá, au printemps précédent. Catherine avait été très touchée par le documentaire de Claus *Au bord du monde*. Sublime documentaire de 2013 tourné au plus près des sans-abris. Les images de Sylvain Leser étaient magnifiques. Un style très cinématographique et un travail de fond énorme.

C'est vraiment ce documentaire qui est à la base de la rencontre Claus-Catherine et de l'écriture du scénario par Claus et son ami Olivier Brunhes. Le personnage de Christine (Catherine Frot) est déjà dans le docu. Les deux Christine sont bouleversantes.



Catherine Frot
Photogramme

Les premières intentions image de Claus étaient : faisons un film dans une suite de plans-séquences fixes et très larges. Génial !!! J'adore les plans larges et ils ne sont plus si fréquents...

Nous avons évidemment gardé en tête cette idée durant tout le tournage mais en étant obligés d'y déroger pour la dynamique et le montage. La question se posait toujours quant à la justesse du regard.

Nous nous étions également accordés sur le fait que la caméra ne se mette à bouger qu'à l'arrivée de Suli (Mahamadou Yaffa, qui illumine le film pour sa première apparition au cinéma).

En lumière, nous avons rêvé de laisser le personnage de Christine dans l'ombre jusqu'à la rencontre avec le jeune migrant. Pour cette scène, la référence de Claus était *La Petite fille aux allumettes*, d'Andersen. C'est l'allumette qui révèle leurs regards magnifiques.



Photo Carole Bethuel, PFA

Le tournage a démarré à l'église Saint-Leu lors de la messe et petit-déjeuner pour sans-abris organisés chaque semaine d'hiver. Catherine était seule comédienne au milieu d'habités. Certains étaient présents dans le documentaire, mais surtout, un énorme travail d'approche et d'écoute avait été fait préalablement par Claus et Olivier. Nous avons deux caméras et quasiment pas d'éclairage pour qu'ils soient le plus naturels possible. Cette première journée a vraiment donné le ton de la suite du tournage.

Nous avons tourné au printemps 2019 et avons dû pas mal lutter contre le soleil, qui n'était pas trop souhaité pour ce film.

En petite équipe soudée pour se fondre le plus possible dans des environnements tels que la Goutte d'or, la gare de l'Est, Les Halles, la porte de La Chapelle... et garder des backgrounds les plus vivants possibles.



Photogramme

Les films AFC

Ce film tient autant du conte, du documentaire que de la fiction. Tout en étant un road-movie parisien. *Sous les étoiles de Paris* est la prolongation du très beau travail de Claus et Sylvain Leser pour *Au bord du monde* et rendu possible par l'interprétation de Catherine Frot et Mahamadou Yaffa. C'est un film qui me tient très à cœur...

Sous les étoiles de Paris

Producteurs : Didar Domehri - Etienne Comar
-Joseph Rouschop

Directrice de production : Claire Trinquet

Assistants réalisatrices : Barbara Canale - Jeanne Tassy

Chef décorateur : Pierre-François Limbosch Scripte :
Mélanie Parent

Chef opérateur du son : Cyril Moisson

(Sorti initialement le 28 octobre 2020)

Equipe

Cadreur caméra B : Antoine Valay

Premiers assistants opérateurs : Benjamin Hautenaue et
Amandine Mahieu

Deuxième assistante opératrice : Léa Riceputi

Chef électricien : Mika Radke

Chef machiniste : Jean Delhomme

Etalonneuse : Natacha Louis

Technique

Matériel caméra : TSF Caméra (Arri Alexa Mini et série
Cooke S4)

Matériels électrique et machinerie : TSF Lumière et TSF
Grip



Claus Drexel, Jean Delhomme, chef machiniste, et Philippe Guilbert | Photo Carole Bethuel, PFA

Sur les écrans



Camerimage 2020, Camerimage virtuel

Par Jean-Marie Dreujou, AFC
30-11-2020 - [Lire en ligne](#)

À l'annonce de la fermeture des cinémas, dix jours avant le début du festival, la direction a décidé de maintenir Camerimage et d'organiser tous les événements en virtuel. Adieu la semaine à Toruń et la joie de retrouver les collègues venus du monde entier pour partager, du petit déjeuner à tard dans la nuit dans les vapeurs de vodka, notre passion du cinéma.

J'avais accepté de participer à un jury*, j'ai donc joué le jeu des "projections virtuelles". J'ai reçu les liens des douze films sélectionnés que j'ai regardés seul, devant mon ordinateur. Cette solitude m'a pesé, d'autant plus qu'il est d'usage, dans les festivals, que les membres du jury se réunissent tous les jours autour du déjeuner, pour discuter de chaque film. Ces rendez-vous quotidiens m'ont beaucoup manqué. J'aurais aimé, comme à l'accoutumé, pouvoir échanger avec les directeurs de la photographie des films sélectionnés.

Le jury s'est réuni en visio-réunion à la fin du festival pour délibérer et décider du palmarès :

- Joshua James Richards, Grenouille d'or pour son travail sur *Nomadland*, de Chloé Zhao
- Rauno Ronkainen, FSC, Grenouille d'argent pour son travail sur *Helene*, d'Antti J. Jokinen
- Nicolaj Brüel, DFF, Grenouille de bronze, pour son travail sur *Pinocchio*, de Matteo Garrone.

L'année 2020 est l'année du "tout virtuel".
L'Académie des Oscars a ouvert une "screening

room" pour visionner les films de l'année, il est probable que l'Académie des César pratiquera de même. J'avoue avoir du mal à m'y faire et je me réjouis de la réouverture des salles de cinéma dans lesquelles je vais me précipiter dès le 16 décembre.

* Jean-Marie Dreujou était membre du jury de la Compétition principale. [NDLR]

En vignette de cet article et dans le portfolio, le fragment d'une réclame ancienne pour la marque de whisky Grant's, à défaut d'une bouteille de vodka...



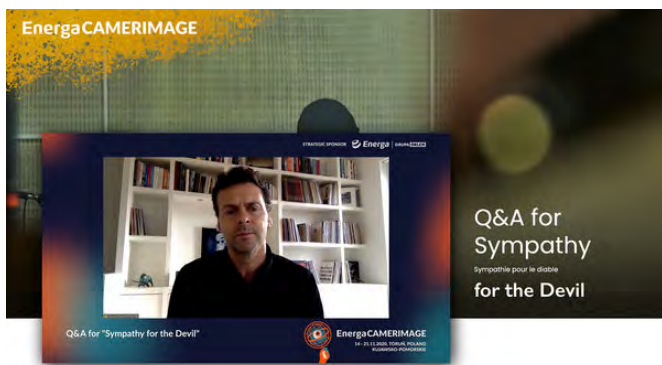
Lors d'un Q&A à Camerimage, le réalisateur Guillaume de Fontenay et Pierre Aïm, AFC, reviennent sur le tournage de "Sympathie pour le diable"

Par Margot Cavret
26-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Peu avant l'ouverture de Camerimage, et la participation de *Sympathy For The Devil* (*Sympathie pour le diable*) à la compétition "Premiers films d'un réalisateur", le chef opérateur Pierre Aïm (lauréat de la Grenouille d'or en 1995 pour *La Haine*) accordait un entretien à l'AFC au sujet de son travail sur ce film. Lors du festival, il est revenu sur cette expérience, dans une séance de Q&A donnée après celle de Guillaume de Fontenay, le réalisateur.

Guillaume de Fontenay livre donc avec *Sympathie pour le diable* son premier long métrage. Avant cela, il

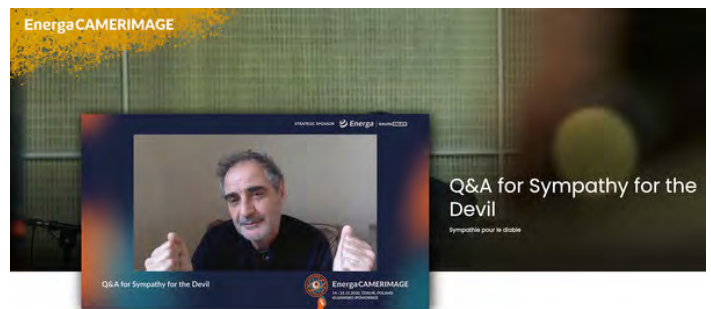
était metteur en scène de théâtre, puis réalisateur de publicités et de courts métrages. Pourtant, l'idée du film a presque 30 ans, puisque c'est à l'époque où le siège de Sarajevo était un sujet d'actualité que le futur réalisateur a été marqué par les interventions radiophoniques de Paul Marchand, reporter de guerre, auteur de l'ouvrage adapté *Sympathie pour le diable*, et personnage principal du film. Il fut bouleversé par les événements et profondément marqué par les propos de Paul Marchand, qu'il décrit comme étant le seul journaliste à mettre son audience en face de la réalité, de l'injustice dont souffraient les habitants de Sarajevo. « Ce n'était pas un problème lointain et compliqué, c'était très clair. » Il écrit à l'époque une pièce de théâtre mais il n'ose pas entrer en contact avec Paul Marchand ou commencer les démarches pour l'adaptation cinématographique.



Guillaume de Fontenay

C'est donc rempli d'humilité envers la réalité décrite dans son film, de respect envers son personnage principal et d'une volonté forte de rendre son film aussi saisissant, qu'ont été pour lui la découverte des récits de Paul Marchand, que le réalisateur entreprend le tournage. De son point de vue, l'important est l'immersion du spectateur, l'envie de faire ressentir au plus près la réalité de ce qu'a été cette guerre. Il effectue un intense travail de fond avec les comédiens, les emmenant vivre à Sarajevo, rencontrer les vraies personnes qu'ils devront interpréter, apprendre la façon de parler de ces gens, leur façon de bouger, leur énergie. Il cherche avec Niels Schneider, l'interprète de Paul Marchand, à montrer son immense humanité, sans pour autant que le personnage semble idéalisé. Pour qu'il sonne juste, il le fait jeter incessamment des regards autour de lui, à l'affût du danger. C'est ce personnage qui guide le spectateur dans l'action. Le réalisateur cherche un rendu nerveux, proche des images que ces reporters collectaient, dans l'adrénaline de la survie. À ce sujet, Pierre Aim complète : le tournage est effectué intégralement en caméra à l'épaule, pour correspondre à ce souhait d'imitation de reportage, et en 4/3 car les images de cette époque sont télévisées, et les télés, quant à elles, sont carrées. Le

réalisateur tourne des prises longues, pour immerger ses comédiens et ses spectateurs dans l'énergie du danger. Il rend hommage à Pierre Aim, pour avoir réussi dans des conditions de tournage difficiles et intenses, en hiver, avec beaucoup de scènes de voiture, sans argent, sans machinerie. Quant au chef opérateur, il est reconnaissant d'avoir pu faire ce film intense, demandant un grand travail au cadre. Il souligne que pour la première fois dans sa carrière, il essayait de faire quelque chose de parfaitement réaliste, et se dit fier de ses plans, des mouvements, de l'idée de liberté qu'il a réussi à communiquer à travers le film.



Pierre Aim

Pour Pierre Aim, le cinéma est avant tout un moyen de s'évader de la réalité, de rêver. Pour Guillaume de Fontenay, c'est un moyen de communiquer, de faire changer les esprits. Il décrit son film comme une mission à laquelle il s'est dévoué, de montrer avec sérieux, humilité et pudeur la violence du quotidien des personnes ayant vécu ce siège, leur force vitale, leur urgence de vivre, au jour le jour. Finalement, leurs deux visions s'accordent à travers ce film, qui, malgré son sujet très dur, utilise son aspect réaliste pour obtenir un ressenti immersif. Le film saisit, entraîne le spectateur à sa suite, au cœur des dangers, de la vie quotidienne peu ordinaires d'innocents et de journalistes pris pour cibles, au cœur des attaques. Pierre Aim lui-même se dit emporté et ébranlé au visionnage du film. Le réalisateur conclut : « De manière très humble, je pense que ça touche les gens. Certains jeunes de Sarajevo, qui n'ont pas vécu la guerre, m'ont dit avoir changé après avoir vu le film. Les artistes peuvent changer les âmes. Moi-même j'ai été touché par le théâtre, la lecture, la photographie, la sculpture, la peinture. Les artistes parlent au mégaphone. »

Margot Cavret est étudiante en 3^e année Cinéma à l'ENS Louis-Lumière.

- [Voir ou revoir](#) l'entretien filmé accordé par Pierre Aim à propos de son travail sur *Sympathie pour le diable*.



Les films nommés pour les 33^{es} Prix du cinéma européen

26-11-2020 - [Lire en ligne](#)

L'Académie européenne du cinéma et EFA Productions ont annoncé, mardi 10 novembre dans le cadre du 17^e Festival du film européen de Séville (Espagne, 6-14 novembre 2020), les nominations pour les 33^{es} Prix du cinéma européen (European Film Awards). Cinquante-quatre œuvres, dont deux photographiées par des membres de l'AFC, ont été retenues et vont ainsi concourir dans dix catégories différentes.

Ces dix catégories sont : Film européen, Comédie européenne, Découverte européenne - Prix Fipresci, Documentaire européen, Film d'animation européen, Court métrage européen, Réalisateur européen, Actrice européenne, Acteur européen et Scénariste européen.

Parmi les films français nommés *Comédie européenne*

Un triomphe, d'Emmanuel Courcol, photographié par Yann Maritaud

Découverte européenne - Prix Fipresci

Gagarine, de Fanny Liatard et Jérémy Trouilh, photographié par Victor Seguin

Documentaire européen

Petite fille, de Sébastien Lifshitz, photographié par Paul Guillaume, AFC

Réalisateur européen

Été 85, de François Ozon, photographié par Hichame Alaouié, SBC

Scénariste européen

Costa-Gavras pour *Adults in the Room*, film qu'il a réalisé et dont la photographie est signée Yorgos Arvanitis, AFC, GSC.

Par ailleurs, mercredi 9 décembre, seront présentés en ligne les lauréats des catégories Direction de la photographie européenne, Montage, Décor, Costumes, Maquillage et Coiffure, Musique originale, Son et Effets visuels - Un événement virtuel animé par Wim Wenders et Agnieszka Holland. Les lauréats des autres catégories seront annoncés et présentés les 10, 11 et, de Berlin, 12 décembre.

- [Informations complémentaires](#) sur le site Internet des European Film Awards.



Regards de L'Union des chefs opérateurs sur Camerimage 2020

24-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Comme il était possible d'assister cette année à l'édition de Camerimage sans faire le voyage à Toruń mais à distance, nombreux ont dû être celles et ceux qui se sont inscrits en tant que festivaliers. Parmi eux, six membres de l'Union des chefs opérateurs - Pamela Albárran, Pascale Marin, AFC, Pascal Montjovent, Valérie Potonniée, Marion Rey et Clémence Thurninger - en ont rendu compte, chacun à sa manière, sur le site de leur association.

- [Camerimage 2020 : Le bilan](#), par Marion Rey, Pamela Albárran, Pascal Montjovent, Pascale Marin et Valérie Potonniée, Clémence Thurninger, Gertrude Baillot et Thomas Lallier.

• « Souvent, le cinéma latino-américain fait appel aux éléments magiques et métaphoriques pour parler de sa réalité complexe. C'est le cas du documentaire mexicain 499, réalisé par Rodrigo Reyes et mis en image par Alejandro Mejía, AMC. Ce dernier a reçu le prix de la Meilleure photographie au Festival de Tribeca et plus récemment la Grenouille d'or au Enegra Camerimage dans la catégorie Docudrama. » [499, un équilibre poétique entre réel et fiction](#), par Pamela Albarrán

• « Présenté à Camerimage édition 2020, *La Llorona*, fiction de Jayro Bustamante, est mise en image par Nicolás Wong Díaz. »

[La Llorona - Quand le réalisme magique vient au secours d'une réalité trop sombre](#), par Valérie Potonniée et Pamela Albarrán

• « Le cinéma polonais actuel est un cinéma du réel, en témoigne la sélection à Camerimage dans la catégorie Polish Films. »

[Supernova - Destruction et/ou renaissance du cinéma polonais ?](#), par Clémence Thurninger

• « À l'occasion de la remise du Camerimage Lifetime Achievement Award à Philippe Rousselot, trois chefs opérateurs de l'AFC, Caroline Champetier, Jean-Marie Dreujou et Denis Lenoir, avaient préparé des extraits de films et des questions. L'occasion d'un hommage passionnant, teinté d'humour et très instructif. »

[Conversation avec Philippe Rousselot, AFC, ASC](#), par Pascale Marin, AFC

• « *Blood Rider* est un court métrage documentaire réalisé par Jon Kasbe et mis en image par David Bolen. Leur film - visible ici sur Vimeo - est en compétition à Camerimage. »

[Blood Rider - Le rouge, c'est la vie!](#), par Pascal Montjovent

• « J'ai eu la chance d'assister à Camerimage l'an dernier en "présenciel". Et à Camerimage, on sait que l'on peut voir des films "nordiques"... Dans la jolie ville de Toruń aussi le vent nous glace, la nuit tombe à 16h mais on peut toujours compter sur la chaleur des cafés : ce qui nous manque aujourd'hui ! Alors j'ai voulu choisir un film norvégien... »

[Hope, vivre et aimer sans espoir](#), par Marion Rey

• « Le festival Camerimage, on en parle à l'Union depuis longtemps. Alors depuis deux jours, on est parti à Toruń, ça y est, on y est ! Bon, enfin pas vraiment... mais un peu quand même. Je rêvais de retrouver les grands écrans, les files d'attente pour voir les films, j'avais pensé qu'on boirait peut-être même de la vodka ensemble pour se réchauffer le soir, au final on a opté pour un groupe Whatsapp et une accréditation pour un festival virtuel. Le monde change donc... »

[Öndög, l'appel de l'horizon](#), par Valérie Potonniée

• « *Falling* était le film d'ouverture du festival Camerimage 2020. "Était" car, en raison de la pandémie, il n'a pas pu être diffusé. Il y avait cependant hier dimanche une rencontre avec Viggo Mortensen et son chef opérateur, Marcel Zyskind, leurs propos étaient traduits au fur et à mesure en

polonais et le public pouvait poser des questions via la page Facebook du festival. »

[Falling, un père blessant, un mari blessé](#), par Pascale Marin

• « Assister à Camerimage cette année, c'est participer à un festival de cinéma sans être en mesure de voir tous les films - pour des raisons de restrictions régionales - et qui plus est, un festival dont l'un des sponsors est l'office du tourisme d'une ville dans laquelle personne n'est présent. »

[Camerimage 2020 : le festival paradoxal](#), par Pascal Montjovent

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



Le directeur de la photographie Joshua James Richards reçoit la Grenouille d'or 2020 pour son travail sur "Nomadland", de Chloé Zhao

Par Margot Cavret

23-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Alors que l'édition virtuelle du festival a fermé ses portes le 22 novembre, le palmarès 2020 de Camerimage a récompensé Joshua James Richards de la Grenouille d'or pour son travail sur *Nomadland*, de Chloé Zhao. Le film, également lauréat du prix FIPRESCI (prix de la critique internationale pour le réalisateur du meilleur film de la Compétition principale - avec une considération particulière portée à l'image), avait déjà obtenu le Lion d'or à la Mostra de Venise au mois de septembre.

Bien que *Nomadland* n'ait pas été disponible pour le public du festival en ligne (c'était le cas de la plupart des films attendant encore leur sortie en salles), Joshua James Richards a néanmoins donné une conférence sur son travail, sa collaboration avec

Chloé Zhao et son approche de la direction de la photographie.

Chloé Zhao et Joshua James Richards se sont rencontrés sur les bancs de l'Université de New York (NYU), où tous deux ont étudié le cinéma. Le directeur de la photographie explique qu'il voulait faire des études de cinéma dans le but de rencontrer des gens comme elle, et que dès qu'elle commença à lui parler de ses projets cinématographiques, il eut envie de faire partie de l'aventure. Elle était alors au tout début de la préparation de son premier long métrage, *Les chansons que mes frères m'ont apprises*, sorti en 2015 et marquant la première des trois collaborations entre la réalisatrice et le chef opérateur. Le film avait d'ailleurs été primé à Camerimage cette année-là, dans la section des Premiers films d'un directeur de la photographie. C'était une expérience particulière, tournée avec un très petit budget, mais Joshua James Richards retient surtout de ce premier film un sentiment de grande liberté.

Cette liberté semble d'ailleurs être le maître-mot des films de la réalisatrice. Au-delà de ses scénarios – invitations au voyage, au retour à la nature, à la rencontre de l'autre et à l'abandon –, elle porte cette notion jusque sur le plateau de tournage, restant sans arrêt ouverte à l'improvisation et à l'imprévu. « Chloé essaye de re-crée une atmosphère, un environnement, puis elle y met ses personnages et la caméra, et reste libre dans cet espace, sans contraintes techniques ou de réalisation ». Pour s'adapter à sa manière de travailler, le directeur de la photo réduit ses outils au minimum, ce qui peut s'avérer frustrant par moments, mais lui permet du même coup de rester sans arrêt aux aguets, prêt à saisir les opportunités. Il compare son métier à une chasse aux papillons : « On y va avec un filet, on espère. Mais il faut connaître les possibilités de revenir les mains vides. » Pour éviter ce cas de figure, il reste constamment prêt à s'adapter : « Parfois, avec la météo ou d'autres aléas, on retient son souffle, on espère que ça va fonctionner. Et puis, finalement, on obtient un plan qui ne ressemble pas du tout à ce qui était prévu, et on se dit "en fait, il est parfait comme ça". »

Joshua James Richards a pris pour habitude de se fixer des règles pour l'image, qui vont donner son caractère au film.

Lors de chaque préparation, Joshua James Richards a pris pour habitude de se fixer des règles pour l'image, des contraintes de profondeur de champ, d'exposition ou des méthodes de travail, qui vont donner son caractère au film. Pour *Nomadland*, par

exemple, il s'impose d'être toujours un peu sous-exposé et de travailler uniquement en lumière naturelle ou disponible. Après coup, il confie qu'il aurait sans doute été parfois plus simple d'utiliser plus de projecteurs, mais dans la tempête du tournage, avoir ces règles auxquelles s'accrocher lui a permis d'être efficace et de conserver une cohérence esthétique tout au long du film. C'est peut-être cette règle qui a conduit à tourner plusieurs scènes de "magic hour". À ce sujet, il raconte : « C'était censé être des moments de tranquillité, mais toute l'équipe était tendue, à cause de la faible fenêtre temporelle que nous avons pour tourner les plans. Tout le monde s'est emparé du problème, c'était l'équipe entière contre les éléments, et c'était vraiment bien parce que ça nous a donné un ennemi commun, ça a renforcé les liens. »

Cependant, le chef opérateur nous confie également sa peur de tomber dans une dynamique esthétisante, une image idéalisée de carte postale. Peu importe que ce soit joli, l'important est de communiquer des émotions. Cela peut parfois passer par des plans de paysage mais toujours dans une perspective directe, immersive. Par ses mouvements de caméra, par son cadre et par ses lumières, le directeur de la photo se révèle obsédé par la notion d'immersion, par l'idée de faire plonger le spectateur dans un univers, entièrement, de le faire ressentir en même temps que comprendre. Également dessinateur et photographe, il parle de sa passion pour les visages, qu'il regarde avec fascination depuis toujours, et qu'il désire fixer, retenir, capter. C'est finalement cette débordante curiosité envers les gens qu'il cherche à traduire par le cinéma. Et il rend hommage à Camerimage et à tous les fabricants qui travaillent sans cesse pour faire progresser les techniques. Il se décrit lui-même comme peu versé dans la technique, comme Chloé Zhao, et souligne que désormais il peut orienter uniquement ses conversations techniques vers des questions esthétiques, de scénario ou de ressenti. Il explique, par exemple, avoir proposé à la réalisatrice d'avoir du grain dans l'image, ce qu'elle a refusé car pour elle, c'est un obstacle mis entre le spectateur et le sujet. C'est cet essor de la technologie démocratisant les procédés cinématographiques qui fait de Camerimage le festival favori de Joshua James Richards, qu'il décrit comme un festival sans faux-semblants, réunissant simplement des passionnés de cinéma et de cinématographie, partageant avec passion leurs expériences, dans un espace-temps unique.

L'édition virtuelle 2020 est désormais clôturée, et malgré son impeccable déroulement technique et la grande générosité des directeurs de la photographie invités à témoigner de leurs tournages et de leurs

méthodes, l'aspect vivant du festival, les conversations sans écran interposé et le partage de films en salles auront manqué, cette année. En attendant impatiemment de retrouver Toruń l'année prochaine, nous pourrions patienter en découvrant le grand gagnant de cette année dans les salles françaises à partir du 30 décembre.

(En vignette de cet article, une photo de plateau de *Nomadland*. De gauche à droite : la réalisatrice Chloé Zhao, le directeur de la photo Joshua James Richards et la comédienne Frances McDormand.)



Palmarès de Camerimage 2020

21-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Lors de la cérémonie de clôture du festival Camerimage, virtuelle comme il l'a été lui-même, le palmarès de la 28^e édition a été dévoilé ce samedi 21 novembre 2020. Le cinéaste Lech Majewski, président du jury de la Compétition principale, a décerné la Grenouille d'or au film *Nomadland*, de Chloé Zhao, photographié par Joshua James Richards, la Grenouille d'argent à *Helene*, d'Antti J. Jokinen, photographié par Rauno Ronkainen, FSC, et celle de bronze à *Pinocchio*, de Matteo Garrone, photographié par Nicolaj Brüel, DFF.

Au nombre des films primés à Camerimage... Grenouille d'or

- *Nomadland*, de Chloé Zhao, photographié par Joshua James Richards

- [Lire ou relire l'article](#) relatant la conférence où le directeur de la photographie Joshua James Richards a parlé de son travail sur *Nomadland* et de son approche de la direction de la photographie

Grenouille de bronze

- *Pinocchio*, de Matteo Garrone, photographié par Nicolaj Brüel, DFF

- [Lire ou relire l'entretien](#) dans lequel le directeur de la photographie Nicolaj Brüel parle de son travail sur *Pinocchio*

Premiers films d'un directeur de la photographie

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

« The Jury of Cinematographer's Debuts Camerimage 2020 decided to give the Tribute to a film with courageous, beautiful lighting and thoughtful framing, working on concert to create a great movie. We were moved by the sensitivity and cleverness that a young man brought the story of two women, not young, and both amazing actresses and humans beings, *Two of us*.

We know what means a price like this in the early days of a cinematographer's journey and we are happy to see it going to a cinematographer with eyes, mind and heart open. Aurélien Marra bravo ! Waiting what is next ! » *, selon les termes lus à l'annonce du prix par Caroline Champetier, AFC, membre du jury avec Máté Herbai et Amy Vincent, ASC.

- [Lire ou relire l'entretien](#) dans lequel le directeur de la photographie Aurélien Marra parle de son travail sur *Deux*

Premier "Look" - Pilotes TV

- *Hunters : In the Belly of the Whale*, d'Alfonso Gomez-Rejon, photographié par Frederick Elmes, ASC

- [Lire ou relire l'entretien](#) dans lequel le directeur de la photographie Fred Elmes parle de son travail sur *Hunters*

Long métrage documentaire, Grenouille d'or

- *The Whale from Lorino*, de Maciej Cuske, photographié par Piotr Bernas

Prix Laszlo Kovacs - Film d'étudiant, Tétard d'or

- *A Rodeo Film*, de Darius D. Dawson, photographié par Erin G. Wesley, American Film Institute Conservatory

Meilleure photographie pour une vidéo musicale

- Aigel "You're born", réalisé par Andžejs Gavrišs et photographié par Andrey Nikolaev.

* « Le Jury décernant le trophée à la meilleure Cinématographie émergente a décidé de couronner un beau, fort et courageux travail de lumière et de cadre qui sert un film puissant. Nous avons été émus

par l'intelligence et la sensibilité visuelles dont un jeune homme a su accompagner l'histoire de deux femmes avancées en âge et toutes deux actrices d'exception et d'humanité, Deux.

Nous savons ce qu'un prix comme celui ci signifie au début d'une carrière et sommes heureux de le remettre à un DoP ayant les yeux, l'esprit et le cœur ouvert. Aurélien Mara bravo ! Nous attendons la suite. »

Rappelons que Jean-Marie Dreujou, AFC, était membre du jury de la Compétition principale, et Caroline Champetier, AFC, présidente du jury de la compétition Premiers films d'un directeur de la photographie. Sans oublier le Prix décerné à Philippe Rousselot, AFC, ASC, pour l'ensemble de son œuvre.

- [Voir le palmarès complet](#) sur le site Internet de Camerimage
- [Relire et/ou revoir](#) tous les entretiens de Camerimage.



Peter Deming, ASC, raconte le tournage de "The Good Lord Bird", d'Albert Hughes

Gunfights, Bible et Daguerrotypage
19-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Produite et interprété par un Ethan Hawke en état de grâce, *The Good Lord Bird* est une mini-série, diffusée par Showtime, dont l'action se déroule juste avant la guerre de Sécession. Albert Hughes (réalisateur, avec son frère jumeau Allen, de *Menace II Society*) en a dirigé le pilote, tandis que Peter Deming, ASC (*Lost Highway, Mulholland Drive...*) s'est chargé de signer les images des sept épisodes. Il revient avec nous sur ce tournage en Virginie qui propose une vision à la fois moderne et classique du Western. (FR)

Milieu du XIX^e siècle. Etats-Unis. Onion, un adolescent esclave, devient un membre actif du groupe de

militants abolitionnistes menés par John Brown durant le "Bleeding Kansas", une bataille sanglante qui a transformé cet Etat du Midwest en champ de bataille entre les défenseurs et les opposants à l'esclavage. Si le fameux raid sur l'armurerie américaine en 1859 à Harpers Ferry n'a pas suffi à déclencher la révolte attendue des esclaves, l'événement déclenche la guerre de Sécession.

C'est quoi un bon western pour vous ?

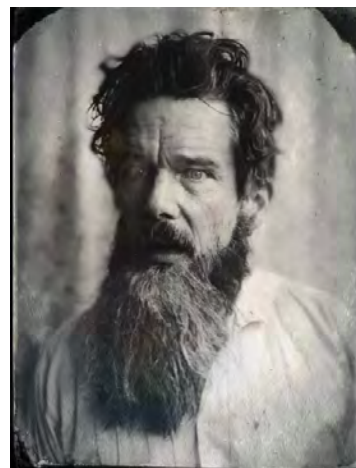
Peter Deming : Je ne sais pas si je me considère comme un spécialiste des westerns... Mais, en tout cas, ceux qu'on a évoqués avec Albert Hughes sont avant tout ceux de Sergio Leone. Albert en est un grand admirateur, et moi aussi d'ailleurs... C'est un genre qui n'est plus trop à la mode ces derniers temps. Les derniers dont je peux personnellement me souvenir en salle, ce sont ceux des années 1980-90, avec *Silverado*, par exemple, ou *Wyatt Earp*, avec Kevin Costner. Des westerns assez classiques au fond...

Comment avez-vous abordé la continuité du style tout au long des épisodes ?

PD : Albert est un réalisateur très visuel. Il a écrit une "bible visuelle" qui récapitulait les grandes directions et les références destinées à la fois à la chaîne, aux producteurs et aux différents réalisateurs qui allaient lui succéder. Le style visuel qu'il a ainsi établi a été globalement suivi, et j'en ai été - à cause de ma présence sur l'intégralité de la série - l'un des principaux gardiens.

Des images de référence ?

PD : Je me souviens que David Atherton, le maquilleur en charge du vieillissement d'Ethan, était en train de faire des tests tandis qu'on repérait... Il nous a envoyé une photo de lui avec sa barbe postiche retraitée sur son iPhone avec un filtre d'image "daguerrotypage". Et on est carrément tombés amoureux de ce cliché.



Test de maquillage
envoyé par David Atherton

Je pense qu'avec Albert, si on avait eu carte blanche, on aurait pris le parti de faire la série complète comme ça ! Mais c'était sans doute un peu trop extrême dans le contexte de production... Et j'avoue que je le comprends tout à fait. On est donc parti sur un effet de désaturation qui allait vers ce type d'image, mais en restant à peu près à mi-chemin d'un noir et blanc viré brun ou cyan... Et puis on a surtout cherché les optiques qui seraient les plus à même d'imiter ces images de la fin du 19^e siècle...



Ethan Hawke est John Brown
Photogramme

Parlez-moi donc de ces outils...

PD : On voulait vraiment s'assurer que ces directions visuelles seraient belle et bien prises sur le plateau, et pas seulement en étalonnage. Parce que dans un workflow de mini-série, on sait pertinemment que c'est difficile de suivre le projet dans son intégralité de A à Z... On est donc allé, avec Albert Hugues, chez Panavision à Los Angeles pour trouver notre bonheur dans le stock d'optiques rétro qu'ils possèdent. Parmi les pépites, on a sélectionné des optiques de la série B anamorphique, très anciennes, et des Pathé anamorphiques qu'ils avaient, il me semble, récupérés un moment chez MGM... Après les avoir dépoussiérées, Dan Sasaki et son équipe se sont chargés de les adapter en rajoutant un module optique arrière pour qu'elles puissent couvrir en vertical le capteur 8K de la DXL2. Je dirais que ces optiques ont été utilisées sur près de 90 % de la série.



Peter Deming, à droite, sur le tournage de "The Good Lord Bird"

Bon, parlons du vert. C'est quand même pas facile de tourner en plein été dans la forêt, non ?

PD : Comme on avait décidé de partir sur une désaturation d'environ 50 %, cela a permis d'éteindre immédiatement la présence des verts. En dehors de cette désaturation, on voulait vraiment faire sentir la poussière, les lanternes, les costumes, la saleté... Un peu un contre-pied de l'image d'Épinal du western, avec des couchers de soleil sur les plaines orangées, et les tentes bien propres. Comme de toute façon la plupart des costumes et des décors étaient soit bruns, soit très sombres... A part les chemises rouges qui pointent leur nez de temps en temps, c'est vraiment un monde avec très peu de couleurs, à part, bien sûr, le vert de la nature ! En ce qui concerne le résultat final, et je reviens un peu sur ce que je disais au sujet de cette envie de daguerréotype, j'aurais personnellement préféré aller plus loin dans la désaturation. C'est pour cette raison que j'invite les gens que je connais à regarder la série en diminuant encore de moitié les couleurs sur leur écran. Je l'ai fait chez moi... et ça fonctionne parfaitement !

La séquence d'ouverture est une déclinaison de l'ultra classique duel au pistolet...

PD : On tournait en Virginie sur décor naturel, dans une grande propriété de l'État souvent utilisée par les productions. L'idée de mise en scène était bien sûr de garder Ethan Hawke dans l'obscurité, jusqu'à ce qu'il sorte de la chaise de barbier. Cela a donc donné pas mal de discussions sur la place idéale de cette chaise dans le décor, qui s'est avérée être l'endroit préservé des entrées de lumière extérieures. Pour moi, le défi était de garder des détails à travers les découvertes car c'était sacrément clair dehors et je n'avais pas vraiment les moyens de contrôler ce qui se passait à l'extérieur. C'est donc une des rares séquences où j'ai cherché à retrouver un peu de vert à travers la porte et les fenêtres, pour m'y adosser et éviter la trop grande surexposition...



Scène d'ouverture dans la taverne
Photogramme

En lumière, la majeure partie venait de dehors : des 18 kW, 6 kW Cinepar, à travers les fenêtres et la porte. En intérieur, une ou deux ambiances Skypanel S30 ou S60, et peut être un Litemat de chez Litegear... mais vraiment très peu de choses à l'intérieur. C'était en outre une scène assez statique, avec essentiellement des plans fixes sur des comédiens

qui ne bougent presque pas. Comme vous le dites, une sorte de duel dans la rue principale... mais transposé dans cette taverne.

Une autre séquence de campement de nuit aborde aussi un grand classique du film de cow-boys ; mais cette fois-ci, c'est la lumière qui donne un côté fantastique sur l'arrière plan.

PD : Ces arbres en arrière plan étaient assez particuliers. Je ne me souviens plus si c'était à cause d'un incendie ou tout simplement parce qu'ils avaient été taillés, toujours est-il qu'ils étaient très hauts, avec peu de branches sinon à leur sommet, et qu'ils formaient un arrière-plan assez inhabituel pour une forêt. J'ai opté pour un éclairage latéral, à cause de la forme de ces arbres, et aussi parce qu'il n'y avait pas de moyen pour accéder autrement qu'à pied au cœur de la forêt. Il y a un côté mystérieux, presque dangereux dans cet arrière-plan avec la fin de la plage lumineuse. Cela va très bien avec ce groupe d'hommes, recherchés, et constamment en danger, comme en combat perpétuel. En gardant cette lumière qui ne montre pas tout, il y a certainement cette sensation de danger pour le spectateur, avec la perspective que quelqu'un ou quelque chose surgisse soudain des bois...



Le camp de John Brown, de nuit
Photogramme

Les retrouvailles entre Onion et Bob donnent lieu à un long plan-séquence entre les deux hommes, comme une respiration au milieu du chaos...

PD : C'est le genre de chose qu'Albert Hughes aime tenter parfois. Quand vous êtes confrontés à une long dialogue comme celui-là, tenter un plan-séquence en mouvement est parfois plus dynamique que de simplement découper et couvrir traditionnellement la scène. Cela donne plus d'énergie et ça force les comédiens à jouer dans un rythme différent. C'était aussi plus ou moins après deux semaines de tournage, on commençait à se sentir un peu plus en confiance, et c'est sans doute ce qui a amené Albert à décider de ne pas couvrir autrement qu'avec cette valeur. En cinq ou six prises, si je me souviens bien. On a tourné avec un bras de grue installé sur la dolly et une tête remote. Pour gérer la lumière naturelle, j'ai fait tendre deux toiles

diffusantes en soie entre les arbres (directement, sans cadres) de manière à adoucir la lumière solaire sur les personnages. Comme on voulait marquer à l'écran la chaleur et la poussière, les comédiens étaient régulièrement raccordés au maquillage pour paraître en sueur. Pratique pour récupérer des brillances sur les peaux, surtout comme dans cette scène où le soleil était en ☐ contre.



Retrouvailles entre Onion et Bob
Photogramme

La scène de mort de Frederick donne lieu à un plan en plongée assez bizarre, avec un flou elliptique...

PD : Parmi les optiques peu communes dont je vous ai parlé chez Panavision, on a trouvé aussi un 40 mm et un 100 mm anamorphiques baptisés "Portrait Lenses". Sur ces optiques étranges, seul le centre est net, tout le reste partant dans un flou artistique... Comme c'est un effet assez fort, on a décidé de les retenir pour seulement quelques occasions dans la série, comme les dernière séquences de quelques épisodes, ou pour des plans plein d'émotion comme celui de la mort de Frederick...



La mort de Frédéric
Photogramme

Un plan dont vous êtes particulièrement fier ?

PD : J'aime personnellement beaucoup le plan de Onion qui se met à courir au milieu d'une fusillade, pour retrouver John Brown et se mettre à parler avec lui au beau milieu de la bataille. Ça n'a peut-être l'air de rien, mais la course est tournée à 96 i/s, donc je peux vous dire qu'Onion courrait vraiment à fond devant la caméra. C'est tourné simplement sur rail, avec une dolly Fisher 10 et une tête fluide, en s'arrêtant avec l'acteur qui plonge à terre pour finir la scène en dialoguant. Le ramping du ralenti à 24 i/s pour la synchro étant bien sûr effectué en

postproduction. Pas facile, je me souviens, de suivre le comédien et de subitement bloquer la caméra dans son mouvement !



La course de Onion au milieu des tirs
Photogramme

Cela me fait penser d'ailleurs que tous les mouvements de caméra sur cette série ont été faits soit à la dolly, soit sur grue, dans un style assez classique, et que ni Steadicam ni système gyroscopique n'a été employé. Une sorte de style années 1930-40...

Qu'avez-vous appris sur ce film ?

PD : Je dirais que l'expérience m'a montré que sur une série, c'est quand même plus facile de travailler avec un ou deux réalisateurs. Non pas que les cinq metteurs en scène qui se sont succédés manquaient de talent, bien au contraire ! Mais le fait de débarquer juste en cours de production et d'avoir à se faire briefier sur ce qui a été fait auparavant est quand même un certain handicap la plupart du temps. Sur *The Good Lord Bird*, Ethan a souvent eu le rôle de passeur, soit par sa présence en tant que comédien, soit même en venant parfois sur le plateau les jours

où il n'était pas filmé. Cela lui permettait, par exemple, d'indiquer au réalisateur telle ou telle chose qui avait été modifiée par rapport au script les sessions précédentes. Cette série lui tenait beaucoup à cœur, et il en est vraiment l'un des principaux artisans.

(Entretien réalisé par François Reumont, pour l'AFC)

The Good Lord Bird

Réalisation : Albert Hughes (pilote "Meet the Lord")
 Directeur de la photographie : Peter Deming, ASC
 Décors : John Blackie
 Costumes : Amy Andrews
 Son : Jay Meagher (Mixage)
 Montage : Ron Rosen (Pilote "Meet the Lord")
 Musique : Jamison Hollister
 Maquillage spécial : David Atherton

Notes

Equipe

Premiers assistants opérateurs : David Eubank, Dwight Campbell
 Seconds assistants opérateurs : Jennifer Lai, Mark Bain
 Chef électricien : Michael LaViolette
 Chef machiniste : Paul Wilkowsky

Technique

Matériel caméra : Panavision Los Angeles (caméra Panavision DXL2, objectifs B Anamorphic Series, Pathe Anamorphic Series et special "Portrait Lenses")
 Postproduction : Technicolor Post
 Coloriste : Doug Delaney



Retour sur la conférence Zeiss où Laurent Tangy, AFC, parle de son expérience avec les Supreme Prime Radiance

Par Margot Cavret
 18-11-2020 [Lire en ligne](#)

Pour leur troisième collaboration, le réalisateur Cédric Jimenez et le chef opérateur Laurent Tangy, AFC, ont tourné le

le film *Bac Nord* en Sony Venice, équipée de la toute dernière série de Zeiss, les Supreme Prime Radiance. L'occasion pour Camerimage et le fabricant d'optiques, représenté par Hélène de Roux, de réunir Laurent Tangy et son DIT-étalonneur Yov Moor, pour parler du look du film, appuyé sur le rendu de ces nouveaux objectifs.

Le film *BAC Nord* est attendu pour Noël, sous réserve que les salles puissent ré-ouvrir d'ici là. En attendant, une bande annonce est disponible, révélant par petites touches l'esthétique singulière du film. Laurent Tangy nous confie que pour ce film, il n'y a pas eu d'échange de références entre lui et le réalisateur : « C'était surtout les lieux, visiter les endroits ». Adapté d'une histoire vraie, le film puise aussi dans le vécu du réalisateur, qui a grandi dans cette banlieue nord Marseillaise, dans cet univers dangereux et baigné de soleil, chaud, dans tous les sens du terme. « Cédric connaît bien l'endroit, comment ça se passe. Il sait ce qui fait vrai et ce qui sonne faux. »

Car la force du film, semble-t-il, est d'osciller joliment entre une image brute, réaliste, et une esthétique plus stylisée, colorée et contrastée. Le chef opérateur et le réalisateur, bien que très attachés à ne pas dénaturer l'histoire, gardent en tête qu'ils tournent une fiction et non un documentaire. Du choix des décors (proches, mais pas tout à fait les mêmes), au choix du matériel, et au traitement appliqué aux images.



Photogramme

C'est ce décalage subtil entre cinéma et réalité qui a porté le choix de Laurent Tangy vers la Sony Venice, utilisée en 2,39:1 et en 6K (pour une sortie 4K), et surtout vers les Supreme Prime Radiance. Il avait en effet l'habitude jusqu'alors de travailler en Arri Alexa et il souhaitait pour ce film allier la définition d'une LF et la mobilité d'une Mini (le film est en grande partie tourné à l'épaule et comporte de nombreuses scènes de voiture). Il cherchait également à aller vers une image plus colorée, et c'est ce qui l'a incité à se tourner vers la dernière née de Sony. Pour les objectifs, son premier choix aurait été de se tourner vers des objectifs vintage mais à ce sujet, Yov Moor apporte un point de vue intéressant. En tant qu'étalonneur, il remarque qu'on peut moins retravailler la texture offerte par une série vintage, celle-ci propose déjà son piqué, sa répartition, son vignettage. Il vaut mieux accompagner cette esthétique qu'essayer de la forcer en sens inverse car le rendu sonne souvent faux.

A l'inverse, une série moderne est plus malléable à l'étalonnage, on peut plus facilement l'adoucir, retravailler sa texture. Sans parler des séries de focales, bien mieux alignées avec des objectifs récents. Les Supreme Prime Radiance ont immédiatement séduit l'équipe, présentant à la fois un look atypique rappelant une série vintage et une grande qualité optique. Par ailleurs, les objectifs couvrent la large étendue du capteur de la Venice. La série propose notamment de très jolis flairs bleutés, que Yov et Laurent ont décidé de laisser tels quels, sans opérer de correction colorimétrique ou d'atténuation. Leur effet doux et naturel s'intègre parfaitement dans l'esthétique du film.

Le duo prépare des LUTs en amont du tournage mais le printemps parisien sous lequel ils préparent ces presets n'a rien à voir avec l'été marseillais. Les LUTs sont ajustées. Pour contenir un peu ces hautes

lumières, Laurent utilise également des diffusions Glimmer de Tiffen. De plus, le film dispose d'une version HDR, demandé par Studio Canal. « C'est un exercice intéressant », juge Yov Moor, « car le HDR nous empêche de tomber dans un style cliché de film policier, type "sans blanchiment", etc. Le HDR nous a forcé à aller vers une image plus moderne. C'était intéressant de faire une fiction avec moins de codes qui ne se cachent pas derrière un style. C'est très naturel, c'est une image sincère, authentique. »



Photogramme

Le film, tourné à deux caméras, avec des prises longues et des focales courtes, propose de nombreuses scènes d'action, et donc un montage dynamique avec beaucoup de plans. Pourtant, l'étalonnage, fait sur Baselight, est assez rapide. Avec les LUTs comme référence et cette envie d'un rendu naturel, il y a peu de "patates", l'ajustement est général et assez régulier. Cependant, un travail sur la définition est apporté, s'adaptant parfois à l'histoire : elle est plus tranchée sur les scènes de violence, plus douce sur les passages romantiques. Le master est fait en SDR (la version HDR est affinée après sur la base de ce master SDR) et en 4K. Ils profitent de la diminution de la résolution entre les rushes et le fichier fini pour jouer sur les paramètres de "downscale" en forçant la résolution.

Selon Yov Moor, on assiste, peut-être en ce moment, au basculement entre une norme SDR, celle du cinéma, et une norme HDR, celle des plateformes de streaming, en plein essor à l'aide du confinement. Il fait le parallèle avec la transition entre la pellicule et le numérique. D'ailleurs, le film avait été pensé en pellicule à la base mais pour des questions pratiques, notamment liées aux nombreuses scènes de voiture, Laurent Tangy a finalement renoncé à ce projet. Et finalement, le film y a peut-être gagné, poussant très loin le questionnement sur la définition, cherchant sans cesse la bonne frontière entre "trop sharp" et "trop soft", l'équipe semble s'être emparée parfaitement des nouveaux questionnements posés par le numérique, la course à la résolution et à la précision, pour en faire, bien plus qu'un paramètre technique, un réel inducteur de sens et d'esthétique.

Margot Cavret est étudiante en 3^e année Cinéma à l'ENS Louis-Lumière.



Retour sur la rencontre entre Viggo Mortensen, réalisateur, et le directeur de la photo Marcel Zyskind, DFF, à propos de "Falling"

Par Margot Cavret

17-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Margot Cavret, étudiante en dernière année à l'ENS Louis-Lumière, qui était présente à l'édition 2019 de Camerimage, nous relate par son regard un des tout premiers moments de cette version virtuelle de l'édition 2020.

Il y a un mois, Marcel Zyskind, DFF, accordait à l'AFC un entretien* au sujet de sa collaboration avec Viggo Mortensen, pour son premier film, *Falling*. Leur rencontre, les repérages, le tournage, Marcel Zyskind nous livrait les coulisses de ce film tant attendu.

En ce premier jour de festival virtuel, le directeur de la photographie et le réalisateur reviennent ensemble sur cette expérience. Le film n'est pas encore sorti en France (aucune date n'a encore été annoncée pour remplacer la sortie initialement prévue le 4 novembre), et même les participants à cette 28^e édition de Camerimage - un peu particulière - ont été privés de sa projection en ouverture du festival. Pourtant, le farouche désir de découvrir ce film s'oppose à l'étrange impression de l'avoir déjà vu, tant le dialogue entre Viggo Mortensen et Marcel Zyskind est passionné. Ils reviennent ensemble sur les mêmes grandes étapes dont nous parlait Marcel Zyskind dans l'entretien du mois dernier, mais leur présence à deux dit bien plus : leur complicité révèle une belle aventure humaine, l'enthousiasme du réalisateur dévoile l'humilité du chef opérateur, leur sensibilité à tous deux annonce un très beau film à découvrir dès que possible.

Conscients peut-être qu'une grande partie de leur audience n'a pas encore eu la chance de découvrir le

film, les deux collaborateurs et amis, épaulés par le modérateur et traducteur de la Master Class, orientent la conversation vers leurs références, leurs intentions, leur façon de faire du cinéma et la préparation, qui aura été finalement la plus longue étape. Lui-même producteur de son premier film, Viggo Mortensen raconte la frustration et l'inquiétude que peuvent donner les recherches de financement.

« Dans cette période incertaine, il est important », dit-il, « de s'entourer de personnes qui croient au film » et en qui il a confiance. C'est ainsi que Marcel Zyskind est entré très tôt dans le projet, commençant les repérages avec le réalisateur. A cette occasion, ils tournent même les premières images (uniquement accompagnés de Carol Spier, la directrice artistique), des plans d'ambiance et de paysages, à différentes saisons. Durant cette période, toutes les références qu'ils avaient échangées, surtout photographiques et cinématographiques (Ozu, Bergman, Tarkovski...), se mélangent et se lient, pour aboutir, comme ils le disent, à « leur propre film ». Ces références sont surtout les captures d'un état d'esprit, d'une ambiance, tant visuelle qu'émotionnelle. Au tournage, elles sont oubliées, et le film se forge sa propre identité.

Invité star du festival, Viggo Mortensen est le plus sollicité des deux invités par le présentateur, et surtout par les questions que les spectateurs posent sur Facebook. Mais même quand il est interrogé au sujet de la musique du film (dont il est également le compositeur), il ne manque pas de relier l'art sonore à l'art visuel. Le cinéma est un travail d'équipe, dit-il, et la première envie l'ayant poussé à s'orienter vers le métier d'acteur était celle d'aller vers les différents corps de métier, les chefs opérateurs, les costumiers, les décorateurs, pour découvrir avec fascination comment tous les talents s'imbriquent pour produire un film. La seule chose qui change, note-t-il avec amusement, quand il passe à la réalisation, est que : « Ce n'est plus moi qui pose des questions aux chefs de postes mais eux qui m'en posent ». Il en profite pour exprimer sa gratitude envers ses collaborateurs : « S'ils posent des questions, c'est bon signe, c'est qu'ils s'intéressent réellement au film qu'on est en train de faire ». Après certaines prises de scènes particulièrement dures au jeu, il découvre avec surprise que l'équipe pleure, émue par son scénario. Les plans sont souvent longs, compliqués tant pour les comédiens que pour les techniciens. À nouveau, il nous donne la preuve d'une très belle collaboration : « Je ne regardais pas les prises, je demandais à Marcel si elles étaient bonnes. Je lui faisais confiance. »

Une confiance qui a porté ses fruits car, toujours de l'avis du réalisateur, la photographie est d'une

grande finesse et en parfaite harmonie avec la sensibilité du film. Pour lui, vieillir, c'est une perte de luminosité, et le personnage du père est déjà à demi dans l'obscurité. « La direction générale était d'avoir des scènes de souvenirs baignées d'un soleil estival et des scènes du présent plus hivernales. » Cependant, Marcel Zyskind accorde ces variations de lumière dans le détail. Passionné, Viggo Mortensen raconte une scène sur laquelle le travail de son directeur de la photo l'a beaucoup impressionné : « Après une discussion houleuse avec son fils, lors de laquelle la luminosité est descendue lentement, le père reste seul, il est dans le noir. Alors qu'il rêve au passé, le soleil commence à se lever et son fils le rejoint. Les choses sont dites en silence, par des regards, des sourires, ils se comprennent enfin. Pendant ce temps-là, le soleil monte doucement. Il traduit une note d'espoir. » Le réalisateur est touché par la finesse de cette mise en lumière, qui, « bien qu'elle s'accorde parfaitement aux sentiments des personnages, reste douce, naturelle, organique. Cette douceur permet au spectateur d'être au plus près des personnages, sans être distrait par un travail de photographie trop tape-à-l'œil. Le chef opérateur a été à l'écoute de la sensibilité du scénario, des dialogues et du jeu des comédiens. C'était un plaisir de travailler avec ses images au montage », ajoute-t-il.

Pour Marcel Zyskind, le plus dur, dans le métier de chef opérateur, est de savoir se projeter avant d'accepter un projet, pour savoir si on sera capable de développer ses idées sur le film, de collaborer avec le réalisateur, savoir travailler ensemble, être à l'écoute de l'équipe. Ces deux-là en tout cas semblent s'être trouvés. Viggo Mortensen a déjà deux autres idées de longs métrages à réaliser, et il semble évident que Marcel Zyskind continuera d'en assurer la photographie. D'ici là, on attend impatiemment la sortie de *Falling* sur les écrans français.

* [Lire ou relire](#) l'entretien avec Marcel Zyskind à propos de son travail sur *Falling*

En vignette de cet article, Viggo Mortensen et Marcel Zyskind sur le tournage de Falling - Photo Brendan Adam-Zwelling



Canon à Camerimage 2020

16-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Rejoignez les événements Canon lors de la 28^e édition du Festival international du film EnergaCAMERIMAGE et n'hésitez pas à visiter notre e-stand au marché virtuel de Camerimage !

Lundi 16 novembre

18h00-20h00

CKK Jordanki virtuel - Salle de conférence

Canon : capture efficace et intégration du flux de travail

Conférencier principal : Ollie Kenchington, invité : Paul Atkinson, Korro Films.

La gamme d'appareils photo EOS Cinema de Canon a connu trois ajouts impressionnants au cours de l'année écoulée. Le plein cadre, l'EOS C500 MKII 5,9K et l'EOS C300 MkIII Super 35 mm, tous deux avec enregistrement Cinema RAW Light, ont été rejoints récemment par l'EOS C70. Utilisant le même capteur Super 35mm avec sortie à double gain (Double Gain Output) que le C300 MKIII, notre dernier appareil photo est bien adapté aux productions mono-caméra. Idéal pour une utilisation dans une large gamme d'applications, le Canon EOS C70 est la caméra Cinema EOS la plus petite et la plus légère à ce jour, et présente la dernière technologie d'objectif de Canon et introduit la monture Canon RF dans la gamme Cinema EOS. Ollie Kenchington, cinéaste et coloriste basé au Royaume-Uni, propriétaire de Korro Films, parlera de la facilité avec laquelle les images de cette nouvelle caméra légère 4K peuvent fournir des résultats exceptionnels en utilisant un flux de travail standard.

- [Visitez](#) notre e-stand sur le marché virtuel.



Arri à Camerimage 2020

15-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Rejoignez les événements Arri à la 28^e édition du Festival International du Film EnergaCAMERIMAGE, et n'hésitez pas à visiter notre e-stand au marché virtuel de Camerimage !

Jeudi 19 novembre

18h00-19h00

CKK Jordanki virtuel - Salle de conférence

Master Class de l'Académie Arri

Conversation avec James Deakins et Roger Deakins CBE, ASC, BSC.

La "Team Deakins" parle des podcasts, des collaborations, de la technologie et de la technique.

Le directeur de la photographie Roger Deakins et son collaborateur James Deakins sont restés occupés en 2020, lançant en avril le podcast "Team Deakins" qui dépasse désormais les 60 épisodes. Parmi les invités figuraient des réalisateurs, des gaffeurs, des écrivains, des acteurs, des concepteurs de production et plus encore, qui parlent de leur métier et de leurs projets passés. Ces nombreuses conversations constituent désormais une source de connaissance inestimable pour les cinéastes et les étudiants.

Arri est fier de sponsoriser le podcast "Team Deakins", et dans cette interview spéciale de Camerimage, Roger et James répondront à vos questions. Animée par Stephan Ukas-Bradley d'Arri Inc., l'interview couvrira certains des moments forts du podcast, ainsi que les collaborations, les technologies et les techniques qui ont façonné la carrière de Roger en cinématographie.

Vendredi 20 novembre

15h00-17h00

CKK Jordanki virtuel - Salle de conférence

Des questions ?

Panel avec Oliver Stapleton, BSC, soutenu par Arri.

Des questions ? est un panel consacré à ce que les participants ont toujours voulu demander à un directeur de la photographie mais n'en n'ont jamais eu l'occasion.

Veillez envoyer vos questions à l'avance à [anyquestions chez camerimage.pl](mailto:anyquestions@camerimage.pl) et, si sélectionné, vous aurez la possibilité de poser la question lors du séminaire. Oliver Stapleton présidera le groupe avec un certain nombre de directeurs de la photographie renommés et primés.



Hawk-Vantage à Camerimage 2020

15-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Rencontrez Hawk et Vantage, sponsors de longue date et partenaires du Festival international du film EnergaCamerimage.

Découvrez leurs offres diversifiées en visitant [leur site web](#) !



Sony à Camerimage 2020

15-11-2020 [Lire en ligne](#)

Rejoignez les événements Sony lors de la 28^e édition du Festival international du film EnergaCAMERIMAGE, et n'hésitez pas à visiter [notre stand en ligne au marché virtuel EnergaCAMERIMAGE !

Mardi 17 novembre

19h00-21h00

CKK Jordanki virtuel - Salle de conférence

Table ronde Sony : His Dark Materials, saison 2.

Nous serons rejoints par David Higgs, directeur de la photographie, BSC, et l'équipe de postproduction pour discuter de l'esthétique de la série dramatique fantastique, qui utilise le système d'extension Rialto et la création d'un flux de travail ACES pour la caméra Sony Venice et les fichiers X-OCN.

Mercredi 18 novembre

18h00-20h00

CKK Jordanki virtuel - Salle de conférence

Table ronde Sony : I'm Thinking of Ending Things (Je veux juste en finir)

James Bennett, directeur exécutif de Televisual, sera accompagné de Tom Poole, directeur de la création de Company 3, coloriste principal, du directeur de la photographie Lukasz Zal, PSC, du directeur de la photographie Florian Hoffmeister, BSC, et du directeur de la photographie Chris Teague pour explorer comment la caméra Sony Venice vous offre un meilleur contrôle sur le plateau et plus de flexibilité en postproduction grâce à la sensibilité du capteur, plus de détails de contraste dans l'échelle de gris et un format d'enregistrement linéaire 16 bits plus malléable en postproduction.

- [Visitez notre stand](#) sur le marché virtuel.

**Zeiss à Camerimage 2020**15-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Rejoignez les événements Zeiss lors de la 28^e édition du Festival International du Film EnergaCamerimage, et n'hésitez pas à visiter [notre e-stand](#) au marché virtuel EnergaCamerimage !

Lundi 16 novembre

11h00-13h00

CKK Jordanki virtuel - Salle de conférence

Séminaire Zeiss : Laurent Tangy, AFC, sur le tournage de BAC Nord avec les Zeiss Supreme Prime Radiance.

À l'été 2019, Laurent Tangy, AFC, et le réalisateur Cédric Jimenez (*La French, HHHH*) se sont réunis pour leur troisième long métrage ensemble, *BAC Nord*, qui est aussi le premier long métrage jamais tourné avec les optiques Zeiss Supreme Primes Radiance. *BAC Nord* plonge dans les quartiers Nord de Marseille, dangereux mais aussi profondément humains, sur les traces d'une brigade de campagne (la BAC) piégée dans un scandale judiciaire qui doit franchir des lignes jaunes pour répondre aux attentes de sa hiérarchie. Laurent nous racontera comment il a utilisé le grand format et le look spécifique des Supreme Prime Radiance pour donner un "sentiment viscéral" à cette histoire vraie, racontée du point de vue des personnages, tout en rendant hommage à Marseille, ville natale du réalisateur. Yov Moor, coloriste, se joindra également au séminaire, pour parler de sa contribution à l'ambiance générale du film, et de son point de vue sur le choix des optiques.

Mardi 17 novembre

15h30-17h30

CKK Jordanki Virtuel - Salle de conférence

Séminaire Zeiss : Glen MacPherson, ASC, CSC, sur l'utilisation des objectifs Zeiss Supreme Prime pour Monster Hunter.

Le directeur de la photographie Glen MacPherson, ASC, CSC, est un maître dans la capture d'images aux proportions épiques grâce à un ensemble remarquable d'œuvres comprenant *Rambo*, *16 Blocks* et l'exploit technique qu'est la franchise *Resident Evil*. Son dernier exploit, *Monster Hunter*, est basé sur le phénomène mondial de la série de jeux vidéo du même nom et marque une autre collaboration avec le réalisateur Paul W.S. Anderson. Au cours de cette discussion virtuelle, nous nous pencherons sur la création de cette production géante qui a tiré parti des objectifs Zeiss Supreme Prime et des capacités d'enregistrement de métadonnées, et explorerons les subtilités de l'adaptation d'un jeu vidéo populaire au grand écran.

- [Visitez notre e-stand](#) sur le marché virtuel.



Changement de gouvernance à l'Académie des César

16-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Dans un communiqué du 10 novembre 2020, l'Académie des César annonce que sa gouvernance devient intégralement paritaire et démocratique. Il y est précisé : « Les membres de l'Association pour la Promotion du Cinéma (APC), qui régit l'Académie des Arts et Techniques du Cinéma, ont adopté la proposition de modification de ses statuts. Suite à cette modification, l'APC parachève ainsi son objectif premier de rénovation en se voyant dorénavant constituée d'une Assemblée Générale de 164 membres élu·e·s totalement démocratiquement et paritairement. »

Un article du *Monde*, publié le même jour sur son site Internet, revient sur ce moment qui marque un terme définitif au fonctionnement opaque de l'Académie et à son "entre-soi", devenus la cible de critiques. Sous sa nouvelle direction, avec à sa tête Véronique Cayla et Eric Toledano, l'Académie a supprimé la possibilité pour les personnalités "historiques" de l'Association pour la promotion du cinéma, qui organise les César, d'en être membres "de droit".

L'assemblée générale de l'association sera désormais constituée uniquement des 164 membres élus "démocratiquement et paritairement" – 82 hommes et 82 femmes. Leurs électeurs sont les 4 313 membres de l'Académie, issus de la profession et qui choisissent chaque année les récipiendaires des prix les plus prestigieux du cinéma français. Les 18 membres de droit, qui siégeaient jusqu'alors avec eux, notamment au titre de leurs prix et récompenses passés, n'y figurent plus.

Le communiqué de l'Académie annonce ce résultat du vote :

- 134 voix pour les modifications statutaires proposées,
- 6 voix contre les modifications statutaires proposées,
- 15 abstentions.

Parmi les vingt-et-unes Branches professionnelles désignées par les statuts, ont été élus à l'assemblée générale de l'APC dans la Branche de la photographie : Yves Cape, AFC, SBC, Nathalie Durand, AFC, Agnès Godard, AFC, Jeanne Lapoirie, AFC, Gilles Porte, AFC, et Jean-François Robin, AFC.

Dans la Branche des industries techniques, on note la présence des dirigeants de trois sociétés membres associés de l'AFC : Didier Diaz (Transpalux), Nicolas Naegelen (Poly Son) et Tommaso Vergallo (Noir Lumière).

Camerimage 2020 : les directeurs de la photographie à l'honneur dans "Variety"

11-11-2020 - [Lire en ligne](#)

A l'occasion du Festival Camerimage 2020, *Variety* honore les directrices et directeurs de la photo et dresse le portrait de six d'entre eux, dont quatre pour des films en compétition, et du lauréat du prix Camerimage pour l'ensemble de sa carrière de cette année, Philippe Rousselot, AFC, ASC.

Philippe Rousselot, AFC, ASC honoré à Camerimage : « Lisez le scénario, trouvez les solutions. »



Philippe Rousselot, AFC, ASC
Courtesy of Philippe Rousselot

Le directeur de la photographie français revient sur sa carrière et ses collaborations avec Tim Burton et Patrice Chéreau, et parle du prochain film d'action de Stefano Sollima.

Bien qu'il ait déjà plus de 70 films à son actif, le lauréat du prix Camerimage pour l'ensemble de sa carrière 2020, Philippe Rousselot, ne semble pas vouloir s'arrêter. Comme il l'explique à *Variety* depuis sa maison de Bretagne, il ne peut tout simplement pas.

« Quand vous avez fait suffisamment de films, la décision est prise. Ils avaient besoin de remettre ce prix à quelqu'un et je suis très heureux de leur rendre ce service », plaisante-t-il. « D'autres veulent que nous prenions notre retraite, mais ce n'est jamais une décision personnelle des DoPs. Nous n'arrêtons jamais de travailler. Nous n'en avons jamais assez ! »

Comptant un BAFTA et deux César parmi ses nombreuses distinctions, Philippe Rousselot a également été nommé pour un Oscar à trois reprises, lauréat pour *A River Runs Through It*, de Robert Redford, en 1992.

- [Lire la suite](#) sur le site de *Variety*.

Martin Strba, directeur de la photographie de *Charlatan* : « Plus, c'est moins. »



"Charlatan"
Courtesy of Berlin Film Festival

La vertigineuse mosaïque temporelle et de rebondissements du film *Charlatan*, d'Agnieszka Holland, présenté par la République tchèque à la course aux Oscars cette année, a offert au DoP slovaque Martin Strba (*Sekal Must Die*, *Burning Bush*) des défis de taille. L'histoire d'un maître peu orthodoxe de médecine populaire, qui se heurte à la fois aux nazis et au régime soutenu par les Soviétiques, appelait à des styles visuels autant réfléchis que les potions du protagoniste, Jan Mikolasek. Martin Strba a parlé à *Variety* du film, qui est projeté en Compétition principale du Festival du film EneaCamerimage.

- [Lire la suite sur le site de Variety](#).

La directrice de la photographie Charlotte Bruus Christensen, DFF, adopte un style "classique" pour *The Banker*.

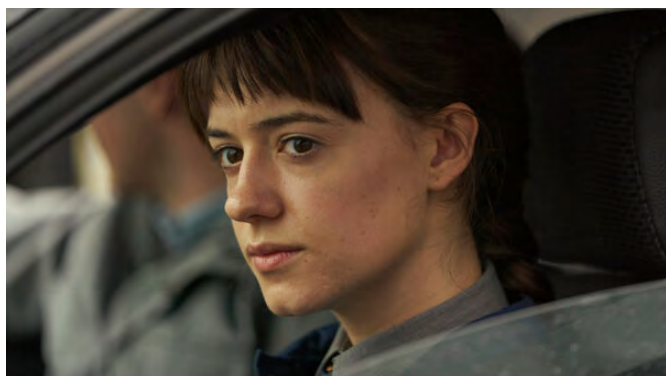


"The Banker"
Courtesy of Apple TV Plus

The Banker, une somptueuse production Apple TV Plus en Compétition principale du Festival du film EneaCamerimage cette semaine, est l'histoire vraie de Bernard Garrett et Joe Morris, deux investisseurs noirs qui ont brisé les barrières raciales dans les années 1960 en gardant leur race secrète.

- [Lire la suite](#) sur le site de *Variety*.

Suzie Lavelle, BSC, ISC, directrice de la photographie de *Normal People*, et la simplicité de la narration pure.



"Normal People"
Courtesy of Hulu

En tournant l'histoire d'amour de jeunesse au succès inattendu *Normal People* pour la BBC et Hulu, la directrice de la photo Suzie Lavelle, BSC, ISC, s'est éloignée des drames de guerre à gros budget et du travail télévisé multi-caméras qu'elle avait réalisé auparavant (*World on Fire*, *Sherlock*), pour créer une histoire irlandaise plus intime et essentielle.

- [Lire la suite](#) sur le site de *Variety*.

« *Black Panther* a brisé le plafond de verre pour les directrices de la photographie », dit Julia Swain, réalisatrice de *Lady Cameraman*.



Rachel Morrison, ASC
Courtesy of Marvel

Le documentaire de Julia Swain, *Lady Cameraman*, bientôt montré au Festival EnegraCamerimage, rend hommage aux femmes cinéastes - dont Rachel Morrison, ASC, Reed Morano, ASC, Mandy Walker, ASC, ACS, et Natasha Braier, ASC, ADF - et à leurs réussites, dont le travail de Rachel Morrison sur le blockbuster *Black Panther*.

- [Lire la suite](#) sur le site de *Variety*.

Erik Messerschmidt, ASC, directeur de la photo de *Mank*, et l'influence de Gregg Toland, ASC, sur sa collaboration avec David Fincher.



Courtesy of Netflix

Mank, la production Netflix originale et très attendue de David Fincher, est un hommage au glamour hollywoodien d'antan et une étude de personnage du scénariste de *Citizen Kane*, d'Orson Welles, Herman J. Mankiewicz, joué avec enthousiasme par Gary Oldman.

S'exprimant lors d'un séminaire en ligne au Festival du film EnegraCamerimage, le directeur de la photographie Erik Messerschmidt (*Mindhunter*, *Gone Girl*) a décrit la recherche obsessionnelle de l'esthétique en noir-et-blanc de ce film d'époque.

- [Lire la suite](#) sur le site de *Variety*.



Retour sur les débats des Rencontres de L'ARP 2020

10-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Les 30^{es} Rencontres cinématographiques de L'ARP, qui se sont déroulées du 4 au 6 novembre 2020 au Cinéma des Cinéastes, proposaient des débats devant apporter des réponses à la question "Quelles stratégies des partenaires historiques face à l'arrivée des plateformes ?" Ces débats peuvent être vus ou revus sur le site Internet des Rencontres de L'ARP.

Quel avenir pour le cinéma français ?

Quel avenir imaginer pour le cinéma alors que le présent paraît déjà bien incertain avec une exploitation en berne ? Quels seront les effets de la crise sanitaire sur le financement des œuvres, sur leur diffusion et les usages des publics ? Les mesures du plan de reprise et du plan de relance seront-elles suffisantes pour tenter de les contrecarrer et répondre à l'accélération de tendances déjà observées avant la pandémie ? Comment consolider la filière face à la concurrence directe des plateformes ? Comment la création cinématographique pourra-t-elle reprendre une dynamique positive, après avoir perdu des positions essentielles notamment dans les habitudes des spectateurs ? Quelles devront être les priorités pour la création cinématographique et son attractivité en France et dans le monde entier ? Quels enseignements tirer de cette crise ? Comment envisager, de ce point de vue, que la relance puisse être une opportunité unique pour le secteur ? Quels devront être alors les points de réforme de notre régulation ?

Avec

- Sidonie Dumas, directrice générale de Gaumont, présidente de l'Association des Producteurs Indépendants (API)
- Émilie Georges, présidente de Memento Films International
- Isabelle Madelaine, productrice (Dharamsala) et présidente de l'Union des Producteurs de Cinéma (UPC)
- Carole Scotta, co-fondatrice de Haut et Court et co-présidente des Distributeurs Indépendants Réunis Européens (DIRE)

Animé par

- Nicolas Bary, cinéaste de L'ARP
- Radu Mihaileanu, cinéaste et vice-président de L'ARP.
- [Lien vers le débat](#) "Quel avenir pour le cinéma français ?"

Rencontre de la musique et de l'image : Sœurs Jumelles

Sœurs Jumelles s'invite aux Rencontres Cinématographiques de L'ARP. A cette occasion, Alex Jaffray, compositeur et chroniqueur du "Son d'Alex", et Patrice Leconte (cinéaste), proposeront une discussion autour des émotions dans la musique. Une parenthèse joyeuse et humoristique à base d'histoires et d'anecdotes liées à la musique de films que viendra enchanter Yael Naim (compositrice et musicienne).

- [Lien vers le débat](#) "Rencontre de la musique et de l'image : Sœurs Jumelles"

Quelle souveraineté culturelle pour l'Europe à l'ère numérique ?

Alors qu'elle a consolidé l'encadrement réglementaire du secteur, à travers la révision des directives SMA, Droit d'auteur et Câble et Satellite, et bientôt, le Digital Services Act (DSA), comment l'Europe s'organise-t-elle pour assurer sa souveraineté culturelle, face à la puissance des opérateurs extra-européens et à leurs stratégies contraires aux règles internationales relatives au commerce (pratiques de dumping) ou à la propriété intellectuelle ? Comment protéger les actifs stratégiques européens (catalogues, réseaux de salles, etc.) ? Quels sont les moyens de l'Europe pour contrôler le bon respect des règles européennes par les acteurs étrangers ? Sont-ils suffisants, et comment sinon les renforcer ?

Au-delà du cadre réglementaire, comment s'exprime aussi concrètement cette souveraineté culturelle européenne ? Comment encourager encore une création européenne, consolider ses publics à travers tout l'espace européen, et soutenir les acteurs économiques opérant à l'échelle nationale et paneuropéenne ?

Avec

- Thierry Breton, commissaire européen au Marché intérieur
- Pierre-Antoine Capton, co-fondateur de Mediawan
- Sarah Chazelle, co-fondatrice de Jour2Fête
- Agnieszka Holland, cinéaste et présidente d'honneur de la Fédération Européenne des Réalisateurs de l'Audiovisuel (FERA)
- Roch-Olivier Maistre, président du CSA

Animé par

- Michel Leclerc, cinéaste de L'ARP
- Nathalie Marchak, cinéaste de L'ARP.
- [Lien vers le débat](#) "Quelle souveraineté culturelle pour l'Europe à l'ère numérique ?"

Quelles ambitions des nouveaux entrants pour la création française européenne ?

Quels partenariats entre les plateformes et la création française et européenne ? Comment s'intégreront-elles dans notre écosystème ? Quels seront alors leurs choix d'investissement, notamment en termes de diversité, de préachats et d'indépendance ? Comment travailleront-elles avec les acteurs français de la filière, auteurs, réalisateurs, producteurs, distributeurs et diffuseurs historiques ? Quelles stratégies et quels avantages concurrentiels envisagent-elles à court, moyen et long terme ? A ce titre, quelle place visent-elles dans la chronologie des médias ? Quels modèles économiques et quelles politiques commerciales élaboreront-elles ? Quelles lignes éditoriales mettront-elles en œuvre ?

Comment exposeront-elles les œuvres françaises et européennes ? Comment articuleront-elles avec la sortie en salle, la diffusion des œuvres de cinéma sur leur service ?

Avec

- Marc Missonnier, producteur (Moana Films) et vice-président de l'Union des Producteurs de Cinéma (UPC)
- Catherine Morin-Desailly, sénatrice de la Seine-Maritime, membre de la commission de la culture, de l'éducation et de la communication du Sénat
- Elisabeth Tanner, co-directrice de l'Agence Time Art et présidente du Syndicat Français des Agents Artistiques et Littéraires (S.F.A.A.L.)

Animé par

- Laure de Clermont-Tonnerre, cinéaste et co-présidente des Rencontres
- Pierre Jolivet, cinéaste et président de L'ARP.

- [Lien vers le débat](#) "Quelles ambitions des nouveaux entrants pour la création française européenne ?"

Quelles stratégies des partenaires historiques face à l'arrivée des plateformes ?

Comment les opérateurs historiques s'organisent-ils pour faire face à la concurrence des plateformes ? Quelles alternatives imaginent-ils pour y répondre ? Quelle place pour le cinéma dans leur stratégie, dans le financement, l'exposition et la diffusion des œuvres ? Comment envisagent-ils l'atout du cinéma français, notamment pour se différencier des autres offres ? Alors que l'offre en cinéma fédère les publics, comment participer à l'attractivité du cinéma et au renouvellement de sa création ? Comment s'adaptent-ils aux transformations du marché et des

usages des spectateurs ? Quelles évolutions de leurs modèles linéaires et délinéaires s'en dégagent ? Quelle ligne éditoriale préférer pour demeurer prescripteurs ? Quelles innovations au service de ces nouvelles politiques ?

Avec

- Aurore Bergé, députée des Yvelines, présidente déléguée du groupe LREM à l'Assemblée nationale
- Delphine Ernotte-Cunci, présidente de France Télévisions
- Edouard Mauriat, producteur (1001 Productions) et co-président du Bureau de Liaison des Organisations Cinématographiques (BLOC)
- Maxime Saada, président du Directoire du Groupe CANAL+
- Nicolas de Tavernost, président du Directoire du Groupe M6

Animé par

- Mathieu Debusschère, délégué général de L'ARP
- Baya Kasmi, cinéaste et vice-présidente de L'ARP.

- [Lien vers le débat](#) "Stratégie des partenaires historiques"

Cinéastes !

L'ARP propose cette année à Laure de Clermont-Tonnerre, Maimouna Doucouré et Marjane Satrapi, d'échanger sur leurs parcours respectifs, leurs méthodes de travail, leurs conceptions du métier de cinéaste et leurs expériences en France et aux Etats-Unis ...

Cinéastes ! est donc une rencontre informelle, animée par Isabelle Giordano, sur l'amour du cinéma et la passion de celles qui le font, loin d'une leçon de cinéma traditionnelle.

- [Lien vers le débat](#) "Cinéastes !"

Source Les Rencontres cinématographiques de l'ARP.

Technique



Next Shot en tournage et bientôt à l'affiche

01-12-2020 - [Lire en ligne](#)

Dans l'actualité de Next Shot Group en cette fin d'année, une équipe toujours sur le pont pour accompagner les tournages en cours, huit séries TV et un long métrage, soit neuf projets, dont quatre photographiés par des membres de l'AFC, et deux longs métrages bientôt - de nouveau - à l'affiche, dont un photographié par un membre de l'association.

En tournage avec Next Shot en novembre et décembre

- Série TV: "Skam", saison 7

Production: Gétévé

Réalisateur: Shirley Montsarrat

Directeur de la photographie: Cyril Bron

Matériels caméra (Arri Alexa Mini, Cooke S4)

- Série TV: "30 vies"

Production: Fiction'Air

Réalisateur: Slimane Baptiste Berhoun

Directeur de la photographie: Raphaël Vandebussche

Matériels caméra (Sony Venice, Leitz Summilux), lumière et machinerie

- Série TV: "Les Rivières pourpres", saison 3

Production: Storia Télévision

Réalisateur: Virginie Sauveur

Directeur de la photographie: Tommaso Fiorilli, AFC

Matériels caméra (Sony Venice, Cooke Panchro Classic), lumière et machinerie

- Série TV: "Germinal"

Production: Banijay Studio France

Réalisateur: David Hourrègue

Directeur de la photographie: Xavier Dolléans

Matériels caméra (Sony Venice, Atlas Orion), lumière et machinerie

- Série TV: "Tout pour Lisa"

Production: Incognita Télévision

Réalisateur: Yann Samuël

Directeur de la photographie: Isabelle Razavet, AFC

Matériels caméra (Sony Venice, zooms Angénieux Optimo), lumière et machinerie

- Série TV: "Les Invisibles"

Production: Storia Télévision

Réalisateur: Axelle Laffont

Directeur de la photographie: Denis Rouden, AFC

Matériels caméra (Sony Venice, Cooke Panchro Classic), lumière et machinerie

- Série TV: "Luther"

Production: Storia Télévision

Réalisateur: David Morley

Directeur de la photographie: Vincent Gallot

Matériels caméra (Sony Venice, Cooke Panchro Classic), lumière et machinerie

- Série TV: "En quête de vérité"

Production: Troisième Œil Story

Réalisateurs: Julien Zidi et July Hygreck

Directeurs de la photographie: Fabrizio Fontemaggi et Pierre Babouin

Matériels caméra (Arri Alexa Mini, Leitz Summicron), lumière et machinerie

- Long Métrage: *Earwig*

Production: Frakas

Réalisateur: Lucile Hadzihakilovic

Directeur de la photographie: Jonathan Ricquebourg, AFC

Matériels caméra (Arri Alexa Mini, Leitz Summilux), lumière et machinerie

Les projets Next Shot au cinéma prochainement



- *Adieu les cons*

(Re) sortie : 15 décembre 2020

Réalisateur : Albert Dupontel

Production : ADCB Films

Directeur de la photographie : Alexis Kavyrchine

Matériel caméra et machinerie Next Shot

- *30 jours max*

(Re) sortie : 15 décembre 2020

Réalisateur : Philippe Lacheau

Production : Axel Films

Directeur de la photographie : Vincent Richard dit

Marquis, AFC

Matériel caméra et machinerie Next Shot.

(En vignette de cet article, José Garcia, dans *30 jours max*, de Philippe Lacheau, photographié par Vincent Richard dit Marquis, AFC)



TSF en tournage

01-12-2020 - [Lire en ligne](#)

Les chefs opérateurs actuellement en tournage avec du matériel fourni par TSF, pour dix long métrages, dont six photographiés par des membres de l'AFC, et trois fictions TV, dont l'une est photographiée par un membre de l'association.

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

Longs métrages

- Thierry Pouget, AFC, photographie *Les Couleurs de l'incendie*, de Clovis Cornillac

TSF Caméra : Arri Alexa Mini et optiques Arri/Zeiss

Master Anamorphique

Eclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- Julien Hirsch, AFC, photographie *La Vraie famille*, de Fabien Gorgeart

TSF Caméra : Arri Alexa Mini LPL et optiques Arri

Signature Primes

Eclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- Simon Beaufilets photographie *Robuste*, de Constance Meyer

TSF Caméra : Arri Alexa LF, optiques Techno Cooke

Vintage 2x, zoom Zeiss T2.1 et Angénieux Optimo

44-440 mm

Eclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- Alex Lamarque, AFC, photographie *Les Promesses*, de Thomas Kruithof

TSF Caméra : Arri Alexa Mini LF et optiques du DoP

(Nikon)

Eclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- Maxime Cointe photographie *A nos âges*, de Robin Sykes

TSF Caméra : Arri Alexa Mini, optiques Zeiss Master

Anamorphique

Eclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- Laurent Dailland, AFC, photographie *Le Torrent*, d'Anne Le Ny

TSF Caméra : Arri Alexa LF et optiques Technovision Classic 1.5x

Eclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- Noé Bach photographie *Une femme du monde*, de Cécile Ducrocq

TSF Caméra : Arri Alexa Mini, optiques Zeiss G.O et

zoom Angénieux Optimo 24-290 mm

Eclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- Eric Gautier, AFC, photographie *Feu*, de Claire Denis

TSF Caméra

Eclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

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

TSF Caméra

Eclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

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

TSF Caméra

Eclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

Fictions TV

- Antoine Marteau, AFC, photographie *Validé S2*, de Franck Gastambide

TSF Caméra : RED Gemini, optiques Zeiss Ultra Prime et zoom Angénieux Optimo 15-40 mm, 28-76 mm et 45-120 mm

Eclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- Bertrand Mouly photographie *Amour flou*, de Romane Borhinger

TSF Caméra : Arri Alexa Amira et zoom 15,5-47 mm Canon et 30-105 mm Canon

Eclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- Simon Blanchard photographie *Le Bruit des trousseaux*, de Philippe Claudel

TSF Caméra : Arri Alexa Mini et Alexa SXT, optiques série Cooke 5i et zoom Angénieux Optimo 45-120 mm

Eclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip.

(En vignette de cet article, une photo du tournage des Couleurs de l'incendie, de Clovis Cornillac, photographié par Thierry Pouget, AFC.)



Arri Tech Talk : Modules radio externes pour contrôle longue distance

27-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Sean Dooley, directeur commercial d'Arri Australia, montre les différentes façons d'utiliser un ERM pour étendre votre contrôle longue distance sur le plateau : des cas d'utilisation courante de moteurs aux configurations plus exceptionnelles qui laissent libre cours à votre imagination.

[\[Cliquer sur l'image ci-dessus\]](#)



Sony dévoile sa nouvelle FX6 sur Instagram

13-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Rejoignez Sony sur Instagram et découvrez la nouvelle caméra FX6. Abonnez-vous à notre chaîne dès maintenant et soyez parmi les premiers à savoir.

- Enregistrez vous sur [Instagram](#).

A la suite de la présentation, Alister Chapman répondra en direct aux questions que vous voudrez poser sur cette nouvelle caméra portable.

SONY

**Unveiling the new FX6:
17th November 2020 at 3pm**

Join us on Instagram as we unveil the new FX6. Subscribe to our channel now and get ready to be among the first to know.

[Subscribe to Instagram](#)

Following the unveiling, Alister Chapman will be hosting a LIVE Q&A where you can ask anything you want about the new camcorder.

f t in @



De gauche à droite : Gérard Frison, directeur industriel, Gaëtan Pitiot, responsable magasin et expéditions, Charles Farra, département magasin-expéditions, Séverine Serrano, directrice commerciale, optiques cinéma

Premières livraisons dans le monde des nouveaux Angénieux Optimo Primes

02-12-2020 - [Lire en ligne](#)

Le 25 novembre 2020, les premiers Silver sets de six Angénieux Optimo Primes pour le format full frame ont quitté les usines de Saint-Héand, à destination de prestigieuses sociétés de location dans le monde.

Comme annoncé au Festival de Cannes 2019, la série Optimo Primes est le fruit d'un nouveau partenariat entre Band Pro Film & Digital Inc., Jebesen Industrial Technology Co LTD, et Thales LAS France SAS, après le succès de leur collaboration sur la série Angénieux Type EZ.

Sept sociétés de location vont recevoir les premiers Optimo Primes de la part des partenaires régionaux d'Angénieux que sont Band Pro Film & Digital Inc., Jebesen JCinecast, Vocas et Camera Nordic. Il s'agit de Keslow Camera, Hand Held Films, Koerner Camera, et TCS aux Etats-Unis, Beijing Hai Yang You Chuang Television & Culture Development Co Ltd en Chine, Camalot aux Pays-Bas et Ljud & Bildmedia en Suède.

Les sets de six objectifs, dits Silver Sets, sont composés des focales 21 mm, 28 mm, 40 mm, 50 mm, 75 mm et 135 mm. Les livraisons des 18 mm, 24 mm, 32 mm, 60 mm, 100 mm et 200 mm se feront entre le mois décembre 2020 et le printemps 2021.



Vous envisagez de tourner en anamorphique ?

Les solutions de P+S Technik

23-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Pourquoi le tournage anamorphique est-il toujours considéré comme le Saint Graal du cinéma indépendant ? Quelle est son esthétique particulière ? Comment apporte-t-il une profondeur différente à l'image ?

Les caractéristiques les plus reconnaissables du look anamorphique sont les stries horizontales, les très hautes lumières ovales et les flares caractéristiques ainsi qu'une faible profondeur de champ plus cinématographique. La prise de vues anamorphique est le choix idéal lorsque vous souhaitez avoir un impact sur votre public.

Les solutions anamorphiques de P+S Technik

Nous sommes un fabricant moderne d'objectifs anamorphiques de cinéma et nos solutions pour la production anamorphique offrent deux séries d'objectifs, les Evolution 2X et les Technovision 1.5X ainsi que l'entretien, la restauration et le carrossage professionnel d'anciens objectifs anamorphiques vintage comme les Kowa Anamorphics qui ont été produits jusque dans les années 1970.

Une nouvelle salle d'essais d'objectifs

Nous avons mis à profit les deux derniers mois pour finaliser notre nouvelle salle d'essais d'objectifs dans nos installations d'Ottobrunn près de Munich. La salle de test mesure 8 mètres de long et est équipée d'une caméra Arri Alexa LF et d'une lanterne de projection de test d'objectifs Chrosziel TP7.

N'hésitez pas à nous contacter si vous souhaitez tester vos objectifs dans notre nouvelle salle d'essais en respectant bien sûr les mesures d'hygiène en vigueur.

[Contactez-nous](#) et commencez votre voyage anamorphique avec nous.

Prenez soin de vous et restez en bonne santé.



Sigma annonce une nouvelle série d'objectifs pour les boîtiers hybrides Plein Format : La série I

23-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Sigma a le plaisir d'annoncer la sortie d'une nouvelle série d'objectifs conçue et développée spécifiquement pour les boîtiers hybrides Plein Format : La série I.

La série I de Sigma est composée d'objectifs compatibles Plein Format qui offrent une nouvelle dimension aux systèmes hybrides. L'association de superbes performances optiques et d'un niveau de compacité parfaitement adapté aux appareils hybrides modernes, plus petits et plus légers, vous apportera de nouvelles opportunités pour une prise de vues parfaite.

L'alliance d'une qualité d'image supérieure et d'une utilisation quotidienne : votre partenaire dans la création

- Le 35 mm F2 DG DN | Contemporary



Le nouveau Sigma 35 mm F2 DG DN | Contemporary

- Le 65 mm F2 DG DN | Contemporary



Le nouveau Sigma 65 mm F2 DG DN | Contemporary

Une compacité extrême : plus de liberté de prises de vues

- Le 24 mm F3.5 DG DN | Contemporary



Le nouveau Sigma 24 mm F3.5 DG DN | Contemporary

- Le 45 mm F2.8 DG DN | Contemporary



Le nouveau Sigma 45 mm F2.8 DG DN | Contemporary

- Le 45 mm F2.8 DG DN | Contemporary est déjà disponible, en montures Sony E et L-Mount.
- Les nouveaux Sigma 35 mm F2, et 65 mm F2 DG DN | Contemporary seront disponibles dès début janvier 2021, en montures Sony E et L-Mount.
- Le nouveau Sigma 24 mm F3.5, DG DN | Contemporary sera disponible dès fin janvier 2021, en montures Sony E et L-Mount.



Le support magnétique de bouchon avant métallique

Téléchargez les PDF ci-dessous :

- [Présentation du nouveau Sigma 24 mm F3.5, DG DN | Contemporary](#)
- [Présentation du nouveau Sigma 35 mm F2, DG DN | Contemporary](#)
- [Présentation du nouveau Sigma 65 mm F2, DG DN | Contemporary](#)



Cartoni France annonce le lancement des moniteurs-enregistreurs Atomos HDR Neon 17" et Neon 24"

02-12-2020 - [Lire en ligne](#)

Atomos est heureux de dévoiler les moniteurs-enregistreurs HDR de précision Neon 17" et Neon 24". Depuis son annonce initiale à Cine Gear Expo 2019, Atomos s'est consacré à l'écoute des utilisateurs de première main et de sa communauté fidèle. Par conséquent, depuis son lancement initial en 2019, une série de changements ont été mis en œuvre pour s'assurer qu'Atomos fournisse un moniteur de précision haut de gamme avec enregistrement qui fonctionne parfaitement, aussi bien en studio qu'en monitoring de production virtuelle pour un étalonnage couleur précis.

La série Neon commencera par deux tailles, le 17" et le 24", assurant répondre au besoin accru d'un monitoring précis aussi bien pour la production que pour la postproduction. Les deux tailles sont idéales : le 17" pour les techniciens de plateau et comme moniteur de montage pour les configurations laptops mobiles. Le 24" est parfait pour le Video Village, le DIT et le directeur de la photographie, et fournit un moniteur précis et abordable pour les applications de montage et d'étalonnage.



Le développement des Neon 31" et 55" est actuellement à l'étude, et Atomos évalue les commentaires de nos utilisateurs quant à la façon dont ils s'intègrent aux nouveaux flux de travail autant pour les productions virtuelles en plateau que pour les productions à distance.

Précision de l'image

Les Neon 17" et Neon 24" offrent un monitoring précis et cohérent en SDR /HDR et offrent des fonctionnalités d'enregistrement pour une lecture facile des prises et permettent des rendus sans délais en Apple ProRes ou Avid Dnx jusqu'à 4K DCI 60p. Facilement installables en studio, en salle de montage ou pour les workflows à distance, tous les écrans sont calibrés en usine ou peuvent facilement être calibrés par l'utilisateur avec la sonde USB de calibration Xrite i1 Display Pro Plus en option.



Luminosité plein écran avec des noirs profonds et une large gamme de couleurs

Le Neon 17" utilise une dalle FHD 1920x1080 à traitement d'affichage 10 bits, downscaling du 4K en HD et option de d'affichage Pixel Mapping 1 pour 1. Le Neon 24" utilise une superbe dalle en 4K DCI avec une fidélité True 10 bits et un upscaling qui évite les méthodes d'interpolation du HD/2K à 4K UHD/DCI. Les deux écrans Neon intègrent la technologie de rétroéclairage Full Array Local Dimming (FALD) pour fournir des noirs profonds même à 1 500 nits de luminosité maximale en plein écran HDR. La combinaison de l'uniformité d'affichage, l'angle de vision super large de 180 degrés H/V et un rapport de contraste dynamique de 1 000 000:1 fournissent des détails aussi bien dans les ombres et les hautes lumières, permettant à l'éclat de vos images de vraiment briller.

Pipeline d'affichage de gestion couleurs

Le moteur AtomHDR vous permet de gérer avec précision votre Gamma/Gamut d'entrée et d'affichage. Les modes de sélection moniteur vous permettent de travailler en SDR ou HDR, qui correspondent à la fois aux paramètres d'acquisition

de la caméra ou aux normes standards de livraison comprenant Rec.709, Rec.2100 HLG ou ST.2084 PQ. Neon fournit nativement des couleurs précises avec une couverture DCI-P3 avec de larges gamuts de couleurs, telles que BT.2020, traitées avec précision par le moteur AtomHDR pour fournir des représentations cohérentes. Les Neons offrent la possibilité de convertir un signal LOG en HDR et de sortir le signal (LOG ou HDR) sur un moniteur supplémentaire. Des LUTs 3D peuvent être appliquées également en SDR (Standard Dynamic Range = Plage dynamique standard) afin de monitorer avec une colorimétrie particulière appliquée sur le signal, facilitant ainsi les réglages d'exposition.



Des I/O flexibles et évolutifs

Le fondement de la plateforme Neon est une approche modulaire qui garantit que les I/O de l'écran restent à la fois facile à entretenir, à remplacer et finalement à mettre à jour, sans avoir à envoyer le panneau en SAV. L'Unité de Contrôle Principal (ou MCU) est le cerveau du Neon avec le soutien des ports HDMI 2.0 aussi bien en In qu'en Loop Out, il permet l'entrée de signal vidéo en 4096x2160 4K DCI, jusqu'en 60p. Le firmware MCU est facile à mettre à jour et permet le téléchargement et le stockage jusqu'à huit LUTs 3D dans sa mémoire interne ou il peut utiliser un disque dur de 2,5" HDD ou SSD pour stocker une bibliothèque illimitée qui peut facilement être téléchargée sur le Neon via l'application AtomOS sur iOS. Le MCU offre un autre niveau de connectivité via le port Xpansion et Neon inclut le module AtomX SDI qui fournit 2 x 12G SDI. Les ports configurables admettent des signaux d'entrée vidéo jusqu'à 4K 60p avec prise en charge compatible à l'arrière pour une simple ou double connexion 1,5G/3G/6G SDI ou la possibilité de basculer entre les caméras A et B.

La fonction de dénomination des fichiers est également prise en charge pour les caméras RED et Arri. Elle permet un enregistrement facile externe par proxy avec un timecode précis et des noms de fichiers appariés.

Contrôle

Le Bluetooth est intégré aux Neon, offrant ainsi la possibilité du contrôle à distance via l'application AtomRemote OS à partir d'appareils Apple iOS exécutant la version 12 ou plus.

Le développement est en cours pour étendre le contrôle du Neon à d'autres appareils.

Modes d'enregistrement et de lecture

Connectez des caméras ou n'importe quelle source vidéo via SDI, jusqu'en 4K DCI 60p via 12G ou Dual 6G ou des résolutions ou des cadences inférieures via 1,5/3G SDI et ce, jusqu'à douze canaux d'audio embarqués. Les enregistrements peuvent être facilement lus et revus sans avoir besoin de déconnecter les médias ou de sortir la caméra du mode enregistrement.

Les signaux HDMI sans HDCP sont pris en charge jusqu'en 4K 60p ou HD 120 fps et huit canaux audio ainsi que la détection de l'InfoFrame HDR pour correspondre automatiquement au type de signal d'entrée.

Les enregistrements 10 bits 422 sont capturés en codecs standards Apple ProRes ou DNx Avid à l'aide du fichier Scene/Shot/Take ou de la lecture du nom de fichier RED ou Arri avec de nombreuses métadonnées intégrées dans le fichier qui peuvent être utilisées par votre NLE ou votre système MAM pour l'orchestration d'outils.

Pendant le montage, Neon a été conçu pour se connecter via HDMI ou SDI à votre NLE ou logiciel d'étalonnage pour fournir une plage de monitoring de 10 bits qui n'est pas affecté par l'OS ou le profil ICC pour assurer un monitoring précis de tous les systèmes principaux en même temps à la fois en SDR et HDR.

Guides de cadre et dé-compression anamorphique

Les guides de cadre broadcast avec l'option EBU R5 Graphic and Action safe areas, peuvent être activés pour l'affichage à l'écran. Les guides de cadre cinématographiques sont également disponibles et peuvent tous être utilisés en même temps que le mode décompression anamorphique qui prend en compte les 2x, 1,5x et 1,33x pour vous permettre de correspondre à une grande variété d'optiques.

Disponibilité

Le Neon 17" est déjà disponible et le Neon 24" sera disponible au cours du mois de décembre 2020.



FilmLight s'entretient avec le coloriste Soichi Satake pour son travail sur Baselight en collaboration avec Christopher Doyle, HKSC

02-12-2020 - [Lire en ligne](#)

Le directeur de la photographie australien de naissance et chinois d'adoption Christopher Doyle, 香港, HKSC, et le coloriste japonais Soichi Satake, donnent de la couleur à *They Say Nothing Stays the Same*, de Joe Odagiri. Avec son esthétique époustouflante et ses stars japonaises, le film a déjà récolté plusieurs prix dans des festivals du film.

Le coloriste renommé Soichi Satake, du Toei Digital Lab à Tokyo, parle de son apport créatif aux images tournées pour obtenir l'étalonnage final. Toei dispose de six stations d'étalonnage Baselight ainsi que du stockage Flux Store, tous connectés en réseau cloud pour le partage des projets.

Soichi a rejoint le laboratoire en 2005, où il a eu la chance d'apprendre son métier alors que l'industrie cinématographique japonaise diversifiait ses activités vers la production d'intermédiaires numériques (Digital Intermediate). Ses crédits incluent des longs métrages tels que *Farewell Song*, *Paradise Next* et *The Blood of Wolves*.

Comment êtes-vous arrivé sur ce projet ? À quel moment avez-vous été impliqué dans le film ?

SS : Dès la phase de pré-production, le producteur Takuro Nagai recherchait un coloriste parlant anglais et japonais afin que l'équipe puisse travailler lors des sessions d'étalonnage sans avoir à faire appel à un traducteur. Peu de coloristes parlent anglais au Japon et j'avais déjà mené des sessions d'étalonnage avec des clients à l'étranger. C'est ainsi que la production s'est tournée vers nous.

En tant que prestataire DI, il est important de fournir un environnement où il n'y a pas de barrière linguistique afin que chacun – le directeur de la photo, le réalisateur, les producteurs, etc. – puisse se concentrer sur la créativité. Le réalisateur Joe Odagiri parle également anglais donc toute la session s'est déroulée en anglais.



Comment était la collaboration avec le directeur de la photographie Christopher Doyle ?

SS : Travailler avec Chris était motivant. La première chose qu'il m'a dite a été : « Oubliez le look des rushes et montrez-moi ce que vous avez en vous ». C'est une demande assez inhabituelle de la part d'un directeur de la photographie – du moins au Japon. Cela signifiait que je pouvais apporter ma propre créativité et mes idées personnelles au projet.



Pouvez-vous nous en dire plus sur l'élaboration esthétique ?

SS : J'ai eu l'occasion de me rendre sur le tournage, dans une zone rurale de Nigata. Je n'y étais jamais allé auparavant et je ne savais même pas que cet endroit existait. C'était tellement beau et authentique. J'ai été vraiment surpris de découvrir une telle authenticité au cœur du Japon.

Je n'avais jamais été impliqué à un stade aussi précoce à la réalisation d'un film, je n'étais jamais venu au tournage, alors j'étais encore plus excité à l'idée d'étalonner le film. Pendant que j'étais là-bas, j'ai eu diverses discussions avec Chris Doyle et Joe Odagiri. Ils m'ont dit, par exemple, que le film évoluait vers une histoire d'amour au fil du tournage. Partager leurs réflexions pendant la phase de production fut une expérience unique car je reçois généralement des retours et des réflexions seulement après. De ce fait, j'avais une très bonne compréhension de la façon dont ils voulaient raconter l'histoire.

Cela m'a aidé à développer le look initial. Chris a fait référence à des films japonais classiques des années 1960 et 1970. Les films historiques du laboratoire Toei de cette période avaient des caractéristiques de contraste et un feuillage vert foncé, je les ai donc utilisés comme principales références. Les outils Texture, Shader et Add Grain de Baselight ont été particulièrement utiles pour créer ce type de look.



Comment l'utilisation de couleurs contrastées sert-elle le récit ?

SS : Le rouge est la couleur la plus importante de ce film et nous en avons beaucoup parlé lors de nos séances. Pendant les scènes estivales, la couleur verte des arbres et le bleu du ciel représentent la nature et la vie des gens à la campagne, où la vie et l'ambiance semblent intemporelles. En opposition, la mystérieuse jeune fille en costume rouge et le pont de briques rouges symbolisent tous deux des éléments d'altérité dans cette routine monotone. Dans la scène hivernale, tout était recouvert de neige donc le rouge du feu et du sang ressort encore. Tous les éléments rouges font avancer l'histoire. Par conséquent, j'ai accordé beaucoup d'attention à la balance des couleurs et au niveau de saturation du rouge et de sa complémentaire, tout en créant la sensation d'un vieux film japonais.



Comment avez-vous travaillé les scènes de fantôme et de cauchemar par rapport aux autres ?

SS : Pour la scène de fantôme, nous avons essayé de créer une atmosphère ambiguë, entre illusion et vision réelle d'un fantôme. J'ai utilisé Chroma Warp dans l'opérateur Shader autour de la silhouette du fantôme pour donner la sensation d'une illusion. Pour la scène de cauchemar, il était important de mettre en évidence la combinaison de feu et de sang, j'ai donc utilisé les outils d'isolation Hue Angle et DKey de Baselight pour y parvenir, ainsi que les formes.

Quelle a été la partie la plus difficile du projet ?

SS : Seuls des plans CGI et quelques autres plans ont été envoyés au département VFX, donc beaucoup de travail de composition pour supprimer des éléments a été effectué directement dans Baselight. De plus, étant sur un calendrier serré, j'ai dû faire ce travail en même temps que les séances d'étalonnage. Je ne voulais pas passer trop de temps à effacer des choses devant le directeur de la photo et le réalisateur. C'était difficile mais grâce à l'opérateur et au tracking de Paint de Baselight, j'ai réussi à le faire dans les temps.



Quels outils Baselight avez-vous le plus utilisés et pourquoi ?

SS : J'ai utilisé Base Grade pour l'équilibre initial de chaque plan. À mon avis, cela donne une sensation naturelle d'exposition et d'équilibre des couleurs. Ensuite, j'ai utilisé le Texture Equalizer pour réduire les corrections dues au traitement numérique interne des caméras et ajouter du grain sur l'ensemble du film. J'ai également utilisé Color Cross-Talk pour modifier certaines couleurs. Et Paint, non seulement pour les opérations de suppression / effacement, mais également pour la création de masques.

Quels sont vos prochains projets ?

SS : Je vais étalonner deux nouveaux films d'horreur du réalisateur Takashi Shimizu. C'est ma deuxième et ma troisième collaboration avec lui et je suis très excité.

- [Voir la bande annonce](#) de *They Say Nothing Stays the Same*
- [Lire l'entretien original](#), en anglais, sur le site de FilmLight.



**ENTERTAINMENT
GLOBALIZATION ASSOCIATION**
telling the world stories

Le groupe Hiventy devient membre fondateur de l'association EGA

02-12-2020 - [Lire en ligne](#)

Suite au lancement de l'association EGA (Entertainment Globalization Association) Hiventy, acteur incontournable de la localisation en France et à l'International, intègre officiellement la première Association mondiale de globalisation audiovisuelle en tant que membre fondateur.

Depuis plusieurs années, le groupe Hiventy est devenu un prestataire de localisation internationale de premier plan en fournissant un volume important de doublages et de sous-titrages aux distributeurs cinéma, diffuseurs de chaînes de télévision et plateformes de streaming.

Avec une forte activité de sous-titrage et des studios de doublage en France, en Pologne, au Vietnam, au Kenya et au Nigeria, le groupe Hiventy fait donc partie des dix membres fondateurs de l'EGA, première association mondiale de professionnels de la globalisation de programmes audiovisuels. La globalisation audiovisuelle rassemble les activités de doublage, de sous-titrage et d'audiodescription qui permettent de rendre un programme accessible à des publics de langues autres que celle de la version originale.

L'Association EGA a été créée pour tisser des liens étroits avec les créateurs de contenus audiovisuels et faciliter ainsi l'adaptation de leurs histoires à une audience mondiale et ce dans un contexte de forte croissance du nombre de programmes et de leurs diffusions internationales. Chris Fetner a été désigné pour diriger l'association, après avoir passé plusieurs années chez Netflix.

Thierry Schindelé, PDG du groupe Hiventy, se félicite de ce nouveau partenariat à la dimension mondiale : « Le groupe Hiventy s'est fortement développé à l'international ces dernières années grâce à son

activité de localisation. Cette activité répondait à une forte demande de la part de nos clients et des plateformes numériques dont les programmes sont amenés à voyager de plus en plus à travers le monde. Il était donc évident qu'Hiventy fasse partie des membres fondateurs de l'Association EGA aux côtés de Chris Fetner ».

Contact Relations Presse
Florence Parik
[communication "at" hiventy.com](mailto:communication@hiventy.com)

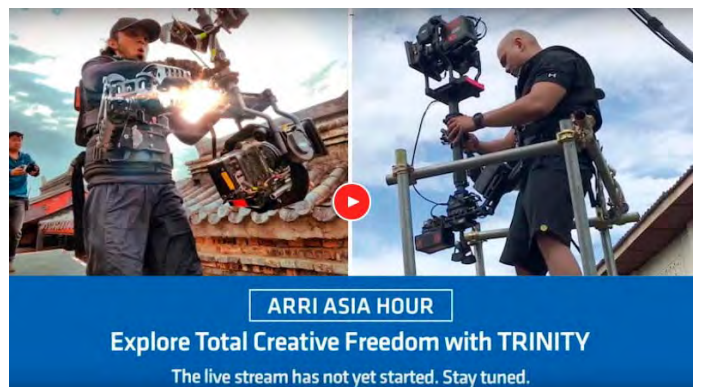


Arri Asia Hour : Découvrez la liberté créative du Trinity

27-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Apprenez tout des opérateurs pionniers du Trinity, Junior Lucano et John Ross Misa, depuis leur formation pour devenir des experts du Trinity jusqu'à la manière dont ils tournent des scènes jusqu'alors impossibles.

Suivez leurs conseils sur la façon de réaliser sans effort des prises de vues exceptionnelles dans des situations difficiles avec le Trinity. Curt Schaller, chef de produit Arri CSS, partage les dernières astuces techniques et les mises à jour de Trinity.



**Arri Asia Hour : Explore Total Creative Freedom With Trinity
par ARRIChannel**



- Tournage du *Dernier mercenaire*, de David Charhon avec Jean-Claude Van Damme et photographié par Thierry Arbogast, AFC, en Mini Flight Head HF montée sur scooter MP3 pour traverser Paris lors des cascades de suivi avec l'équipe Julienne.

Dans l'actualité de XD motion

23-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Dans l'actualité récente de XD motion, entre autres, le tournage de deux longs métrages et de trois événements.

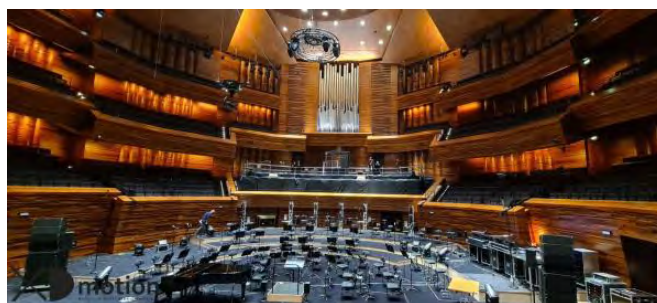
- Diffusion en novembre sur TF1 d'*Au-dessus des nuages*, de Jérôme Cornuau et photographié par Stéphane Cami, AFC, tourné en hélico avec notre GSS Cinema Pro. Magnifique histoire vraie de Dorine Bourneton qui est la première femme pilote de voltige aérienne handicapée suite à un crash d'avion. Respect et immense plaisir d'avoir tourné ces plans aériens.



Mini FH sur scooter pour le tournage du "Dernier mercenaire"

Tournages événementiels

- 5^e édition du Hip Hop Symphonique, en direct, au cœur du studio 103 de Radio France. Installation minutieuse du X-Fly vertical sur toute la hauteur de l'auditorium...



- Tournage du film *80 jours autour du monde* sur un bateau à Douvres, avec deux têtes gyrostabilisées Stab C compact et Mini FH 3, et de sublimes couchers de soleil.

- Expertise XD motion pour le tournage VR 360 en 11K sur une grue spécifique pour le concert de Marina Kaye. Cet événement a été couvert par deux Titans 360 Switch on Air.



Têtes gyrostabilisées Stab C compact sur le tournage du film "80 jours autour du monde" sur un bateau à Douvres

- Avant le dernier match de rugby du Tournoi des Six Nations, nous avons testé un mouvement de caméra VR 360 8K sous notre tête de caméra XD gyrostabilisée.



Tournoi des Six Nations

Nous avons proposé une expérience immersive pour naviguer dans le stade à 360 degrés avec une souris d'ordinateur et notre Xfly 3D après avoir basculé en mode 4K ou 8K dans votre lecteur YouTube (sélectionnez 4K ou 8K dans les paramètres de qualité YouTube) :

(Dans le portfolio ci-dessous, d'autres images de notre installation pour le concert en VR 360 de Marina Kaye.)



La gamme LED de De Sisti s'agrandit !

Distribuée par Dimatec
02-12-2020 - [Lire en ligne](#)

Les Super LED F6 et F7 Vari-White +Color, F14 HP, F14 HP Vari-White et F20 sont les grandes nouveautés de la gamme d'éclairages de De Sisti. Projecteurs LEDs à lentille de Fresnel, de différentes puissances et offrant un indice de rendu des couleurs élevés, en lumière artificielle ou en lumière du jour, ils combinent le contrôle de faisceau Spot / Flood classique sur une gamme de focalisation équivalente à celle d'une lampe à lentille de Fresnel conventionnelle et utilisent les accessoires standard de la gamme De Sisti de taille de lentille de Fresnel équivalente, tels que volets, cadre de couleur, cônes, scrims...

Le Super LED F6 Vari-White + Color



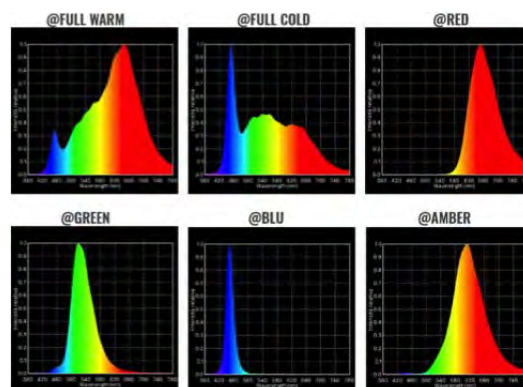
Le Super LED F6 Vari-White + Color conserve le système optique De Sisti breveté pour LEDs Fresnel tout en offrant la possibilité de colorer la scène et d'utiliser des effets sans compromettre la qualité de l'émission de lumière blanche. Les mêmes LEDs blanches bicolores de la gamme Vari-White tant appréciées sont utilisées mais avec un ajout de rouge, vert, bleu et ambre. Les puces de couleur, à base de phosphore, permettent la stabilité de la couleur dans toutes les situations et pendant toute la durée de vie de la LED.

Le F6 Vari-White + Color est contrôlé par sept modes :

- 1) Mélange standard de six couleurs
- 2) Gels prédéfinis + source de référence
- 3) Mode Variwhite + quatre couleurs
- 4) Mode Variwhite + correction des couleurs (+/- vert +/- cyan...)
- 5) Intensité de saturation de la teinte
- 6) Coordonnées X, Y (extrêmement précises car basées sur quatre couleurs au lieu de RVB seulement)
- 7) Effets

Puissance : 180 W

Diamètre de la lentille 150 mm



Le Super LED F7 Vari-White + Color



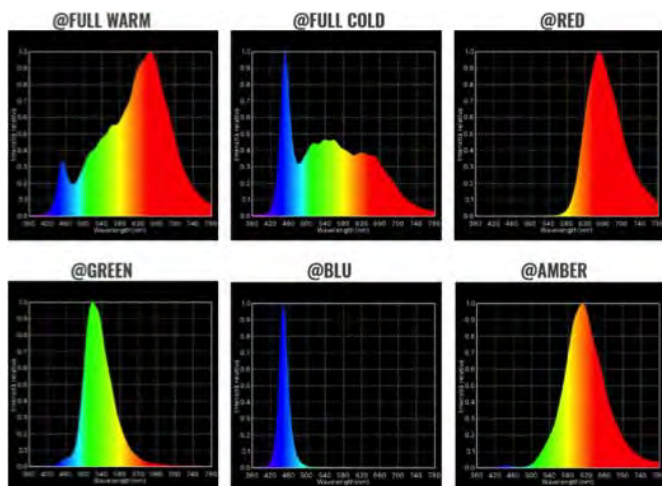
Le Super LED F7 Vari-White + Color possède les mêmes caractéristiques que son "cousin" avec les LEDs blanches de la gamme Vari-White ainsi que les couleurs rouge, verte, bleue et ambré.

Le F7 Vari-White + Color est contrôlé par sept modes :

- 1) Mélange standard de six couleurs
- 2) Gels prédéfinis + source de référence
- 3) Mode Vari- White + quatre couleurs
- 4) Mode Vari-White + correction des couleurs (+/- vert +/- Cyan...)
- 5) Intensité de saturation de la teinte
- 6) Coordonnées X, Y (extrêmement précises car basées sur quatre couleurs au lieu de RVB seulement)
- 7) Effets

Puissance : 250 W

Diamètre de la lentille : 175 mm



Le Super LED F14 HP



Le Super LED F14 HP est un projecteur à lentille de Fresnel à haute efficacité utilisant l'innovant High Power Array LED COB (puce intégrée) en combinaison avec le système optique breveté De Sisti.

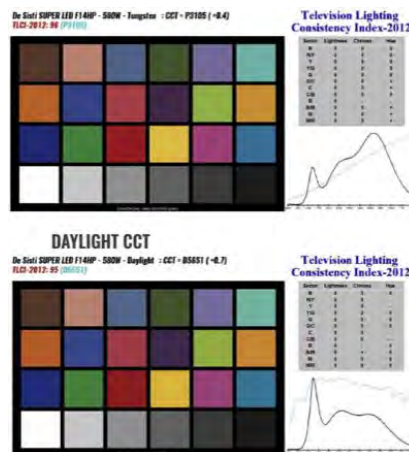
Ce projecteur possède un Indice de Rendu des Couleurs (IRC) amélioré supérieur à 95 pour des performances de chromaticité appropriées. Le Super LED F14 HP est contrôlé par DMX de 0 à 100 % avec une gradation super douce et une variation négligeable de la température de couleur tout en contrôlant l'intensité lumineuse.

Versions manuelles ou à commande sur perche. Les performances d'éclairage de TCC (Température de Couleur Corélée) à 3 200 K, de moyenne puissance à plein feu, sont similaires à celles d'un Fresnel en Tungstène de 5 000 W, tandis que la TCC à 5 600 K est similaire à celle d'un HMI de 1 500 W.

Puissance : 580 W

Diamètre de la lentille : 350 mm

Disponible en Tungstène (3 200 K) ou Lumière du jour (5 600 K)



Le Super LED F14HP Vari-White



Le Super LED F14HP Vari-White maintient le système optique breveté De Sisti pour LED Fresnel, tandis que le luminophore blanc innovant LED Array offre la possibilité d'ajuster la température de couleur corrélée d'un minimum de 2 800 K à un maximum de 6 600 K avec un IRC amélioré supérieur à 95 à toutes les TCC de la plage.

- Le projecteur est contrôlé par DMX pour :
- 0 à 100 % avec une gradation ultra douce
 - Mode Step pour le contrôle de TCC : incréments de 400 K tous les 10 % de variation DMX
 - Mode Continu pour le contrôle de TCC.

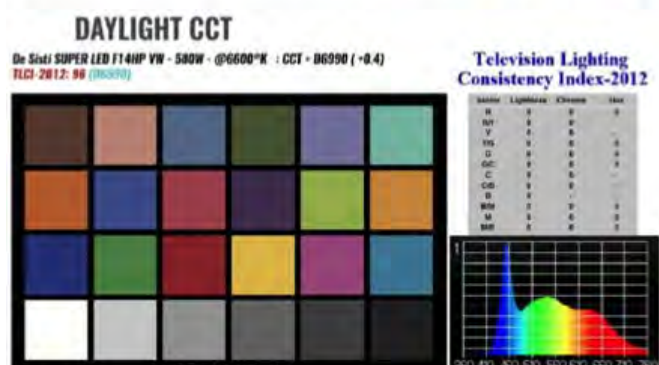
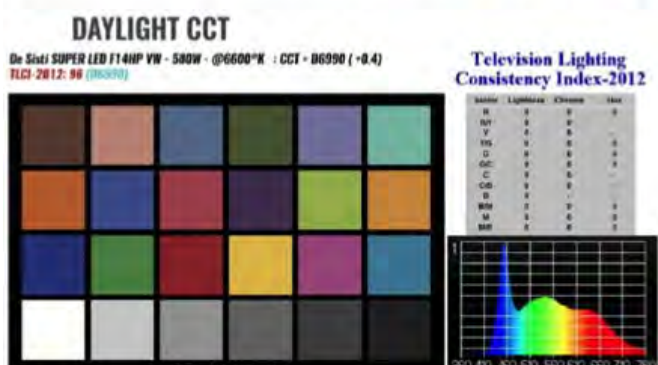
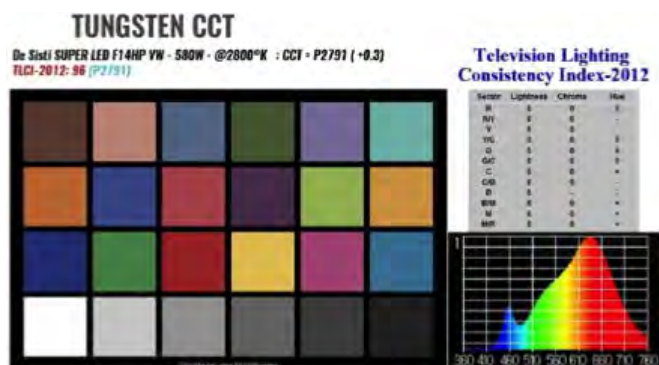
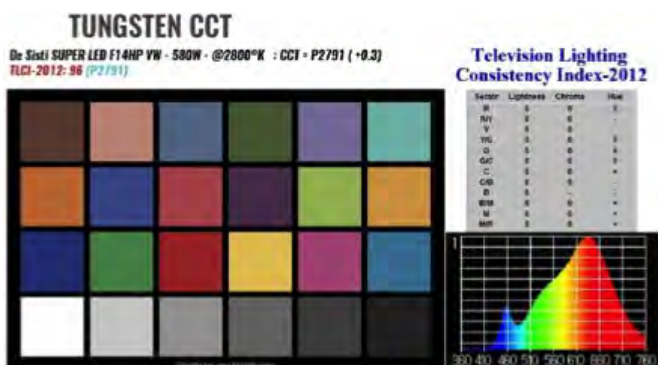
Puissance : 580 W
Diamètre de la lentille : 350 mm

Le super LED F20



Le Super LED F20 est un projecteur à lentille de Fresnel à haute efficacité utilisant l'innovant High Power 1 000 W LED Array conçu en interne, en combinaison avec l'optique De Sisti brevetée. Système pour LED FRESNEL et avec un IRC amélioré supérieur à 95 pour des performances de chromaticité appropriées. Le projecteur est contrôlé par DMX de 0 à 100 % avec une gradation super douce et une variation négligeable de la température de couleur tout en contrôlant l'intensité lumineuse. Versions manuelles ou à commande sur perche.

Puissance : 1 000 W
Diamètre de la lentille : 500 mm
Disponible en Tungstène (3 200 K) ou Lumière du jour (5 600 K)



Ces cinq nouveaux projecteurs combinent le contrôle de faisceau Spot / Flood classique sur une gamme de focalisation équivalente à celle d'une lampe à lentille de Fresnel conventionnelle, avec une excellente volet à quatre feuilles. Ils utilisent des accessoires standard de la gamme De Sisti de taille de lentille de Fresnel équivalente, tels que volets, cadre de couleur, cônes, scrims...

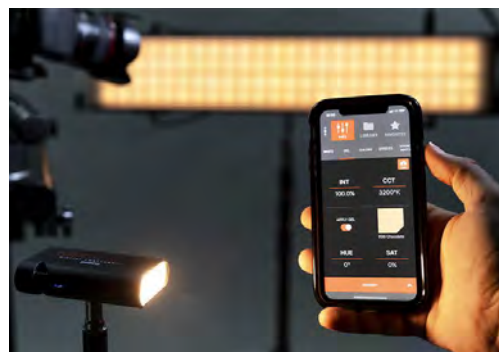
- [Télécharger](#) le catalogue des projecteurs à LEDs Fresnel de De Sisti (PDF)
- [En savoir plus](#) sur les produits De Sisti
- [En savoir plus](#) sur la gamme des projecteurs De Sisti distribuée par Dimatec.



Prévisualiser les couleurs des LEDs

La sélection des couleurs sur un écran ou un moniteur peut être frustrante. À quoi ressemblent réellement les lumières colorées ? Jusqu'à présent, les professionnels de l'éclairage n'avaient aucun moyen de prévisualiser et de communiquer leurs choix de couleurs LED sans installer un luminaire et une console. À l'aide du mode couleur de l'application myMix, les utilisateurs peuvent sélectionner les couleurs de leur choix - en utilisant les niveaux de teinte, de saturation et d'intensité ou les valeurs XY CIE - puis explorer les comportements de ces couleurs avec MixBook.

Une fois les couleurs créées, les utilisateurs peuvent les envoyer directement à tous les luminaires Mix LED qu'ils utilisent, ils peuvent les partager avec d'autres membres de leur équipe ou saisir les valeurs de données de ces couleurs depuis l'application myMix dans une console afin de les produire en utilisant d'autres appareils de mélange de couleurs.



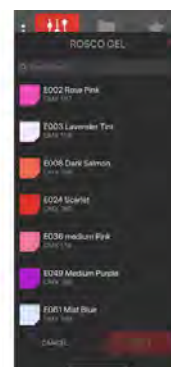
MixBook®, le premier nuancier numérique au monde pour le choix des couleurs LED

Une nouveauté DMG Lumière by Rosco
02-12-2020 - [Lire en ligne](#)

MixBook est un nuancier numérique qui permet aux utilisateurs de prévisualiser les couleurs des gélâtines et des LEDs afin de communiquer leurs choix de couleurs avec les autres membres de leur équipe. Cet outil est contrôlé via Bluetooth® par notre application gratuite myMix® pour permettre aux professionnels de l'éclairage d'explorer comment leurs choix de couleurs fonctionneront dans la réalité de leur projet. MixBook contient la même technologie LED à six puces que celle des luminaires LED DMG Lumière Mix® de Rosco. Cela garantit des correspondances de couleurs parfaites entre MixBook et toutes les lumières Mix utilisées sur le projet.

Découvrez nos combinaisons de gélâtines True Rosco Color™

La technologie Mix LED à six puces à l'intérieur de MixBook comprend un mélange exclusif d'émetteurs rouges, verts, bleus, citron vert, ambres et blancs qui permet à l'appareil de produire plus de 130 correspondances précises de gélâtines Rosco. Ces couleurs ont été vérifiées - à l'œil, au colorimètre et en caméra - pour correspondre aux sources traditionnelles, tungstène et lumière du jour, équipées des gélâtines Rosco. En utilisant le mode Gel dans l'application myMix, les utilisateurs peuvent étudier les comportements de ces True Rosco Colors dans leur environnement.



Léger et portable

MixBook est livré dans une pochette en néoprène avec une boucle de ceinture, afin que les professionnels de l'éclairage puissent toujours avoir cet outil pratique avec eux. L'appareil peut être doté d'un pas de vis M20 pour une fixation facile à un pied de projecteur ou à un autre dispositif afin de travailler les mains libres. MixBook se recharge via n'importe quel chargeur Micro USB standard (non inclus).



- [En savoir plus.](#)



Le dénominateur commun au cœur de ces différentes structures est la fierté du groupe : la LED à matrice dense (Dense Matrix LED).

Jeff Lee, chef de la recherche et de la conception des éclairages, nous explique que DiCon a toujours eu pour approche la maîtrise des technologies de base et le développement de technologies propriétaires afin d'assurer un parfait contrôle de la construction de ses produits selon les applications cibles.



Nouveau spot Q5 avec la LED à matrice dense



Q5, le nouveau spot Fresnel LED 185 watts à matrice dense de Fiilex

Distribué par Innport
02-12-2020 - [Lire en ligne](#)

La société Fiilex maîtrise son art, et le hasard n'y a aucune place. Les ingénieurs de DiCon, la maison mère de Fiilex, explorent la technologie photonique depuis bientôt 35 ans. Créé en 1986 à Berkeley en Californie, le groupe emploie 150 personnes aux Etats-Unis et plus de 300 dans le monde. Ses deux activités sont la fibre optique et les différentes facettes de l'éclairage LED, explorées par cinq entreprises, dont Fiilex, la marque du groupe dédiée à nos domaines de prédilection : le cinéma, l'audiovisuel et la photographie.

Fiilex a été lancé le 8 janvier 2013. La marque propose un catalogue cohérent au sein duquel on remarque les lampes de bureau correctement calibrées pour les travaux colorimétriques (V360 et V70). Le célèbre P360 est un spot portable LED équivalent à un modèle 300 W tungstène. Il est disponible, parfois panaché avec d'autres modèles, au sein de divers kits. Le modèle Matrix RGBW de 320 W produit une lumière douce avec une puissance équivalente supérieure à 1 kW en tungstène grâce à quatre LEDs à matrice dense. Toujours en haute puissance, le QUAD 5K Punch Light diffuse une lumière douce comparable à un modèle Tungsten de 5 kW.

« Chez Fiilex et DiCon, ce qui nous différencie, c'est que nous disposons de la technologie pour créer tous ces "design"; nous partons pour ainsi dire de zéro. La conception débute au niveau des puces LEDs que nous plaçons sur un module électrique conducteur, le cœur de nos éclairages. Les autres constructeurs n'ayant pas la maîtrise de leurs puces ne contrôlent pas non plus le packaging. Ils doivent contraindre leur design en fonction des modules

préassemblés qu'ils achètent. Nous pouvons nous permettre d'arranger les puces selon nos besoins et débiter ainsi avec la bonne source de lumière. »

Le nouveau Q5

Le projecteur Fresnel Q5 est le nouveau venu de la famille Fiilex. Sa puissance de 185 W équivaut à celle d'un projecteur Tungsten de 650 W comparable au modèle Tweenie du constructeur Mole-Richardson. Il est développé autour d'une source LED unique à matrice dense générant une lumière "dure".



Spot Q5 avec les volets coupe flux sur batterie

Très petite source de lumière

Le soleil est la source de lumière à laquelle nous sommes le plus habitués. Malgré son diamètre de 1,393 million de kilomètres, la distance de 150 millions de kilomètres qui nous sépare de lui le rend assimilable à un éclairage en "source ponctuelle" qui dessine des ombres dures et nettes. Le soleil est une (presque) parfaite lumière directionnelle. Fiilex s'en inspire pour la conception du Q5 à partir d'une très petite source LED. Jeff Lee nous précise que « pour créer une source lumineuse dure, il faut démarrer par une source ponctuelle. C'est ce qu'a fait l'industrie traditionnelle avec les petits filaments des ampoules et des lampes HMI. « Nous sommes tellement habitués à voir les objets éclairés par le soleil et les ombres qu'il dessine que les lumières générant de multiples ombres ne nous semblent pas naturelles. »

LEDs à matrice dense

Les éclairagistes souhaitent profiter des avantages d'une source de lumière de petite taille, tout en bénéficiant des possibilités modernes et variées des éclairages à LEDs. Pour atteindre ce but, DiCon assemble sur une très petite surface une matrice très dense de LEDs de différentes couleurs. « Nous avons réussi à assembler les différentes puces si proches que leurs spectres se mélangent parfaitement. Les modules ainsi obtenus se confondent avec une source blanche. »



Dense Matrix Led

Les structures de LEDs RGB traditionnellement utilisées génèrent une lumière blanche dont le spectre lumineux est "entaché" de pics. DiCon associe à ses LEDs des phosphores émettant des spectres lumineux plus larges ; volontairement décalés. Ce savant mélange des différentes associations de phosphores choisis parmi quarante recettes maison permet un réglage fin de la température de couleur du projecteur sur l'ensemble du spectre, qui conserve une large et belle continuité sans pics de longueurs d'ondes.

Il faut toute la maîtrise et l'expérience des experts de DiCon et de Fiilex pour atteindre ce degré de précision. Agissant comme une loupe grossissante, la lentille de Fresnel renforce le challenge : la répartition des couleurs du module lumineux doit être absolument uniforme.

Construction du projecteur

Très compact, simple et résistant ; le métal entre pour une grande part dans la conception du Q5. Les pieds en caoutchouc font office de pare-chocs pour protéger les boutons et l'écran. Comme pour tous les modèles Fiilex, le module LED est le point de départ de la construction. Le projecteur et la lentille de Fresnel sont entièrement dessinés par Fiilex via une simulation assistée par ordinateurs et la création de moules sur mesure. De subtiles améliorations et un soin du détail permettent des performances optimales et une large plage de focalisation "flood-spot" inatteignable pour des projecteurs assemblés à partir de composants préconçus. Ces derniers sont susceptibles de présenter des "points chauds" au milieu de la course de focalisation, ou des défauts sur le contour du faisceau lumineux.

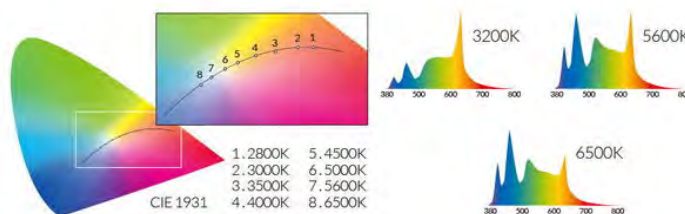


Spot Fiilex Q5 avec sa lentille de Fresnel

Fiilex inverse parfois son principe de conception. La simulation amène à agir sur l'assemblage des puces LED pour maîtriser le parcours des moindres photons issus de la source lumineuse, qu'ils soient réfléchis à l'intérieur du projecteur ou réfractés par la lentille.

Couleurs et effets lumineux

Le mode CCT (Correlated Color Temperature) autorise un réglage continu entre 2 000 Kelvin et 10 000 Kelvin auquel s'ajoute une action possible sur l'axe vert-magenta. Le menu donne accès aux modes "couleurs" RGBW et HSI et aux combinaisons RGBW + CCT et HSI +CCT. Là encore, les ombres conservent leurs qualités et leurs stabilités colorimétriques. Les âmes créatives apprécieront les effets "voiture de police", "club", et "bougies", la simulation de gélamines, et l'accès aux réglages dans l'espace CIE xy. Tous ces modes sont accessibles en 8 ou 16 bits.



Répartition spectrale du Q5 en fonction de la température de couleur sélectionnée

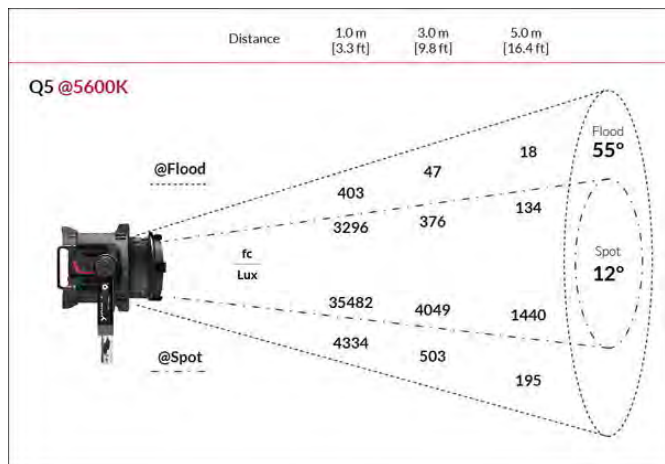
Refroidissement

La réduction de taille des LEDs, gage de performances optiques et mécaniques accrues, conduit également à un accroissement de la chaleur. La platine électronique de distribution des signaux vers les LEDs participe à dissiper la chaleur loin de sa source. C'est ce qui permet la création de modules aussi puissants sur des surfaces aussi petites.

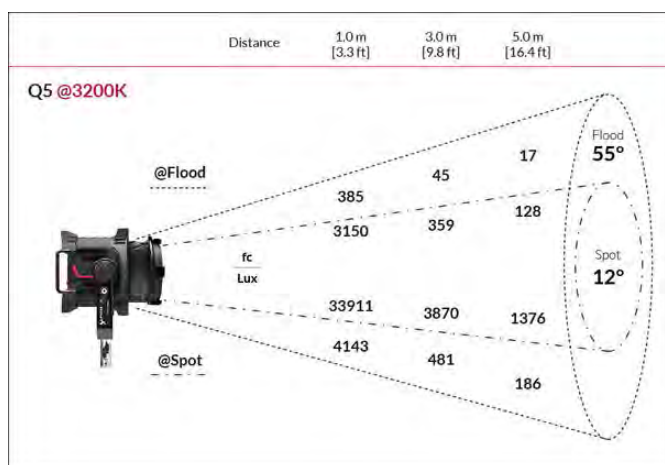


Alimentation

L'énergie du Q5 peut être délivrée par l'adaptateur secteur fourni ou via des batteries traditionnelles V-Mount de 24 V à 48 V. Un bouton de sûreté a été ajouté par Fiilex pour sécuriser les installations sur rigs.



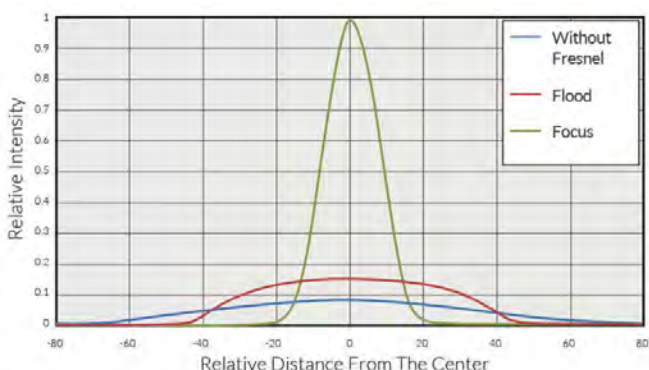
Données photométriques du nouveau Q5 - à 5 600 K



Données photométriques du nouveau Q5 - à 3 200 K

Flood/spot

L'angle du faisceau lumineux peut être réglé entre 12° et 55°. Même à cette valeur large (flood), les ombres sont dures, très bien définies et uniques. Elles ne présentent pas d'aberrations chromatiques. En refermant simplement les volets coupe flux (Barn Doors), il est possible de créer une "fente" lumineuse du plus bel effet.



Calibration

Les caractéristiques des LEDs (efficacité, température de couleur) évoluent en fonction des réglages d'intensité, de l'élévation de la température ambiante ou de la chaleur qu'elles génèrent. Un travail important de conception consiste à contrer ces dérives que ce soit à pleine puissance ou pour une intensité de 1 % seulement. Pour assurer la conformité de leurs projecteurs à ces standards élevés de qualité, Fiilex les calibre systématiquement en mesurant 192 cibles réparties dans l'espace colorimétrique de référence. La totalité de ces points de contrôle doivent être validés pour que le projecteur passe le processus de calibration. Pour un réglage de température de couleur fidèle, entre l'éclairage tungstène et lumière du jour, la courbe de radiation du corps noir est suivie, et d'autres points sont vérifiés perpendiculairement à cette ligne.



Arrière du nouveau Q5 de Fiilex

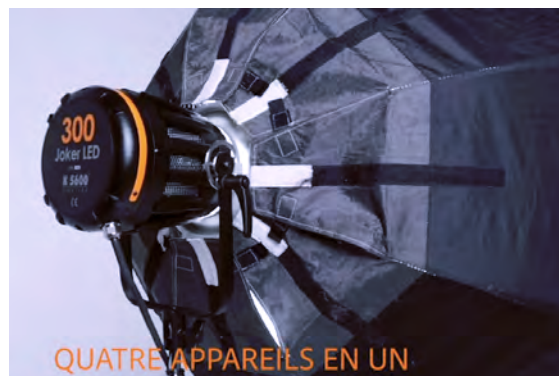
Pour finaliser la présentation du Q5 et des éclairages Fiilex, revenons à la source. C'est la confiance en la très haute fiabilité de leurs modules LED à matrice dense qui permet à la marque de proposer une calibration fidèle. La qualité de construction évite une trop grande "fatigue" des LEDs dans le temps, la calibration apportant une sorte d'auto-compensation des paramètres dans le temps.

Retrouvez de nombreuses informations sur la marque Fiilex et ses produits sur leur site internet Fiilex.com.

La société Innport est le distributeur historique de la marque Fiilex pour la France, une partie de l'Europe et le Maroc.

Ces projecteurs sont également disponibles chez votre revendeur ou votre loueur habituels.

- Vous pouvez nous contacter à l'adresse e-mail [contact "at" innport.eu](mailto:contact@innport.eu) pour tous renseignements, ou par téléphone au 09 80 74 98 02.



Dans l'actualité de K5600 Lighting

01-12-2020 - [Lire en ligne](#)

A l'occasion du Satis 2020, K5600 propose une vidéo de présentation de ses derniers produits LED. Marc Galerne nous communique un retour d'expérience du chef électricien Guillaume Gouas, sur la série "Section de recherche", photographiée par Manuel Teran, AFC.

K5600 au Satis 2020

K5600 Lighting a tenu à soutenir le Satis et son directeur et propriétaire, Stephan Faudeux, dans cette période difficile.

Lieu de rencontre entre professionnels, le Satis est une occasion de plus de se retrouver. Mais ça, c'était avant. A travers une présentation de nos nouveaux produits LEDs que nous avons tournée et montée en douze heures, nous avons participé à cette édition 2020 particulière.

Nous remercions Eric Courtecuisse, chef électricien et propriétaire du Studio Piscop, qu'il a mis à notre disposition, Philippe BreLOT, chef opérateur, qui a assuré la prise de vues, et Lily Dedeye, étudiante à 3IS, qui a monté avec rapidité et talent ce clip de quatre minutes au fur et à mesure. Merci à Kenny, à Julien de K5600, et à Louna, l'"électricienne" d'Eric pour sa bonne humeur et le partage de sa baballe... Vous êtes autorisés à couper le volume si la musique vous gêne.

- [Voir la vidéo.](#)

Le témoignage de Guillaume Gouas, chef électricien

Lors du premier confinement, nous avons demandé des témoignages d'utilisation de nos appareils. Guillaume Gouas, chef électricien, nous a envoyé son retour d'expérience sur la série "Section de recherche", photographiée par Manuel Teran, AFC :

« Salut Marc,
Tu sais à quel point je suis attaché à ta marque, j'en veux pour preuve ma liste lumière sur "Section de recherche": trois Alpha 18, deux Alpha 9, six Alpha 4, deux Alpha 1 600, deux Alpha 200, deux Joker Bug 1 600, quatre Joker Bug 800 et deux Joker Bug 400.



Prélight de la terrasse du studio de Grasse pour "Section de recherche"
Deux Alpha 18, deux Alpha 9, deux Alpha 4, deux Joker 1 600 et Chimera Shallow et un Joker Bug 800 et Chimera Shallow

Je suis admiratif de votre travail fait avec passion. Certes, il faut parfois quelques ajustements que seul le terrain peut vous permettre de faire, comme les déboires que nous avons eus avec l'Alpha 9. Mais néanmoins, cette lumière reste unique. Et je tenais à vous remercier pour votre fidélité à nous fournir le meilleur. Je tenais également à participer à l'album photo. Alors tu n'y trouveras pas vos derniers modèles mais ces photos font gage de la pérennité du matériel K5600.



L'équipe électro habillée par K5600
Tournage à Fréjus de "Section de recherche". Les électriciens Frantz Lonété, Christophe Tréfigny, Julien Lopez et Guillaume Gouas. ☐☐

J'espère qu'elles vous feront suffisamment plaisir pour avoir droit à un tee-shirt, parce que les derniers que j'avais réclamés (sur la photo) sont moins costauds que vos projecteurs !:-) ☐☐J'espère que K5600 saura traverser cette crise sans trop de dégâts. Au plaisir de converser avec toi prochainement. Amicalement,
Guillaume Gouas, chef électricien. »

Si ce n'est pas de la fidélité, ça !

Une carte postale du bout du monde

Stéphane Leparc nous envoie cette photo d'un Alpha en tournage en Thaïlande.



Carte postale du bout du monde
Alpha en tournage avec Stéphane Leparc en Thaïlande



Next Shot étoffe son catalogue

01-12-2020 - [Lire en ligne](#)

Next Shot étoffe son parc de location d'un nouveau produit lumière innovant, le projecteur Parallel Beam DPB70 de Dedolight.

Cette source HMI de 1 200 W génère un puissant faisceau lumineux, utilisable en direct ou avec les kits de réflecteurs Lightstream. Ses rayons parallèles permettant de simuler plusieurs sources lumineuses sans aucune perte.

Des essais très concluants ont été réalisés fin septembre avec l'équipe de Cartoni France pour le tournage de la série "Germinal", réalisée par David Hourrègue et photographiée par Xavier Dolléans.



Tests réalisés à La Cité du Cinéma



Le DPB70

Le témoignage de Xavier Dolléans, directeur de la photographie sur le tournage de "Germinal" au Fort de Seclin

Les tests réalisés à La Cité du Cinéma



Sur le tournage de "Germinal" au Fort de Seclin



Tests réalisés à La Cité du Cinéma

Xavier Dolléans : Sur "Germinal", nous avons défini dès le départ, avec le réalisateur David Hourrègue, un "moodboard" très précis. Saisonnalité, paysage, western, contraste, fumée, noirs profonds... des références précises et des ambiances marquées. J'avais notamment envie que les environnements des mineurs en dehors des mines (corons, bars, bâtiments en surface) soient systématiquement

"percés" par des faisceaux de lumière, comme si le contact avec la lumière en surface pouvait être pénible et douloureux pour les mineurs, à cause du temps passé au fond de la mine sans lumière, justement.

Pour ce genre d'effet très fort, mon idée au départ était de partir avec des Molebeams. Et puis je me suis souvenu de la gamme Lightstream de Dedolight, découverte lors d'un Micro Salon de l'AFC. Nous avons fait une journée de tests avec Anais Kieffert, de Next Shot, et Régis Prosper, de Cartoni-Dedolight, et je suis tombé amoureux de cette gamme !



Sur le tournage de "Germinal"

Le DPB70 est très puissant et ne consomme que 1 200 W. Sa puissance lumineuse est largement supérieure à celle d'un Molebeam 1200. Et surtout, ce qui est très intéressant, c'est son réflecteur "parallel beam", qui agit sur le faisceau lumineux en le rendant parallèle à la sortie du projecteur, donnant du coup l'impression que le projecteur se situe "à l'infini", au moins 20 m en arrière de la position où il se trouve en réalité.

Cette astuce de fabrication des réflecteurs, couplée à la gamme de miroirs Dedolight, permet, selon les installations, de donner l'impression que les projecteurs sont très loin ou très haut ! Le dégradé de lumière en intérieur devient très naturel, les comédiens peuvent s'approcher des fenêtres sans donner l'impression de s'approcher des projecteurs.

La puissance du DPB70 permet également de "percer" les vitraux des églises et de réellement éclairer à travers eux en gardant les effets de faisceaux.

Nous utilisons aussi la gamme DPBA sur Dedolight 400 HMI ou sur DLED 10. C'est un système optique de la gamme Lightstream qui amplifie le faisceau lumineux optiquement en le rendant, lui aussi, parallèle à la sortie du projecteur (Parallel Beam Intensifier). Je dois dire que je me suis habitué au rendu très naturel et puissant des faisceaux, tout à fait adapté à nos envies de faisceaux lumineux durs et intenses.



Sur le tournage de "Germinal"

Associer ces projecteurs avec les miroirs Dedolight de différentes densités est très intéressant également. Les miroirs (de 1 à 4) permettent d'étaler plus ou moins les faisceaux, de jouer sur les duretés des rayons. "Germinal" se déroulant sur plusieurs saisons, j'ai pris l'habitude au fil des séquences de changer les miroirs pour créer des soleils plus ou moins intenses en fonction des moments de l'année.

D'autre part, de manière générale, j'aime beaucoup utiliser des projecteurs de découpe en indirect (Source 4 tungstène, Bug a Beam 400/800, Source Four LED etc.), et pour les fortes puissances, je demandais souvent à Joachim Imbard, mon chef électricien, le Joker Bug 1600 + Bug a Beam, qui est un accessoire assez peu répandu finalement.

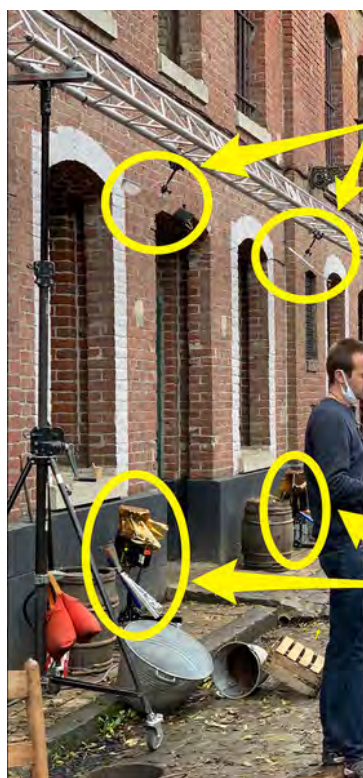
Le DPB70 est donc devenu pour moi le projecteur très concentré que je peux utiliser en rebond sur les plafonds, dans les tunnels, les églises, les granges, tous les grands volumes où les découpes classiques sont trop faibles. Il est très puissant et précis à la fois.

La gamme Lightstream de Dedolight (Parallel Beam, Parallel Beam Intensifier, miroirs) me permet de travailler comme j'aime le faire en lumière : en

mélangeant des faisceaux très durs et intenses en direct avec des réflexions sur de multiples surfaces, me permettant ainsi de maintenir en permanence l'équilibre entre dureté et douceur, qui m'est si cher.

Le témoignage de Joachim Imbard, chef électricien

Le DPB70 est un projecteur très facile à travailler dans un premier temps. L'effet "miroir" concentré au maximum nous permet d'avoir un faisceau vraiment très directif qui ne s'étale quasiment pas avec la distance et permet un effet "beam" extrêmement efficace.



**Miroirs
Lightstream**

**Dedolight
400 + DPBA**

Sur le tournage de "Germinal"

Facile à installer, il est aussi pratique : lampe de 1 200 W, ballast petit et ergonomique, branchement en 16 A, tout cela fait que les temps d'installation et de réglages sont extrêmement courts. Couplé aux miroirs Lightstream de Dedolight, il permet des installations qui étaient auparavant assez compliquées à mettre en œuvre. Les miroirs (de densité réfléchissante allant de 1 à 4) sont aussi des outils qui se marient parfaitement avec l'effet hyper-directionnel des DPB70.

Je pourrais ajouter que nous utilisons aussi beaucoup les têtes DPBA sur les Dedolight HMI 400 W, ainsi que sur les DLED 10 avec les miroirs de 50 cm pour les entrants par les fenêtres. Ils font partie des outils que nous utilisons très régulièrement sur ce tournage.



Un nouveau rail made in TSF !

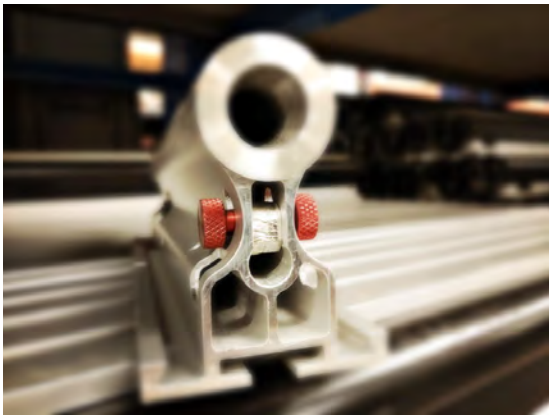
01-12-2020 - [Lire en ligne](#)

TSF présente la nouvelle génération de son monorail. La version 2020, encore plus rapide et efficace.

Après le "Click and collect", le "Click and tracks".

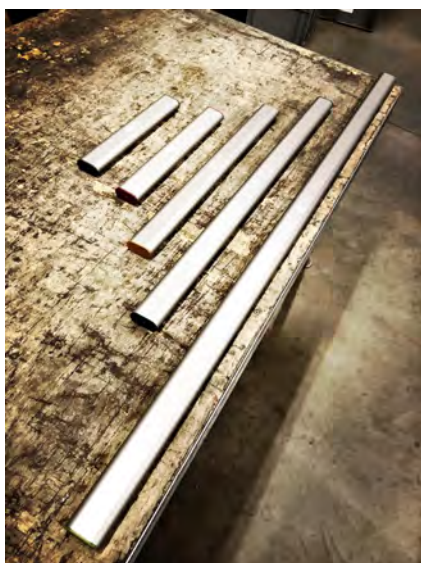
TSF a upgradé son principe innovant du système d'attache intégrée, en remplaçant la molette de serrage par un simple levier. Plus de tendeurs, de grenouilles qui se perdent. Un montage - démontage rapide.





Son passage en diamètre 35 mm permet une meilleure assise des roues Chapman, Fisher...

Le nouvel alliage améliore sa tenue dans le temps tout en combinant rigidité et légèreté.



Disponible en section de 4 m, 3 m, 2 m, 1 m, 0,50 m et 0,30 m, avec système de traverse Quick Release, conditionné dans des boîtes de rangement de cinq ou dix avec les molettes.



Nous avons aussi prévu des traverses light d'entraxe 36 cm, 40,7 cm, 62 cm, 83,5 cm et 88 cm, et des starters pour faciliter l'utilisation avec les dollies et les grues.

Rails courbes en construction, coming soon...



Dans l'actualité d'Arri Lighting

26-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Dans l'actualité d'Arri Lighting, une platine d'adaptation B-Mount pour l'alimentation des SkyPanels sur batterie, la discontinuité annoncée des kits de mise à niveau L7-C LE2, et deux vidéos de présentation du système Orbiter diffusées à la dernière réunion du département Image de la CST.

Arri enrichit constamment son catalogue de nouveaux produits, y compris des accessoires de fixation pour répondre aux besoins de ses utilisateurs. Nos accessoires d'éclairage professionnels pour SkyPanel sont toujours appréciés. Un nouveau membre de la famille, la platine de montage pour batterie qui a été présentée il y a quelques mois, est maintenant prête à être livrée après un certain retard dû à la situation particulière liée au COVID-19 cette année.

La platine B-Mount pour alimentation des SkyPanels sur batterie



La platine pour batterie B-Mount sur SkyPanel permet de fixer une batterie de type B-Mount au SkyPanel. Avec un câble court, l'adaptateur de batterie rend le SkyPanel vraiment mobile. Une seule batterie est nécessaire pour fournir la tension correcte à la tête de projecteur. L'échange à chaud est possible avec une autre unité de batterie. Doté d'une sortie 24 V, il alimente un SkyPanel S30, S60 ou S120.

Discontinuité des kits de mise à niveau L7-C LE2



Fin 2014, le L7-C avait été mis à niveau de la version LE1 (Light Engine 1) à la version LE2 (Light Engine 2). Depuis, des kits de mise à niveau de LE1 à LE2 ont été proposés. Au cours des dernières années, nous avons constaté que les demandes pour ces kits étaient de moins en moins importantes. Dans le cadre de la gestion dynamique de notre catalogue, ces kits seront progressivement éliminés d'ici à la fin 2020. Aucune commande ne sera prise après le 15 décembre 2020. La dernière livraison devrait être terminée avant la fin du premier trimestre 2021.

Deux vidéos de présentation du système Orbiter



Depuis son introduction, nous vous avons présenté le système Orbiter, premier système de lumière directionnel à LEDs, [ici](#), [ici](#), [là](#), [là](#), disponible à la location [chez TSF](#) ou [chez Lumex](#).

Saviez-vous que le processeur d'Orbiter est quatre fois plus rapide que celle du SkyPanel avec 125 fois plus de mémoire ? C'est ce qui ouvre la voie à de nombreuses fonctionnalités et mises à jour logicielles dans le futur. Toute l'électronique a été redessinée de zéro.

Toute cette technologie est livrée dans un boîtier résistant aux différentes conditions climatiques. Orbiter peut donc être utilisé à l'extérieur sous la pluie, la neige ou autres caprices météorologiques. Le dispositif est classé IP20 sans housse de pluie et IP24 avec housse de pluie L2.0037805.

- [En savoir plus](#)

Nous vous proposons aujourd'hui deux vidéos de présentation du système et de ses fonctionnalités, diffusées à la dernière réunion du département Image de la CST :

- Le système [Orbiter](#) en vidéo
- Les [fonctionnalités](#) d'Orbiter en vidéo

- [En savoir plus](#) sur l'Orbiter.

Nous contacter :

Andrei Velitchko

Arri France

54, rue René Boulanger - Paris 10^e

www.arri.com

E-mail : [AVelitchko "at" arrifrance.com](mailto:AVelitchko@arrifrance.com).

Lire, voir, entendre



L'Arri Alexa LF sur la série originale Netflix "La Révolution"

27-11-2020 - [Lire en ligne](#)

La première série Netflix tournée en Arri Alexa LF en France, "La Révolution", utilise toutes les capacités de la caméra grand capteur d'Arri : Look Large Format, ArriRaw, HDE. Pour cette série d'époque très ambitieuse, Netflix a confié l'image à un trio de directeurs de la photo aguerris : Antoine Sanier, Mathieu Plainfossé et Martial Schmeltz. Ils nous font part de leur expérience en tournage avec l'Alexa LF.

Pourquoi avoir choisi l'Alexa LF pour la nouvelle série Netflix "La Révolution" ?

Antoine Sanier : Parce que je suis tombé amoureux de cette caméra. Netflix m'a laissé entièrement libre du choix de la caméra 4K que je voulais. Nous avons fait des essais comparatifs poussés et j'ai trouvé que l'Alexa LF avait quelque chose en plus que les autres caméras à grand capteur. Il y avait un gros enjeu au niveau du workflow, notamment pour transformer les fichiers ArriRaw en HDE. Nous avons beaucoup travaillé en amont avec les équipes techniques de Netflix et tout s'est très bien passé.

Quelles sont les qualités qui vous ont séduit dans l'Alexa LF ?

Antoine Sanier : Ce qui est extraordinaire avec cette caméra, c'est la profondeur qu'elle apporte aux images. On a une vraie sensation de volume, même

dans les plans larges. "La Révolution" est une série d'époque, avec beaucoup d'ampleur dans les plans : des chevaux, des costumes, des décors superbes. Cette caméra arrive à faire vivre les décors en profondeur, tout en détachant les acteurs au premier plan. La perception de l'espace est magnifique. Sur le tournage, je l'ai aussi bien utilisée à l'épaule qu'au Steadicam. Cela a très bien fonctionné...

Antoine Sanier, DoP : « Je suis tombé amoureux de cette caméra »



Antoine Sanier
Photo : David Bersanetti

Comment expliquez-vous cette profondeur ?

Antoine Sanier : Cela tient au format : c'est du 24x36. Il n'aplatit pas l'image comme un petit capteur. De plus, avec l'Alexa LF, quand je fais un plan large, j'utilise un 27 mm à la place du 21 mm. Cela permet de conserver les caractéristiques optiques de focales moins "grand angle". Du coup, les volumes existent vraiment. Et la matière du capteur, son velouté, restent les mêmes qu'avec l'Alexa classique. Je connais bien cette caméra : avant même de l'allumer, je sais comment elle va réagir. Et ça, je ne le perds pas avec l'Alexa LF. Je reste en terrain connu, mais j'obtiens plus de précision dans la composition. J'ai aussi choisi de l'utiliser avec des LUTs vraiment fortes, avec beaucoup de désaturation et de contraste. J'ai travaillé sur les deux premiers épisodes et nous avons pu mettre en place un vrai look pour cette série très ambitieuse.

Martial Schmeltz, DoP : « L'Alexa LF est une vraie révolution »



Martin Schmeltz

Photo : Edouard Salier - Courtesy of Netflix

Comment s'est passé le tournage de "La Révolution" avec l'Alexa LF ?

Martial Schmeltz : Très bien. Il y a eu un véritable travail de collaboration entre le showrunners, les réalisateurs et les trois directeurs de la photographie. C'était très agréable à tout point de vue. Pour moi, l'Alexa LF est une vraie révolution. Elle met une énorme claque en termes de dynamique des couleurs et de contraste. C'était le bon choix pour cette série qui revisite la Révolution avec beaucoup d'originalité. Netflix apporte de la modernité à un sujet assez classique, sans trahir les codes de l'époque. Au niveau de l'image, il nous fallait garder une forme de vérité dans un univers assez fantasmé.

Qu'avez-vous pensé de votre utilisation de l'Alexa LF ?

Martial Schmeltz : C'est la première fois que j'utilisais cette caméra. Ce qui m'a frappé, c'est la profondeur et la dynamique qu'elle apporte à l'image. J'ai l'impression que l'Alexa LF voit plus loin que nous : elle perçoit ce que l'œil ne voit pas. C'est flagrant. Je trouve que c'est une grande avancée par rapport à la série Alexa. L'échantillonnage des couleurs est impressionnant et, comme le capteur est plus large, cela apporte une grande subtilité sur les peaux. On gagne aussi en rendu dans les ombres, tout en gardant du détail dans les hautes lumières. Avec l'Alexa LF, les choix deviennent plus artistiques que techniques. En tant que chef opérateur, cette caméra me redonne de la marge de manœuvre, elle m'offre une vraie liberté de création.



Vous avez des exemples ?

Martial Schmeltz : Dans "La Révolution", nous avons beaucoup de feux de torches. Le capteur de l'Alexa LF offre une grande latitude. Elle donne une profondeur dans les flammes, avec beaucoup de détails et de subtilités dans les rouges et les orangés, alors qu'il s'agit d'une matière traditionnellement surexposée. Tout à coup, une torche, une bougie, un feu de camp avaient beaucoup de magie, de beauté. Il y avait aussi les reflets dans les basses lumières, sur les peaux, qui prennent vie tout-à-coup. C'était d'autant plus important pour cette série dans laquelle Antoine Sanier a voulu valoriser les ombres et les basses lumières.

Vous avez aussi pu tester l'Alexa Mini LF ?

Martial Schmeltz : Oui. Au début, nous avons travaillé avec l'Alexa LF, mais la Mini LF est arrivée en cours de route. Cela nous a beaucoup facilité les choses dans certaines scènes. C'est une caméra très mobile, très pratique, comme l'est l'Alexa Mini. Pour la fiction, la Mini LF, c'est un peu un 4x4 élégant : elle passe partout. Au niveau lumière, nous avons aussi beaucoup utilisé les Arri SkyPanels qui nous ont énormément facilité le travail. Ils étaient connectés entre eux et je pouvais manipuler la couleur et l'intensité lumineuse à partir d'un iPad. Cela m'a permis d'être très précis au niveau du résultat et de tourner plus vite. C'est important sur une série de cette envergure.

Mathieu Plainfossé, DoP : « Le capteur 24x36 de l'Alexa LF offre un rapport focal naturel »



Mathieu Plainfossé

Matériels caméra et lumière fournis par Transpacam. Photo : Edouard Salier - Courtesy of Netflix

Comment avez-vous abordé la série ?

Mathieu Plainfossé : C'était très agréable de travailler avec Netflix sur "La Révolution". Ils poussent toujours pour obtenir la meilleure qualité d'image. Avec l'Alexa LF, nous tournions en ArriRaw, jusqu'à 90 images par seconde, pour bénéficier de toute la latitude de couleur et d'exposition. Ce qui m'a beaucoup frappé avec la LF, c'est que l'on retrouve toutes les qualités du capteur de l'Alexa classique, notamment sa texture d'image très particulière, qui a quelque chose d'organique. Cette caméra, c'est la continuité de l'Alexa à tous les niveaux, même pour l'ergonomie. On ne peut pas faire plus simple d'utilisation.

Qu'avez-vous pensé du grand capteur de l'Alexa LF ?

Mathieu Plainfossé : Le grand capteur nous a permis de profiter d'une profondeur de champ plus courte et donc de bien détacher les personnages dans les décors. Comme un 27 mm équivaut à un 21 mm, on augmente les angles de champ mais en limitant les distorsions. C'est très agréable. Le fait que l'Alexa LF ait un capteur 24x36 est aussi un point crucial pour moi. Comme je fais beaucoup de photos, notamment pour les repérages, d'emblée, je savais à quoi m'attendre avec cette caméra. Je retrouvais tous mes repères. Pour moi, le 24x36 est le rapport focal naturel. Cela m'aide clairement dans ma vision du film : le placement de la caméra, le choix des focales... D'ailleurs, un incident sur le tournage a été révélateur. Nous tournions, dans la boue et la pluie, une scène de combats en plan-séquence. Tout à coup, j'ai perdu la vision du moniteur à cause d'un

câble qui s'est détaché. Mais, avec la LF, je savais d'instinct comment cadrer la scène alors que je tenais la caméra à la main. J'ai continué à suivre les comédiens dans l'action sans retour caméra. Il y avait quelque chose d'évident.



Photo : Courtesy of Netflix

Avez-vous tourné avec la caméra dans d'autres configurations ?

Mathieu Plainfossé : J'avais déjà eu affaire à l'Alexa LF en publicité, mais sur la série "La Révolution", j'ai pu l'utiliser dans toutes les configurations : à l'épaule, sur grue, Dolly et Steadicam. Bien qu'elle soit plus lourde que l'Alexa, j'ai pu filmer avec elle comme une caméra normale. Quand je cadrais à l'épaule, je l'ai trouvée très équilibrée. Dans les scènes de batailles, où il fallait réagir dans l'instant, elle m'a apporté un vrai dynamisme. Et c'est en partie dû à son poids, à sa manière d'être équilibrée.

Comment avez-vous éclairé la série ?

Mathieu Plainfossé : C'est Antoine Sanier qui a mis en place le look de "La Révolution". Il a choisi des partis pris très forts au niveau de l'image, en jouant beaucoup sur le contraste et les contre-jours en silhouette. Cela se prêtait bien avec l'univers de la série. C'était génial à travailler pour nous. J'ai beaucoup rentré de lumière par réflexion dès que je pouvais. Il y avait aussi beaucoup d'éclairages à la bougie, avec des renforts de LEDs quand c'était nécessaire. L'Alexa LF a été poussée jusqu'à 2 500 ISO. C'était super de jouer avec ça.

- Matériels caméra, lumière, machinerie et studios by Transpagroup #Transpacam #Transpalux #Transpastudios.
- Lire l'interview sur le site d'Arri.



La question qu'on ne devrait plus avoir à se poser

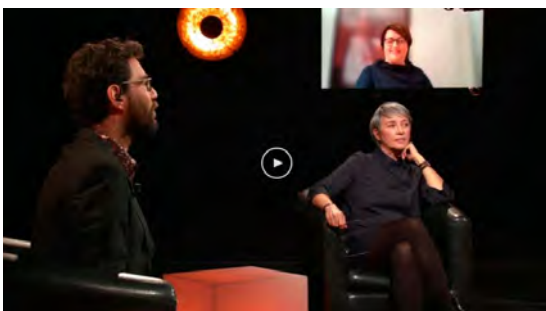
Par Pascale Marin, AFC
02-12-2020 - [Lire en ligne](#)

Baptiste Heynemann, délégué général de la CST, m'a conviée, vendredi 27 novembre dernier, à intervenir lors du SATIS sur la question : Egalité Femmes/Hommes où en est-on ? La même semaine, les 25 et 26 novembre, se tenaient les Assises pour la parité, l'égalité et la diversité dans le cinéma et l'audiovisuel, organisées par le Collectif 50/50. Et la semaine précédente, lors du festival Camerimage, IMAGO et la Digital Orchard Foundation organisaient une table ronde sur la diversité et l'inclusion.

Deux choses ressortent de toutes ces discussions :
1/ Il y a aujourd'hui une vraie prise de conscience que, dans nos métiers, certaines personnes sont sous-représentées et subissent des freins à leur carrière en raison de biais implicites et de pratiques d'embauche inéquitables.
2/ Les mesures mises en place portent leurs fruits mais le travail qui reste à accomplir est considérable.

La discussion à laquelle j'ai participé réunissait également Nathalie Chéron, directrice de casting, présidente de l'ARDA, et Leslie Thomas, secrétaire générale du CNC.

Vous pouvez retrouver l'intégralité de notre échange en cliquant sur l'image ci-dessous.



Egalité Femmes/hommes où en est-on ?
par GENERATION NUMERIQUE

Leslie Thomas a fait le point sur les nouvelles mesures mises place par le CNC sous l'impulsion du collectif 50/50.

Depuis le mois d'octobre 2020, il existe une formation "Prévenir et agir contre les violences sexistes et sexuelles". Destinée aux employeurs du cinéma, de l'audiovisuel et du jeu vidéo, cette formation gratuite propose de les accompagner dans la prévention et la détection des comportements inappropriés, que ce soit sur les tournages, dans les entreprises ou lors la promotion des films. Je suis intervenue pour dire que le producteur n'était pas constamment sur le plateau et qu'il me semblait important que les techniciens et notamment les chefs de poste puissent également bénéficier de cette formation, afin d'être sensibilisés sur ce qu'était un comportement inapproprié et savoir comment réagir s'ils en étaient témoins.

Depuis le 1^{er} janvier 2019, le CNC a accordé un bonus de 15 % de ses aides aux productions pour les films qui comptent au moins autant de femmes que d'hommes dans leurs principaux postes d'encadrement. L'année 2020 est un peu particulière pour en tirer un bilan mais jusqu'ici 34 % des films ont bénéficié de ce bonus, ils étaient 22 % en 2019, et en 2018, si cette mesure avait existé, seulement 15 % des films y auraient été éligibles.

Les derniers chiffres indiquent que la part des femmes augmente à tous les postes dans la production cinématographique mais qu'elle est plus marquée chez les techniciens non cadres. Et les effectifs restent très polarisés selon le type de métier. La prise de vues, par exemple, est masculine à 72,2 % et les salaires des femmes y sont en moyenne 27,2 % inférieurs à ceux des hommes.

actrices de plus de 40 ans baisse significativement, et Nathalie Chéron a rappelé l'énorme décalage qui existe également dans les rôles qui sont proposés aux femmes et aux hommes. On impose aux actrices bien plus qu'aux acteurs des critères d'âge et d'apparence physique. Le nombre de rôles pour les actrices de plus de 40 ans baisse significativement, et encore plus pour celles de plus de 50 ans.

Ceci nous a amenés à évoquer le miroir déformant que le cinéma donnait de la réalité. Très peu de minorités ethno- raciales, ou cantonnées à des rôles très convenus. Peu de rôles de femmes autres que "la femme du héros", "la fille du héros", "la maîtresse du héros".

Si vous ne l'avez déjà fait, je vous invite à écouter le poignant témoignage d'Agnès Jaoui, lors des Assises 50/50 [voir page suivante].



Le discours féministe puissant d'Agnès Jaoui
par [Telerama](#)

En tant que directeurs et directrices de la photographie, il y a quantité d'éléments sur lesquels nous ne sommes pas décideurs, notamment notre propre embauche. En revanche nous sommes aux commandes sur la constitution de nos équipes. Lors de la table ronde à Camerimage, Bonnie Elliott, ACS (Australian Cinematographers Society) évoquait la campagne #whoisinyourcrew lancée par l'ACS et relayée par IMAGO, une série de six spots où des directeurs et directrices de la photo expliquent en quoi il est important d'avoir des équipes paritaires et diverses.

- [Vers la page du site d'IMAGO](#)
- [Vers la page Facebook de l'ACS](#)
- [Vers la table ronde Camerimage](#)

Machiniste, électricien/électricienne, assistant/assistante, steadicameur/steadicameuse, DIT, étalonneur/étalonneuses, ces professions se déclinent-elles dans nos têtes indifféremment au féminin et au masculin ? Et cela quels que soient le matériel, le lieu et la durée du tournage, le budget ?

Sortir de la "norme" demande un effort, nous le savons, nous sommes si fiers quand les images que nous tournons y parviennent. Mais quel retour réflexif avons-nous sur nos pratiques, nos automatismes vis-à-vis de celles et ceux qui nous aident à les fabriquer ?

Une anecdote pour finir, Elen Lotman ESC (Estonian Society of Cinematographers) raconte qu'en 2015, quand sa plus jeune fille avait 3 ans, celle-ci voulait être "First Lady". A l'époque, l'Estonie avait un président de la République. En 2016, Kersti Kaljulaid a été élue présidente de la République d'Estonie et l'est toujours. Récemment, Elen a redemandé à sa fille ce qu'elle voulait faire plus tard, et celle-ci a répondu sans hésitation : « Présidente de la

République ». Son frère est alors intervenu pour dire que lui aussi voulait devenir président de la République, et sa sœur lui a répondu : « Un homme, président ? Je ne suis pas sûre que ce soit possible, en tous cas, on n'a jamais vu ça ! »



Naissance d'un nouveau média d'actualité sur l'art de la "photo-cinématographie"

Par Richard Andry, AFC

23-11-2020 - [Lire en ligne](#)

J'ai reçu le courriel ci-dessous de notre ami britannique Ronny Prince qui nous annonce la création d'un nouveau média international concernant l'actualité de notre "art" photo-cinématographique. *Cinematography World*, qui paraîtra sous forme de magazine papier, sur la toile et en numérique, au début de l'année prochaine.

Ronny a été pendant de nombreuses années le formidable rédacteur du *British Cinematographer*, poste qu'il a dû quitter pour des raisons de restructuration économique de la maison d'édition. Je dis ami parce que pendant toutes ces années d'activité au B.C, il n'a jamais oublié l'AFC et, plus largement, les directeurs de la photo francophones. Je le sais parce que j'étais souvent son relais en matière de contacts et d'information, et nombre de nos membres ont pu profiter de cette visibilité internationale. En retour, il était très généreux en matière de partage d'information et savait relayer à son tour les nouvelles de nos événements que nous voulions diffuser : Micro Salon, Journées de la Postproduction et était venu au Micro Salon 2018

animer un panel de discussion autour des rapports producteur/directeur de la photo avec Chris Menges, ASC, BSC, et Iain Smith.

En plus d'être un journaliste passionné, talentueux et compétent dans la promotion de nos métiers et de nos talents, c'est une belle personne, qui mérite la qualité d'ami.

Et en cette période de Vendée Globe, je lui souhaite bon vent.



Ronny Prince, James et Roger Deakins
Photo BSC Expo

Bonjour Monsieur Cœur de Lion,

J'espère que tout va bien ?

Comme tu le sais, j'étais parti... mais maintenant je suis de retour, avec des nouvelles passionnantes ! Juste pour te dire que je lance bientôt : Cinematography World en IMPRIMÉ, EN LIGNE et en NUMÉRIQUE !

Comme son nom l'indique, il s'intéressera à l'actualité de l'art photo-cinématographique mondial et sera imprimé six fois par an, avec un hub en ligne interactif.

Ma mission est d'en faire le meilleur du genre... et ce, à des années-lumière !

Une simple page de destination est maintenant "en ligne" où vous pouvez enregistrer vos divers centres d'intérêt et recevoir un accueil personnalisé de l'éditeur... (moi-même) !

Notre site Web sera mis en ligne en décembre et l'édition # 001 sera publiée au tout début de la nouvelle année.



Ronny Prince et Dick Pope
Photo Richard Andry

Je te serais très reconnaissant si tu pouvais passer le mot et partager cet e-mail avec nos amis de l'industrie, avec les membres de l'AFC et ceux d'Imago, et les encourager à s'inscrire aussi !

Et nous suivre également sur les réseaux sociaux !

Je reviendrai sous peu avec des détails sur les opportunités éditoriales et les délais.

Inscris-toi ici dès maintenant sur...

www.cinematography.world

Bonne chance et merci pour ton aide...

Ron !

Suivez-nous sur :

Facebook : Cinematography-World-103612911546479

Twitter : @Cinematog_world

LinkedIn : cinematography-world

En vignette de cet article, fragment d'un portrait de Ron Prince par Joe Short.

Côté profession



Vente solidaire MIAA en boutique éphémère

14-12-2020 - [Lire en ligne](#)

MIAA (Mouvement d'intermittents d'aide aux autres) a dû renoncer cette année aux deux braderies qu'il organise habituellement à la MJC Mercœur, grévant fortement son budget et créant un stock de dons à liquider rapidement. Pour ce faire, ses bénévoles tiendront une boutique éphémère, le week-end du 19 décembre 2020, non loin de la mairie du 11^e arrondissement de Paris.

Ce sera le moment idéal pour quelques emplettes ! Sur place, des articles à tout petits prix seront proposés : vêtements, accessoires divers, linge de maison, livres, jouets..., issus de dons de fin de tournages de films, séries et publicités. Du neuf, du pratique, du kitch, du cadeau de dernière minute...



Des vêtements et du kitch, à la braderie MIAA en 2017
Photo Jean-Noël Ferragut

A noter qu'il sera nécessaire de respecter les règles de distanciation qui s'appliquent à tous les

commerces en fonction de leur surface, limitant l'espace à une dizaine de visiteurs en même temps. L'équipe de MIAA prévoit d'ores et déjà des boissons chaudes pour les faire patienter aux heures d'affluence.

Vente solidaire en boutique éphémère

Samedi 19 décembre entre 10h et 18h

Dimanche 20 décembre entre 10h et 17h

5 bis, place Léon Blum - Paris 11^e (dans le local en fond de cour d'une cheffe costumière, amie de MIAA de longue date).

- [Consulter](#) le site Internet de MIAA pour rejoindre son équipe ou faire un don.



Dessinatrice de plateau, un des métiers du cinéma sous le trait de crayon du CNC

19-11-2020 - [Lire en ligne](#)

Parcourant les métiers du cinéma les uns après les autres, le site Internet du CNC a publié, courant octobre, un article intitulé "Dessinatrice de plateau : préserver la mémoire du tournage". Elsie Herberstein y raconte son expérience de dessinatrice, entre carnets de voyage et reportages de presse, sur le plateau du film *Sous les étoiles de Paris*, réalisé par Claus Drexel et photographié par Philippe Guilbert, AFC, SBC. Extraits...

Comment vous êtes-vous retrouvée à "croquer" *Sous les étoiles de Paris*, de Claus Drexel ?

J'ai été contactée par Olivier Brunhes, le coscénariste du film. Olivier, qui est dramaturge, metteur en scène

et comédien, connaissait le travail d'une de mes amies qui croquait sur le vif pour le théâtre. Il aimait beaucoup cette façon de pouvoir garder une trace d'une aventure artistique. Sous les étoiles de Paris étant sa première expérience d'écriture de long métrage, il a évoqué l'idée de travailler avec une dessinatrice de plateau à Claus Drexel, le réalisateur, qui a lui-même une grande sensibilité pour le dessin. Il a toutefois fallu convaincre les producteurs du film car ce métier de dessinateur de plateau n'est pas très répandu.

Croquer les coulisses du film

En effet, on est plus habitué, au cinéma, aux storyboards et au photographe de plateau qu'aux carnets de tournage. Quelle différence faites-vous entre ces supports ?

Mon travail de dessinatrice de plateau consiste à préserver la mémoire du tournage, à croquer les coulisses du film et mettre en lumière ceux que l'on ne voit pas. Un storyboard sert plutôt à la construction des films. Quant au photographe de plateau, son travail est de porter un regard parallèle à celui de la caméra, à saisir l'essence du film à travers une image fixe. Il est présent à certains moments du film et vient capter des scènes clés. Pour ma part, j'avais une totale liberté sur le plateau. J'ai pu suivre le tournage quasiment dans son intégralité, être présente tous les jours et me balader partout, du repère de Christine (incarnée par Catherine Frot) au sous-sols de livraison à Olympiade où a été reconstituée une partie des scènes sur le tarmac, en passant par la salle de consultation du médecin ou encore les entrepôts de stockage des décors. Cette liberté est assez rare sur un tournage, qui plus est pour quelqu'un qui exerce un métier peu fréquent au cinéma. Comme il s'agissait de ma première expérience sur un long métrage de fiction, j'étais dans une espèce d'euphorie de découverte. Résultat, j'ai réalisé plus de 200 croquis !



Comment travaillez-vous ?

Je dessinais au jour le jour pour restituer l'ambiance du tournage, comme un journal de bord, à travers des images que j'interprétais au gré de mes discussions avec chaque membre de l'équipe. D'ailleurs, toutes les personnes qui travaillaient sur le film étaient surprises que je les dessine autant voire même plus que les comédiens. Elles sont habituées à être un peu les "invisibles" d'un film et mes croquis leur renvoyaient leur image, leurs attitudes et aussi leur importance. Un dessinateur est là pour observer mais tout autant pour écouter. Pendant un tournage, il y a de nombreuses plages d'attente. Peut-être moins pour le noyau dur du réalisateur, chef opérateur, scripte et assistante de réalisation, mais pour tous les autres, c'est le cas. Ils étaient très intrigués et amusés par les dessins, et pendant nos moments d'échanges, beaucoup se sont confiés sur leur métier, leur parcours mais aussi leurs questionnements.

Et puis, sur un tournage, on s'imprègne des sons, des couleurs, des mouvements. On redécouvre parfois même des lieux qui nous semblaient familiers, mais que l'on observe différemment car on prend le temps de regarder et de s'émerveiller. C'est ce que j'aime tant dans mon métier : écouter, recueillir des témoignages, découvrir des histoires et les mettre en dessin. D'ailleurs, bien que j'écrive également, le dessin reste mon premier mode d'expression, il m'est nécessaire.

Croquer sur le vif

Vos dessins semblent assez proches des croquis d'audience qui racontent le déroulement d'un procès. Est-ce parce que nous sommes aussi dans une forme de témoignage et d'immédiateté ?

Tout à fait. Comme pour ces dessins de presse, je croque sur le vif. Il nous faut être à la fois les plus précis, les plus rapides et le plus discrets possibles. De ce fait, il faut savoir où se placer pour choper le meilleur angle et trouver ainsi la bonne façon de dessiner. Sur le plateau, je me mettais derrière le preneur de son, Cyril Moisson, emplacement idéal pour croquer ce qui se passait face caméra. Et puis il faut pouvoir dessiner partout, assise par terre, accroupie ou debout, dehors par des températures proches de zéro - le tournage a eu lieu en mars 2019, et beaucoup de scènes se sont déroulées en extérieur et au petit matin, à la fraîche ! Mes doigts étaient à demi gelés... De ce fait, je dessine à la plume avec des cartouches d'encre indélébiles, au feutre ou au pinceau japonais. Ça permet de dessiner plus rapidement. L'aquarelle aussi est une technique qui prend peu de temps. [...]

- [Lire la suite](#) sur le site Internet du CNC.

En vignette de cet article, un des dessins d'Elsie Herberstein tiré du "Carnet de tournage" de Sous les étoiles de Paris, avec à droite Philippe Guilbert, caméra sur l'épaule.



[Cliquez sur l'image ci-dessus pour accéder au PDF du "Carnet de tournage"]

Qr Codes



L'éditorial de décembre



Le directeur de la photographie Glen MacPherson, CSC, ASC, parle de son travail en Zeiss Supreme Prime sur "Monster Hunter", de Paul W.S. Anderson



Présentation du directeur de la photographie Philippe Lardon, AFC



Regards de L'Union des chefs opérateurs sur Camerimage 2020



Conversation avec Philippe Rousselot, AFC, ASC



La directrice de la photographie Charlotte Bruus Christensen évoque le tournage de "The Banker", de George Nolfi



L'AFC accueille un nouveau membre actif



Le directeur de la photographie Joshua James Richards reçoit la Grenouille d'or 2020 pour son travail sur "Nomadland", de Chloé Zhao



Le directeur de la photographie Andrew Droz Palermo explique le tournage du clip "Good Luck", du groupe Broken Bells



Camerimage 2020, Camerimage virtuel



Palmarès de Camerimage 2020



Fred Elmes, ASC, revient sur le tournage du pilote de la série "Hunters", réalisé par Alfonso Gomez-Rejon



Nicolaj Brül, DFF, raconte le tournage de "Pinocchio", de Matteo Garrone



Lors d'un Q&A à Camerimage, le réalisateur Guillaume de Fontenay et Pierre Aïm, AFC, reviennent sur le tournage de "Sympathie pour le diable"



Peter Deming, ASC, raconte le tournage de "The Good Lord Bird", d'Albert Hughes



Entretien avec le directeur de la photographie Aurélien Marra à propos de "Deux", de Filippo Meneghetti



Les films nommés pour les 33^{es} Prix du cinéma européen



Retour sur la conférence Zeiss où Laurent Tangy, AFC, parle de son expérience avec les Supreme Prime Radiance



Hawk-Vantage à Camerimage 2020



TSF en tournage



Cartoni France annonce le lancement des moniteurs-enregistreurs Atomos HDR Neon 17" et Neon 24"



Retour sur la rencontre entre Viggo Mortensen, réalisateur, et le directeur de la photo Marcel Zyskind, DFF, à propos de "Falling"



Sony à Camerimage 2020



Arri Tech Talk : Modules radio externes pour contrôle longue distance



FilmLight s'entretient avec le coloriste Soichi Satake pour son travail sur Baselight en collaboration avec Christopher Doyle, HKSC



Zeiss à Camerimage 2020



Sony dévoile sa nouvelle FX6 sur Instagram



Canon à Camerimage 2020



Camerimage 2020 : les directeurs de la photographie à l'honneur dans "Variety"



Premières livraisons dans le monde des nouveaux Angénieux Optimo Primes



Le groupe Hiventy devient membre fondateur de l'association EGA



Changement de gouvernance à l'Académie des César



Retour sur les débats des Rencontres de L'ARP 2020



Vous envisagez de tourner en anamorphique ?



Arri Asia Hour : Découvrez la liberté créative du Trinity



Arri à Camerimage 2020



Next Shot en tournage et bientôt à l'affiche



Sigma annonce une nouvelle série d'objectifs pour les boîtiers hybrides Plein Format : La série I



Dans l'actualité de XD motion



La gamme LED de De Sisti s'agrandit !



Dans l'actualité de K5600 Lighting



Dans l'actualité d'Arri Lighting



Naissance d'un nouveau média d'actualité sur l'art de la "photo-cinematographie"



MixBook®, le premier nuancier numérique au monde pour le choix des couleurs LED



Next Shot étoffe son catalogue



L'Arri Alexa LF sur la série originale Netflix "La Révolution"



Vente solidaire MIAA en boutique éphémère



Q5, le nouveau spot Fresnel LED 185 watts à matrice dense de Fiilex



Un nouveau rail made in TSF !



La question qu'on ne devrait plus avoir à se poser



Dessinatrice de plateau, un des métiers du cinéma sous le trait de crayon du CNC



Association Française
des directeurs
de la photographie
Cinématographique

8 rue Francœur
75018 Paris

www.afcinema.com

Président
Gilles PORTE

Présidents d'honneur

* Ricardo ARONOVICH
* Pierre-William GLENN

Membres actifs

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

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

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

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