

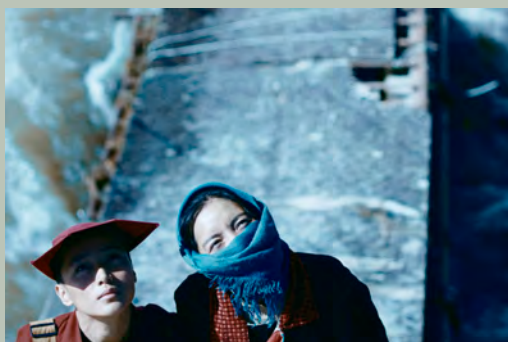
Hommages à
Willy Kurant, AFC, ASC
P. 12 & 58

Photo Guy Ferrandis

Contre-Champ AFC

Juin 2021 #320

FOCUS AFC



Relativité de l'image digitale P. 6

TECHNIQUE



Produire en virtuel P. 24

LES FILMS AFC



P. 67

IN MEMORIAM



Jean Penzer (1927 - 2021)

Le directeur de la photographie Jean Penzer nous a quittés

25-05-2021 [Lire en ligne](#)

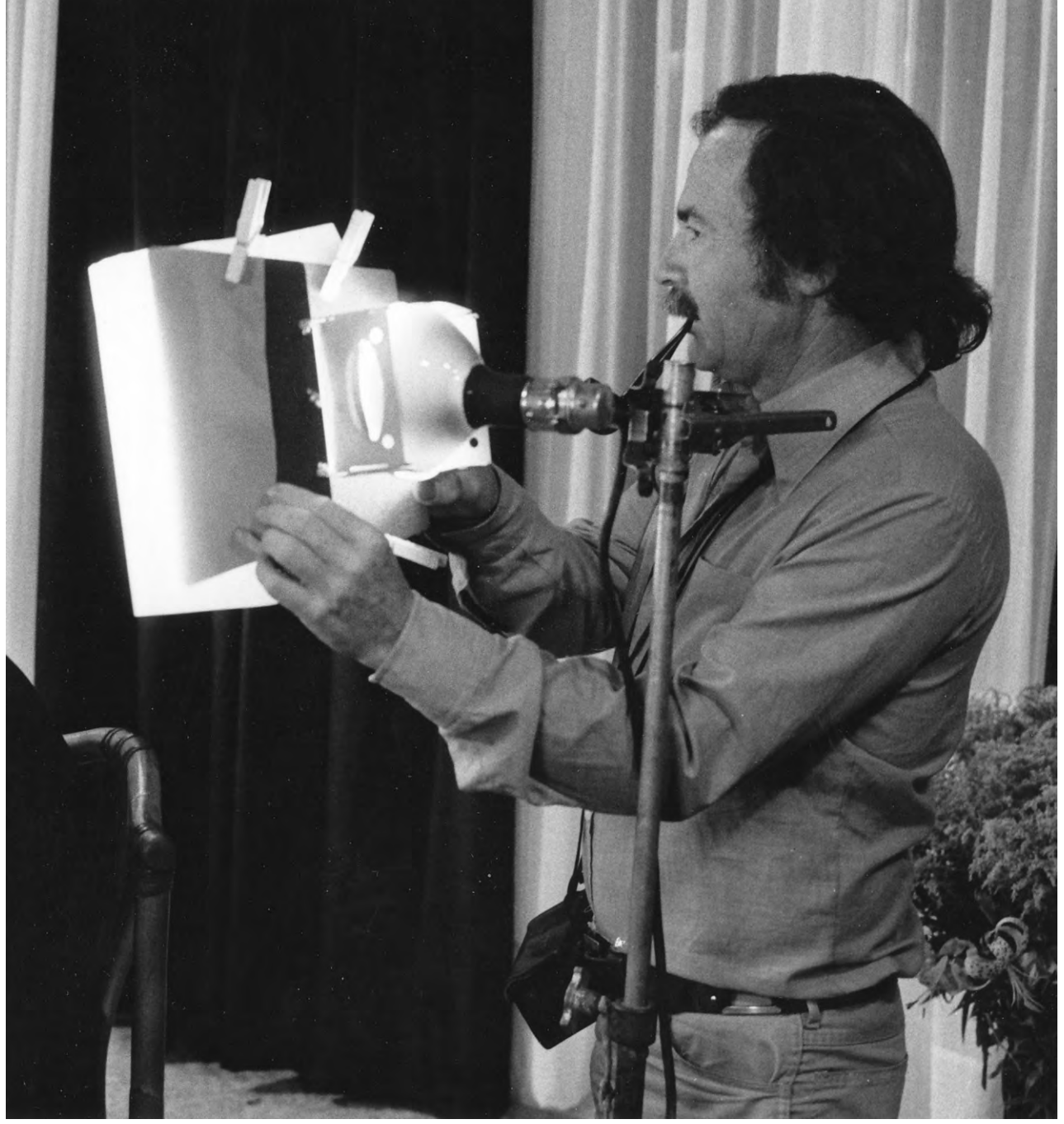
Nous avons appris avec tristesse la disparition de Jean Penzer, survenue le 21 mai 2021, à l'âge de 93 ans. Formé à l'école de Vaugirard juste après la guerre, il était passé par l'assistanat et le court métrage avant de démarrer sa carrière de directeur de la photographie en 1959 grâce à Philippe de Broca (*Les Jeux de l'amour*), qu'il retrouvera à plusieurs reprises, tout en collaborant, entre autres, avec Alex Joffé, Philippe Labro, Bertrand Blier, Chantal Akerman, Jacques Demy... Membre d'honneur de l'AFC depuis 2007, il avait reçu le César de la Meilleure photographie en 1986 pour *On ne meurt que deux fois*, de Jacques Deray.

Jean Penzer appartenait à cette génération charnière entre les "classiques" et la Nouvelle Vague, nourrissant ainsi son travail des deux approches qu'il mettait au service d'un cinéma dit grand public comme du cinéma d'auteur, avec la même rigueur et le même souci d'apporter le climat juste sans jamais pousser l'esthétisme au-delà du strict nécessaire. D'une démarche finalement assez proche de celle de Ghislain Cloquet, de trois ans son aîné, on se souviendra de l'univers glacé et incisif de *Buffet froid* (Bertrand Blier, 1979), comme de l'austérité et de la lumière minimaliste des *Rendez-vous d'Anna* (Chantal Akerman, 1978).

Nous reviendrons bientôt plus longuement sur sa carrière afin de lui rendre l'hommage qui lui est dû.

- On peut d'ores et déjà [lire ou relire](#) le texte publié par l'AFC en 2007 lors de la désignation de Jean Penzer comme membre d'honneur.

Jean Penzer en 1973 sur le tournage de *Salut l'artiste*, d'Yves Robert - Archives Jean Penzer



Page 5	L'éditorial de juin 2021
Page 6	Focus • Relativité de l'image digitale • Willy Kurant, AFC, ASC, ou l'excellence d'une modernité mâtinée de classicisme
Page 21	Actualités AFC • Présentation de la directrice de la photographie Gertrude Baillot, AFC • Présentation du directeur de la photographie Renaud Personnaz, AFC • Deux nouveaux membres actifs rejoignent l'AFC
Page 23	Sur les écrans • La couleur en question, quatre vidéos de la journée "Histoires de la couleur à l'écran" en ligne
Page 24	Technique • Dossier "Produire en Virtuel" • Un nouveau moniteur Sony 4K HDR Trimaster de 32 pouces et des nouveautés côté caméras • Dans l'actualité de Sony France • Le webinaire Sony «Lumière sur le plein format», avec Caroline Champetier, AFC, et Inès Tabarin, est en ligne • Les films "Panavision" dans les salles en juin • Dans l'actualité de TSF • Les produits Sigma récompensés par les TIPA World Awards • Dans l'actualité de Transpacam • Les prochaines sessions de tables rondes virtuelles d'Arri • Mise à jour 1.2.1 du firmware LiOS de l'Orbiter d'Arri • Panasonic annonce des mises à jour logicielles des boîtiers Lumix GH5S, G9 et G100, disponibles le 9 juin 2021 • Panasonic Lumix – Event – Lancement de la Gamme Lumix GH • Ben Smithard, BSC, parle de son travail en Zeiss Supreme Prime pour "The Father", de Florian Zeller • Nikon présente le mini bras robotique de motion control de MRMC • Dans l'actualité du mois de XD motion • SAS Damien-Vicart sur le tournage d'"Une histoire d'amour", d'Alexis Michalik • Acc&LED présente... Un long métrage tout en LED ! • Cartoni France présente Prolycht et son projecteur directionnel COB LED, l'Orion 300 FS • Maluna Lighting, distributeur exclusif du système d'éclairage "The Lightbridge" • Rosco présente le Miro Cube® 4CA, une solution d'éclairage bain de pied polyvalente • Dans l'actualité de Next Shot Group
Page 55	Lire, voir, entendre • Un "Focus" du CNC sur le 70 mm • La Galerie Cinéma invite pour sa réouverture quatre artistes déjà exposés • Le nouveau site d'Imago est en ligne
Page 58	Côté profession • Willy Kurant, vu au travers de quelques témoignages • Dans l'actualité de l'ENS Louis-Lumière • L'impact de la crise sanitaire sur l'emploi intermittent dans le spectacle en 2020 étudié par l'Unédic • Aux dernières nouvelles de l'ASC
Page 67	Les Films AFC du mois

L'éditorial



L'éditorial de juin 2021

Par Claire Mathon, Céline Bozon et Léo Hinstin, coprésidentes et coprésident de l'AFC

02-06-2021 - [Lire en ligne](#)

Présidence de l'AFC désormais copartagée s'y prêtant, un éditorial écrit ce mois-ci par chacune de ses trois plumes, offrant pour l'occasion un point de vue personnel sur un pan de leur actualité.

- « Tourner, c'est aller à la rencontre. Rien dans l'inattendu qui ne soit attendu secrètement par toi. »

Claire Mathon, coprésidente de l'AFC, citant une réflexion de Robert Bresson extraite de ses Notes sur le cinématographe, Paris, Gallimard (Folio), 1975

- *Libération*, avril 2021

Wong Kar-wai, à propos de la restauration de ses films : « Nous étions pris dans un dilemme entre les restaurer comme le public s'en souvenait et comme je les avais envisagés originellement ».

Je suis allée, le week-end dernier, dans mon cinéma L'Écran, à Saint-Denis, voir *Michel-Ange*, d'Andreï Konchalovsky, avec une joie, un plaisir fou de retrouver ce refuge : la salle noire de cinéma.

Je me souviens de mon choc devant la chapelle Sixtine, qui à l'époque était en train d'être restaurée, d'un côté des couleurs éclatantes, de l'autre le temps, la poussière, le marron qui recouvre tout, comme du sable.

Qu'est ce que l'« origine » dont parle Wong Kar-wai, cette question me hante.

Bonnes retrouvailles !

Céline Bozon, coprésidente de l'AFC

- Dans un grand soupir de soulagement pour l'ensemble de la profession, les cinémas ont enfin réouvert, même si de façon partielle. Les prédictions alarmistes ne se sont pas réalisées, les salles se remplissent au mieux de leurs capacités et on peut espérer que les films à sortir seront vus malgré leur nombre.

Ce moment doit être pour nous l'occasion de réfléchir aux changements que nos métiers traversent, changements déjà à l'œuvre avant la pandémie et amplifiés par celle-ci. Ce vent nouveau porté par la révolution des nouveaux modes de diffusion et de consommation bouleverse nos habitudes et change le paradigme, à nous d'embrasser l'avenir et de réfléchir pour que les films en tirent le meilleur parti...

Léo Hinstin, coprésident de l'AFC

En vignette de cet article, une scène de Michel-Ange, d'Andreï Konchalovsky.

Focus



Relativité de l'image digitale

Entretien croisé entre Yov Moor, étalonneur, et Céline Bozon, AFC

14-05-2021 - [Lire en ligne](#)

La directrice de la photographie Céline Bozon, AFC, qui, entre autres réactions, a poursuivi une première fois la conversation entre Caroline Champetier et Martin Roux - matière à réflexion sur la couleur et la fabrication des images -, prolonge ses propres questionnements en s'entretenant avec l'étalonneur Yov Moor. Ce dernier lui parle de son parcours et de sa façon d'aborder son travail sur un film à partir de ses expériences personnelles.

Céline Bozon : En te posant des questions pendant l'étalonnage du film de Laurent Larivière *À propos de Joan*, j'ai eu envie de continuer la discussion lancée par Caroline Champetier et Martin Roux avec toi car je trouve ta position et ton expérience très singulières.

Yov Moor : Il n'y a pas d'expérience dans l'absolu, il n'y a que des expériences multiples ; moi, je me pose toujours des questions, j'ai toujours l'impression de redébuter à chaque film. Chaque film a son énergie, chaque personne a son caractère, tout bouge en fonction. J'ai vraiment du mal à arriver et à me dire « on va tracer ça comme ça, et ça va marcher ». Au moment des essais, j'essaie juste de connaître l'autre, le/la chef/fe op', le/la réalisateur/trice, pour trouver ce qui est juste à l'image. La pellicule, le film, trace quelque chose et réunit les gens autour de cette matière-là. Le digital doit venir à nous, il n'a pas cette indépendance et la noblesse du film, il a besoin d'être manipulé. Le digital est plus relatif, il a besoin de mots pour être resitué et inventé.

CB : Tu me racontais que ta culture de l'image venait beaucoup de la télévision et de la VHS, et c'est vrai que j'ai l'impression que nous sommes quelques uns/unes à l'AFC à "mythifier" un peu la copie 35 mm comme étant l'étalon de tout le reste...

YM : C'est vrai que beaucoup de gens ont eu la chance de voir "la vérité", le film en 35 mm en salle. Moi, ce n'était pas la culture de la famille mais, par contre, on regardait beaucoup de films à la télé donc je suis plutôt l'enfant du télécinéma. C'est très réducteur mais il y a une sorte de saveur de cette "sous" qualité. Et je pense que ça m'a donné une pâte ; à partir d'une "idée" de la pellicule, sans sa richesse.

Ma mère travaillait dans l'édition pour Delpire ; donc j'ai trainé dans la photo un bon bout de temps, beaucoup du côté du noir et blanc et du tirage, mise en page, installation d'expos. J'étais petit ; je baignais dedans, je ne comprenais pas mais je commençais à sentir les choses, physiquement, sans pouvoir mettre de mots dessus. C'était très instinctif mon rapport à l'image. A l'école, je suis un mauvais, je n'ai pas le brevet je n'ai pas mon bac. Donc ma formation, c'est vraiment le travail de ma mère.

Parallèlement, j'ai commencé l'informatique très tôt par mon père. Il était architecte. J'ai fait de la 3D vraiment très tôt. C'était l'époque des ordinateurs Atari et Amiga. Donc je suis ce mélange-là, entre photographie et ordinateur.

Après, j'ai travaillé dans les jeux vidéo. Je faisais de la modélisation 3D, des cinématiques ; donc j'aurais pu "tomber" dans la technique, être impressionné par l'outil. Voir des objets 3D qui tournent en temps réel, c'était saisissant. Et puis à un moment, ça a bifurqué, j'aurais pu me retrouver dans des gros studios de jeux vidéo (Ubisoft), je suis devenu indépendant et j'ai fait la lumière sur un long métrage en tant qu'opérateur. Je connaissais la lumière virtuellement et j'ai dû faire la lumière d'un film, le réalisateur s'appelait Gene Barbe, il travaillait chez LTC.

(Le film s'appelle [Le jour où j'ai eu 100 ans](#) et c'est Richard Deussy qui s'était occupé du retour film... C'était en 2007)

C'est vraiment un déclic j'ai compris comment les outils pouvaient être au service d'un film. C'est là où l'outil est devenu plus sensible. Le réalisateur était un poète et il m'a emmené avec lui ; j'ai découvert plein de choses grâce à lui ; la poésie aussi notamment René Char, je l'ai découverte tard, pas à l'école mais ça m'a ouvert beaucoup de choses. Ça m'a aidé à mettre des mots sur mes sensations.

CB : La boucle est bouclée alors entre ton enfance, le rapport aux images et la sensation... Comment abordes-tu un film aujourd'hui ?

YM : Souvent on me propose de m'envoyer le scénario mais aujourd'hui je préfère découvrir le film monté parce que c'est vraiment là que le langage s'est installé et construit. Tout est là. Sentir le film quand il est là. Chaque film crée son dogme. Je ne viens pas avec une idée préconçue, c'est ça qu'il faut faire comme balance des blancs, etc.

Encore plus en digital parce qu'il y a énormément de chemins mais les réponses se trouvent dans chaque film. Le digital pose la question d'où on veut aller et il y a besoin de gens pour y aller, que ce soit des Color Scientists ou des étalonneurs, etc. Autrement on retombe vite dans la norme ou dans un chemin tout tracé.

J'ai toujours été dans des films où je n'avais pas le temps, il n'y a jamais assez d'argent. Je compressais le temps au maximum et je cherchais beaucoup de mon côté sans comptabiliser le temps. Je faisais des recherches à côté par passion. Je ne vais pas au travail et après, c'est fini. J'ai monté un labo Walpaper et Alchimix après le film avec Gene Barbe.

Mon expérience et toute ma recherche couleur - ACES, Tcam (Truelight CAM), Resolve, Baselight - ne s'arrêtent jamais, je me forme en permanence et c'est ce qui me permet d'être et intuitif et rapide. Il faut être armé en tant qu'étalonneur et en même temps avoir le temps de se perdre, de se tromper et donc d'aller encore plus loin.

CB : Peux-tu nous parler de ton expérience asiatique ?

YM : Il faut commencer par la méthode : ils m'envoient un lien pour regarder les films et on se retrouve au Vietnam ou en Chine ou à Taïwan avec réalisateur/trice et chef/fe op' et ils me disent « Et ben vas-y, qu'est-ce que tu sens ? » en repartant du Log.

On te lance à un endroit et il faut que tu prouves ta position. Tu es sur un piédestal et du coup tu n'as aucune retenue... C'est un truc de fou, c'est comme sauter d'un ravin... Et tu

vois même dans le comportement physique du réalisateur/trice et chef/fe op' s'ils sont touchés ou pas, sans parler. Ils ont besoin d'être provoqués et pour eux ce qui est tourné n'est pas arrêté. Tout peut être remis en question jusqu'au bout. Ça peut être une séquence, ça peut être un plan ; si cette image a besoin d'être complètement ailleurs quand elle apparaît, peu importe ce qui précède, elle a sa place en soi en tant qu'image dans le film. Et c'est très intéressant comme approche.



"Taste" / Vietnam / Blackmagic Ursa 4,6K
Réalisateur : Lê Bao - Chef opérateur : Nguyen Vinh Phúc



Le Vietnam est un pays, par exemple, où il y a toujours très peu de projections de films en 35 mm, donc encore une fois la culture de l'image vient d'ailleurs, de l'art (peinture notamment) ; mais aussi de cette nature si particulière, de ces paysages fous. Mais par contre cette position est épuisante, je ne ferais pas dix films asiatiques de suite.

Ça vide et j'ai peur de me répéter. Ça fait aussi du bien de revenir à une approche plus cartésienne. Je me reremplis dans le cinéma européen.

Par exemple, sur *Balloon*, on avait fait un étalo en neuf jours et le huitième jour, on a tout changé de A à Z. Ce qu'on a changé au dernier moment, c'est les hautes lumières qui étaient plus douces, moins colorées et on les a éloignées d'un "naturel". L'étalonnage, c'est vraiment des couches, des strates et chaque strate annule ou renforce la précédente.

Et il n'y a pas de souci d'égo. C'est une mise à nu de ta perception. Et ce n'est pas une défaite ni une honte.



"Balloon" / Tibet / Arri Alexa
Réalisateur : Pema Tsenden - Chef opérateur : Lu Songye



Et l'autre film s'appelle *Jinpa*, c'est le même chef op', même réalisateur et c'est les grands écarts, on ne se répète pas, on ne prend pas le recette du précédent pour le reproduire sur le film d'après, on repart vraiment à zéro, on désapprend tout. C'est l'inverse du mécanisme ou du programme.



"Jinpa" / Tibet / Arri Alexa
Réalisateur : Pema Tseden - Chef opérateur : Lu Songye - Producteur : Wong Kar-wai



CB : Quand je t'entends, je me dis que justement, dans ce sens-là, le film était plus "rassurant", on choisissait son émulsion, sa pose (sensibilité et affichage cellule), on faisait des essais, etc., et justement il n'y avait pas tellement de surprise ; c'était très maîtrisé, d'où peut-être aussi l'affolement à l'arrivée du "digital", comme tu dis. Pardon, je dérive... En France, tu sens que tu es plus empêché ou qu'il y a plus de résistance ? Tu te sens moins libre ?

YM : On a plus de mal à sortir d'une forme de "logique" et puis est-ce que c'est notre histoire catholique, je ne sais pas, mais il y a plus une sorte d'"humilité" ; une modestie, parfois très juste, mais parfois on se retient trop par peur de s'exhiber.
Le cinéma asiatique te pousse à une mise en danger. Tu peux aller vers du "hors norme", surtout en couleur. La pellicule a une élégance qui ne permet pas ça. La couleur qui te "rentre un peu dedans", on n'en profite pas.

CB : Que veux-tu dire par « la couleur qui te rentre un peu dedans » ?

YM : C'est des couleurs hors du Gamut, pas du tout des contenues dans les LUTs film. C'est hors Fuji, hors Kodak Tu peux amener Kodak vers autre chose mais ça reste l'harmonie Kodak. C'est surtout dans les bleus pourtant c'est là où c'est le plus réduit par rapport au vert, par exemple. Il n'y a pas l'empreinte ni de la pellicule ni du digital, c'est l'empreinte du film lui-même et ça, j'aime beaucoup. On peut partir d'un Log et chercher manuellement et, d'un film à l'autre, faire quelque chose de totalement différent. Il n'y a pas de goût de "j'aime ça" donc je fais ça à chaque film, je choisis tel espace, toujours le même, telle machine, toujours la même ; moi, j'ai très peur de me répéter donc j'aime bien repartir de zéro à chaque fois.

En vignette de cet article, une image du film Balloon, photographié par Lu Songye.

Tournage de *La Jalousie*, de Philippe Garrel - Photo Guy Ferrandis



Willy Kurant, AFC, ASC, ou l'excellence d'une modernité mâtinée de classicisme

Par Marc Salomon, membre consultant de l'AFC

01-06-2021 - [Lire en ligne](#)

Willy Kurant nous a quittés le 1^{er} mai, à l'âge de 87 ans. Venu du reportage TV, caméra 16 ou 35 mm à la main, passé quelques mois par les studios de Pinewood à Londres avant de rejoindre la France où il démarra sa carrière de directeur de la photographie dans la mouvance de la Nouvelle Vague, Willy Kurant excellait dans des registres pourtant diamétralement opposés : de *Trans-Europ-Express* (façon reportage, sans éclairage sinon parfois une Flood dans un parapluie blanc) à *Charlotte For Ever* (violentes directions de lumière et puissants contre-jours qui transpercent la pénombre).

Différentes approches qui ont pu d'ailleurs coexister au sein d'un même film, Willy Kurant assumant de privilégier alors la force d'un plan ou d'une séquence plutôt qu'une parfaite continuité photographique. Sa maîtrise de la lumière et de la composition s'exprimaient ainsi dans une grande liberté.

D'ailleurs, interrogé en 1970 par *Cinémonde* sur son travail avec Orson Welles, il déclarait : « Avec Welles, on apprend d'un maître. Il n'a pas peur de monter des plans où l'on passe brutalement d'une image très éclairée à une autre qui présente de violents contrastes. Il vous répondra "Qui s'en soucie ?" » Willy Kurant enfonçait le clou l'année suivante en répondant aux questions de Noël Simsolo, il critiquait alors le corporatisme et la formation trop "technicienne" dispensée dans les écoles au détriment de l'intérêt pour la force ou la composition interne d'une image : « Il y a, chez les jeunes opérateurs français, une prédominance presque inconsciente de la technique sur la vision. Du reste, ils détestent les photographes et en particulier les photographes de mode sous prétexte que ce sont des gens qui ne connaissent rien. C'est peut-être vrai, mais ils possèdent au moins le sens de la vision. »

Né le 15 février 1934, à Liège, en Belgique, orphelin très jeune – ses parents, déportés, meurent à Auschwitz en 1942 –, Willy Kurant est caché et recueilli par sa sœur aînée et son beau-frère. Il rejoint ensuite un orphelinat pendant environ quatre ans, à Boitsfort, au sud-est de Bruxelles. Attiré par la photographie, il intègre vers l'âge de 16 ans un laboratoire de recherche sur la photo couleur où il restera deux ou trois ans avec l'espoir de pouvoir rejoindre des tournages. Cette première expérience lui apporte une connaissance solide des pellicules et du travail de laboratoire qu'il saura mettre à profit tout au long de sa carrière, en n&b comme en couleur. Il débutera finalement pour la TV belge, muni de sa Paillard-Bolex.



Willy Kurant, en costume sombre, en reportage au début des années 1950, avec sa caméra Paillard-Bolex

Archives Willy Kurant

Vers 1953-54, il voyage au Congo comme assistant sur des documentaires, avec une caméra Debie Parvo. Il se souvenait d'un opérateur raciste qui ne voulait pas que les Africains portent les caisses de matériel ! De retour en Belgique, il acquiert une caméra anglaise Vinten "Normandy" et commence à tourner deux ou trois documentaires comme opérateur. Puis il investit dans une caméra Arri. Il tourne alors *Klinkaart (La Briquetterie)*, avec Paul Meyer, en 1956.



Willy Kurant, avec sa caméra Vinten Normandy, et le réalisateur Didier Geluck

Archives Willy Kurant



Willy Kurant en reportage avec son Arri IIB
Archives Willy Kurant

En 1957-58, il obtient une bourse du British Council qui lui permet de séjourner quelques mois à Londres, aux studios de Pinewood où il peut observer le travail de Geoffrey Unsworth, Jack Hildyard, Harry Waxman... De retour en Belgique, par le jeu des coproductions, il se retrouve à seconder Roger Fellous, en 1959, sur le tournage de *Marche ou crève*, de Georges Lautner, film en partie tourné à Limbourg. Mais il collabore surtout à différents magazines de reportages francophones ("Continent sans visa", "Cinq colonnes à la une", "Neuf millions"), il s'équipe même d'une caméra Arri IIB et d'un magnétophone portable afin d'élargir ses collaborations, à la manière du cinéma vérité, comme on dira plus tard. C'est lors d'un de ces reportages, à Cuba, qu'il loge dans l'hôtel où se tourne *Soy Cuba*, de Mikhaïl Kalatozov, et qu'il rencontre le célèbre opérateur soviétique, Sergueï Ouroussevski.



Sergueï Ouroussevski et Willy Kurant, à Cuba, en 1963
Archives Willy Kurant

Quelque peu tombé en disgrâce auprès d'un responsable des magazines de reportage, Willy Kurant décide de rejoindre la France avec sa Triumph et tout son matériel. Nous sommes alors au début des années 1960 et il offre ses services à de jeunes réalisateurs comme Jean-Christophe Averty, Jacques Rozier, Marin Karmitz, Serge Korber, François Weyergans et Maurice Pialat. C'est avec ce dernier qu'il tourne, en 1963-64, une série de courts métrages documentaires en Turquie, dont le producteur, Samy Halfon, au vu des rushes et de sa manière de travailler "léger", décide de l'engager sur *Trans-Europ-Express*, réalisé par Alain Robbe-Grillet. Bien que sorti sur les écrans après les deux films suivants, c'est bien le premier film de Willy Kurant au poste de directeur de la photographie.



"Bosphore", "Pehlivan" et "Istanbul", de Maurice Pialat
Captures d'écran



"Trans-Europ-Express", d'Alain Robbe-Grillet
Captures d'écran

C'est en 1965 qu'Agnès Varda lui confie la photographie des *Créatures*, tourné à Noirmoutier, en Scope n&b, avec William Lubtchansky et Jean Orjollet comme assistants. Puis les choses s'enchaînent avec Jean-Luc Godard (*Masculin, féminin*) et Jerzy Skolimowski (*Le Départ*), tous en n&b. Dans la continuité de Raoul Coutard, Willy Kurant bouscule les codes : pellicule poussée (Kodak 4X), peu ou pas d'éclairage, utilisation de boîtes de Flood ou en indirect dans des parapluies blancs...



"Masculin, féminin", de Jean-Luc Godard
Captures d'écran



"Le Départ", de Jerzy Skolimowski
Captures d'écran

C'est pour la télévision qu'il tourne aussi, durant cette période, avec Pierre Koralnik, *Anna*, son premier film en 35 mm couleurs, une sorte de comédie musicale déjantée, une fiction pop dans l'esprit du "Swinging London", comme un hymne à la photogénie d'Anna Karina. Willy Kurant y affirme son goût pour les focales extrêmes, les contre-jours et les flares, ce qui restera sa marque de fabrique.



"Anna", de Pierre Koralnik
Captures d'écran

Ces années particulièrement riches par la diversité des films et des audaces techniques qui empruntent autant à la lumière classique qu'aux méthodes de la Nouvelle Vague culminent avec Orson Welles qui l'engage sur *Une histoire immortelle*, insatisfait du travail de son premier directeur de la photographie. Leur collaboration se poursuivra avec *The Deep*, film inachevé.



"Une histoire immortelle", Orson Welles
Captures d'écran



Orson Welles et Willy Kurant
Archives Willy Kurant

Après une production américaine tournée en France (*Le Jour du lendemain*, avec Marlon Brando) et un film de Volker Schlöndorff tourné en Bavière (*Michael Kohlhaas, le rebelle*), sa carrière connaît un étrange passage à vide dans les années 1970.



Marlon Brando et Willy Kurant
Archives Willy Kurant

Après quelques documentaires et le premier film de Serge Gainsbourg (*Je t'aime moi non plus*), il part travailler aux Etats-Unis, sur les conseils du producteur Elliott Kastner, où il peinera à redémarrer une carrière à la mesure de son talent, bridé par les règles syndicales.

Dans un premier temps, il est hébergé par son ami John Bailey, ASC, et tournera des spots publicitaires, des films indépendants ("non-union films") et des téléfilms. Citons, entre autres, un film d'épouvante produit par Roger Corman, en 1977 *Le Monstre qui vient de l'espace*, puis *Harper Valley P.T.A.*, gros succès commercial pour cette comédie de mœurs loufoque construite sur les paroles d'une célèbre chanson country. On retiendra tout de même *Tag, le jeu de l'assassinat*, de Nick Castle, en 1982, pour sa photographie toute en pénombre et contrastes.

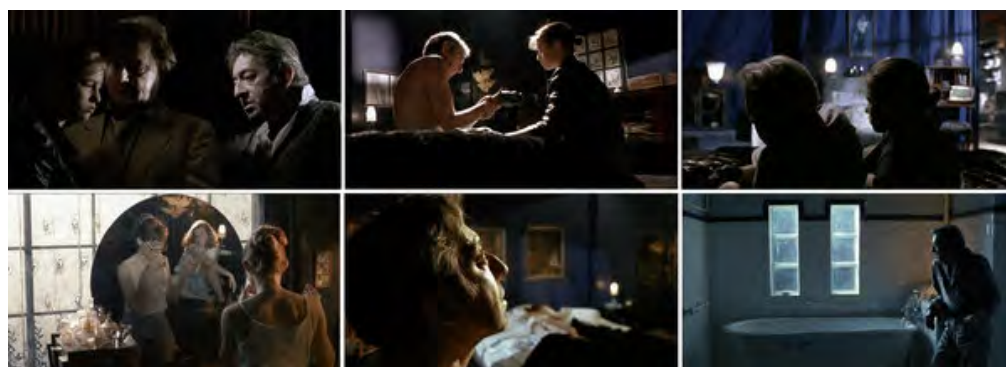
Pendant quelques années, Willy Kurant alterne les tournages des deux côtés de l'Atlantique. Il retrouve Serge Gainsbourg pour *Equateur*, en 1983, tourné au Gabon et *Charlotte For Ever*, quatre ans plus tard. Dans l'intervalle, il signe la photographie de *Flagrant désir*, de Claude Faraldo, un polar ensoleillé tourné dans le Médoc.



"Equateur"
Captures d'écran



"Flagrant désir"
Captures d'écran



"Charlotte For Ever"
Captures d'écran

C'est alors qu'il est reparti aux Etats Unis que Maurice Pialat vient le chercher pour assurer la photographie de *Sous le soleil de Satan*, en 1987, en remplaçant au pied levé Luciano Tovoli, AIC, tombé malade au bout d'une semaine. De son chef opérateur, Maurice Pialat, pourtant réputé avare de compliments, déclarera plus tard : « Willy a une forte personnalité, mais il possède du tact. C'est un grand artiste mais aussi un artisan. (...) A mon avis, Kurant est un grand formaliste, je le dis avec affection : beaucoup plus grand qu'il ne le croit et que peut-être même, il voudrait l'être... Il mérite en tout cas qu'on lui donne les moyens de s'exprimer. Dans le fond, derrière son intelligence et sa culture, Kurant est un metteur en scène : c'est peut-être pour cela que sa photo est aussi bonne. »



"Sous le soleil de Satan", de Maurice Pialat
Captures d'écran

Dans les années qui suivent, Willy Kurant entame une collaboration suivie avec la réalisatrice Charlotte Brändström, pour le grand comme le petit écran ; John Bailey, ASC, passé à la réalisation, lui confie la photographie de *Lune rouge*, en 1992, et c'est en 1996 qu'il intègre à son tour l'ASC. Après quelques productions mineures Outre-Atlantique, il tournera ses deux derniers films en France avec Philippe Garrel : *Un été brûlant*, en couleur, et *Jalousie*, en noir et blanc.



John Bailey, à gauche, et Willy Kurant sur le tournage de "Lune rouge", en 1992
Archives Willy Kurant - Album noir Camerimage 2019



Philippe Garrel et Willy Kurant sur le tournage de "La Jalousie", en 2013
Photo Guy Ferrandis

Ajoutons que tout au long de ces dernières années, Willy Kurant s'était beaucoup investi dans des Master Class, en France comme à l'étranger, et des conférences à la Cinémathèque française dans le cadre du Conservatoire des techniques animé par Laurent Mannoni.

Willy Kurant et l'AFC

Willy Kurant était membre de l'AFC depuis sa création, en 1990. Il a été membre du CA de 2000 à 2002, puis vice-président de l'association de 2003 à 2005. Il a représenté l'AFC au Festival de Cannes en tant que membre du jury de la Caméra d'or en 2008. Il a été membre du comité de rédaction des n° 2, 3 et 4 de la revue *Lumières - les cahiers AFC*, entre 2006 et 2011.

- [Lire les différents témoignages](#) en hommage à Willy Kurant.

Notes

Conseils de lecture :

- "[Rétro, photo, boulots et autres aventures](#)", par Willy Kurant, sur le site Internet de l'AFC
- [Lumières / les cahiers AFC n° 4](#) - 2011 (entretien avec Willy Kurant, par Éric Gautier, à propos de *Masculin, féminin et Anna*)
- *Le Technicien du Film*, n°562 janvier 2006 (entretien avec Willy Kurant, par François Reumont)
- *Positif*, n° 532, juin 2005 ("Le directeur de la photo en France et aux Etats-Unis - Les règles du jeu" par Willy Kurant)
- *Cinémathèque* n° 22, printemps/été 2003 ("Le fauteuil d'Orson", par Willy Kurant)
- *Cinéma Pratique* n° 106, mars/avril 1971 (entretien avec Willy Kurant, par Noël Simsolo)
- *Cinéma*, n° 1844, décembre 1970 (entretien avec Willy Kurant, par Philippe Prince)
- *Lettres Françaises*, n° 1346, 5-18 août 1970, ("Les monteurs d'ombres: Jean Boffety et Willy Kurant", par Gérard Langlois)
- Willy Kurant par Maurice Pialat dans *En Lumière : Les Directeurs de la photographie* (Dominique Maillet - Editions Dujarric / 2001)
- Entretien, en anglais, avec Willy Kurant, dans *Semiotics and Lighting - A Study of Six Modern French Cameramen*, de Sharon A. Russel (UMI Research Press - 1981)

Willy Kurant et la Cinémathèque française :

- [Willy Kurant par Willy Kurant, une leçon de cinéma](#) (le 4 mai 2013)
- [La caméra bouge. Conférence de Willy Kurant](#) (le 12 mars 2010)

Actualités AFC



Présentation de la directrice de la photographie Gertrude Baillot, AFC

Par Céline Bozon, AFC, et Jean-Marc Fabre, AFC
26-05-2021 - [Lire en ligne](#)

Admise depuis peu de temps au sein de l'AFC en tant que membre de la vie active de l'association, la directrice de la photographie Gertrude Baillot est présentée ci-après par ses parrain et marraine, Céline Bozon, AFC, et Jean-Marc Fabre, AFC, qui, ensemble, ont soutenu sa candidature au moment de son admission.

Gertrude Baillot, une force vive à l'AFC, par Céline Bozon, AFC

Je connais Gertrude depuis que j'ai 22 ans. Je me souviendrai toute ma vie d'un plan d'un film de Claire Doyon qu'elle avait éclairé quand on était ensemble à La Fémis. Une montre, une fenêtre et un rideau qui bat.

Ma mémoire a sûrement déformé l'image mais elle fait partie de celles qui restent.

Depuis nous avons souvent travaillé ensemble, nous nous sommes croisées dans des cafés régulièrement jusqu'au groupe de femmes opératrices qui a donné un peu aussi L'Union....

En tant que coprésidente, je pense que ce serait une force vive d'avoir Gertrude à nos côtés.

Gertrude Baillot, des qualités humaines et professionnelles en phase avec l'AFC, par Jean-Marc Fabre, AFC

Avec Gertrude Baillot, nous nous connaissons depuis déjà plus de 20 ans, nous nous sommes souvent croisés aux hasards de nos parcours.

La première fois, c'était à La Fémis alors que je participais au jury des diplômes de fin d'études, Gertrude y avait présenté son mémoire. Puis nous nous sommes retrouvés à siéger à la Commission du film de la région Poitou-Charentes.

Nous avons alors souvent échangé sur le travail du chef opérateur et sur ce que nos expériences de réalisation nous avaient apporté dans notre manière de coopérer avec les réalisatrices et réalisateurs en fiction comme en documentaire.

Bref, des échanges simples et instructifs sur nos métiers et nos parcours différents.

Pour finir, c'est à travers L'Union des chefs opérateurs, que Gertrude a présidé deux ans et dont elle est à l'origine, que nous nous sommes vus les dernières fois. Là encore, nos échanges se sont toujours montrés constructifs.

C'est donc avec une sincère bienveillance que je soutiens et parraine, aux côtés de Céline Bozon, la candidature de Gertrude Baillot à l'AFC.

Ses qualités humaines et professionnelles sont tout à fait en phase avec l'esprit de l'AFC.

Par ailleurs son envie de s'investir activement dans notre association et son expérience au sein de L'Union des chefs opérateurs apporteront, j'en suis sûr, de nouvelles forces vives à l'AFC.

(En vignette de cet article, Gertrude Baillot, en tournage début 2021 - Photo Baptiste Charvet)



Présentation du directeur de la photographie Renaud Personnaz, AFC

Par Renato Berta et Julien Hirsch, membres de l'AFC

25-05-2021 - [Lire en ligne](#)

Le directeur de la photographie Renaud Personnaz, récemment admis au sein de l'AFC en tant que membre actif, est présenté ici par Renato Berta, AFC, et Julien Hirsch, AFC, ses deux parrains, qui l'ont chacun soutenu le moment venu de proposer sa candidature.

Présentation de Renaud Personnaz, par Renato Berta, AFC

J'ai tourné plusieurs films avec Renaud Personnaz au cadre. Le fait d'abandonner le cadre me coûtait très cher, sachant que je considère ce rôle comme partie intégrante de l'image.

Renaud a réussi me rendre ce choix moins douloureux en collaborant d'une façon créative et dynamique, pour créer des images pas toujours simples du point de vue de la mise en scène.

Il faut dire aussi que bien avant notre premier tournage ensemble, et pendant la période de notre collaboration, il a tourné comme chef opérateur des films peut-être moins "importants" du point de vue du budget, mais plus complexes apparemment, et très intéressants au niveau de l'apport professionnel.

N'oublions pas que Renaud a une culture cinéphilique, et pas seulement, très importante, et cela, à notre époque, me paraît rare et important. Voyant les films sur lesquels Renaud a travaillé, il me paraît juste qu'il puisse faire partie de l'AFC.

Renaud Personnaz, un membre enrichissant pour l'AFC, par Julien Hirsch, AFC

Quand Renaud Personnaz m'a parlé de son désir d'entrer à l'AFC, je lui ai tout de suite proposé de le parrainer. Nous nous croisons régulièrement depuis une dizaine d'années lors des avant-premières des films auxquels nous avons participé chacun de notre côté, et chaque fois c'est l'occasion d'échanges passionnants sur nos méthodes de travail, nos expériences de tournages et notre place dans le processus de création.

Outre son talent de directeur de la photographie qui s'exprime ingénieusement même dans des conditions de productions très difficiles (*Tous les rêves du monde*, de Laurence Ferreira Barbosa), sa collaboration avec Jérôme Prieur dans le domaine du film documentaire questionne et résout souvent avec grâce le problème du mélange d'images d'archives avec ses propres images.

Enfin, sa connaissance impressionnante du cinéma du monde entier et son investissement dans l'enseignement technique de l'image achève de faire de Renaud Personnaz un membre enrichissant pour l'AFC.

En vignette de cet article, Renaud Personnaz sur le tournage du Divan de Staline, de Fanny Ardant, en 2016 - Photo João Pedro Santos.

Sur les écrans



La couleur en question, quatre vidéos de la journée "Histoires de la couleur à l'écran" en ligne

26-05-2021 - [Lire en ligne](#)

Début mars 2021, la Cinémathèque française mettait en ligne sur son site Internet les vidéos de quatre conférences programmées lors de la journée de rencontres internationales "Histoires de la couleur à l'écran", qui s'est tenue dans le cadre du festival Toute la mémoire du monde, en mars 2020. Pour résumer brièvement leur titre, il était question de "Vers la couleur", "La couleur en noir et blanc", "Les aventures de la pellicule Ferraniacolor" et "Des images tournées avec le procédé Keller-Dorian".

Ouverture de la journée de rencontres internationales "Histoires de la couleur à l'écran" par Pauline de Raymond, suivie d'une intervention de Caroline Champetier.



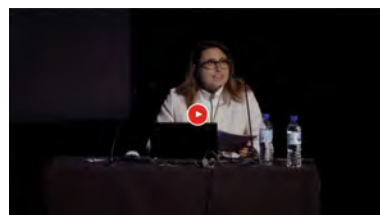
Vers la couleur. Intervention Caroline Champetier par La Cinémathèque Française

Priska Morrissey est maître de conférence à l'université Rennes 2. Elle est spécialiste des métiers et des techniques du cinéma et plus particulièrement de la lumière et du métier d'opérateur de prise de vues.



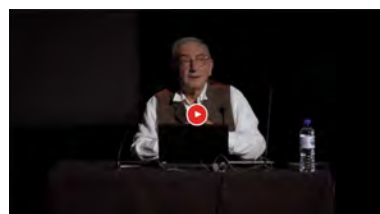
La couleur en noir et blanc : pour une histoire de la sensibilisation chromatique des émulsions négatives au temps du muet par La Cinémathèque française

Daniela Currò dirige le Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale où elle supervise les collections ainsi que différentes activités (acquisition, préservation, programmation, recherche de fonds). Elle a auparavant travaillé au George Eastman Museum à Rochester, aux laboratoires Haghefilm à Amsterdam et au Museo Nazionale del Cinema de Turin.



Des courts documentaires aux productions populaires : les aventures de la Ferraniacolor par La Cinémathèque française

François Ede est documentariste et directeur de la photographie, pour Raoul Ruiz notamment (*Bérénice*; *L'Éveillé du pont de l'Alma* ou *Le Voyage clandestin*). En 1995, il restaure *Jour de fête* et donne au film les couleurs voulues par Jacques Tati. En 2002, il dirige la restauration de *PlayTime*. Il est l'auteur de l'ouvrage *Jour de fête ou la couleur retrouvée* (Cahiers du cinéma, 1994). Il a pris part à la restauration de la version française de *Lola Montès* menée par la Cinémathèque française en 2008. Il est également scénariste, avec Raoul Ruiz, des *Trois couronnes du matelot* et a supervisé la restauration de plusieurs films de Ruiz.



Projection commentée par François Ede d'images tournées avec le procédé Keller-Dorian (1922-1930) et restaurées par La Cinémathèque française

Technique



"Produire en Virtuel"

Dossier établi par François Reumont pour l'AFC
01-06-2021 - [Lire en ligne](#)

En l'espace de quelques mois de confinement, d'une série "Star Wars" à succès et de temps libéré pour la recherche et le développement, l'offre de solutions pour le tournage en production virtuelle (ou "VFX on Set") a soudain explosé en France. Des infrastructures à demeure commencent à se développer dans les studios, accompagnées de solutions de création d'univers 3D ou de plus simples "transparences" pour les scènes de véhicules. Ce dossier fait le point sur les principaux projets actuellement en tournage avec ces technologies (écran vert ou dalles LEDs) avec des directeurs de la photo et des prestataires.

Entretien avec Thomas Hardmeier, AFC

Pour la suite de L'Autre côté du périph, le réalisateur, Louis Leterrier, retrouve, dans Au-delà du périph, Omar Sy (qu'il a déjà dirigé dans la série "Lupin"). Toujours en tandem avec Laurent Lafitte, les deux policiers se lancent cette fois-ci sur les traces d'un meurtre entre Paris et Rhône-Alpes. C'est Thomas Hardmeier, AFC, qui signe l'image de ce film produit par Netflix, et dont les scènes de voiture sont actuellement tournées dans un studio équipé de dalles de LEDs.

Pourquoi avoir choisi de tourner sur des murs de LEDs ?

C'est principalement parce que le scénario comportait pas mal de séquences voitures, que ce soit des scènes de dialogues mais aussi des

poursuites plutôt nerveuses et dangereuses... Face à la difficulté d'engager de telles séquences avec les comédiens tout en conservant un plan de travail réaliste, la solution tournage sur mur de LEDs s'est peu à peu imposée. Avec l'équipe de NeoSet, qui gère ce dispositif, on va tourner sur un plateau équipé d'un mur LED en demi-cercle de 11,5 m par 4,5 m. Les voitures de jeu étant montées sur système dynamique (vérins) pour simuler en synchronisme les mouvements.

D'où viennent les images projetées ?

On travaille à partir de pelures tournées par l'équipe de NeoSet, en parallèle des prises de vues extérieures principales en décor naturel. Lors des essais, plusieurs méthodes ont été testées et on a finalement choisi une prise de vues avec deux RED Monstro montées sur un rig avec des Fish Eyes Entaniya 220° qui couvrent les 360°. C'est vrai que c'est un rythme de travail à prendre. Après chaque plan important des voitures filmées de l'extérieur, l'équipe des VFX fait un passage avec son rig dans la lumière la plus proche des prises de vues réelles. Après assemblage numérique ("stitching") entre les deux caméras, on peut ensuite projeter la partie de l'image qui convient derrière ou devant les voitures en studio et on s'affranchit des incertitudes et des risques d'une voiture-travelling réelle.

Les images projetées déterminent tout pour la suite, n'est-ce pas ?

Oui. C'est l'un des enjeux principaux pour moi. Il faut que le rendu de la projo soit le plus juste possible, car après on a pas envie de se relancer dans de l'étalonnage par zone pour compenser telle ou telle dominante sur le fond ou les comédiens... Comme le rendu des dalles à LEDs est tout de même très brillant et lumineux dans les blancs, on est forcé de rééclairer les comédiens un minimum pour réduire le contraste. D'autant plus quand on a, comme nous, une séquence qui alterne successivement des tunnels et des extérieur jour plein soleil... Difficile de filmer uniquement avec la lumière générée par l'écran.

Et en assombrissant la projection de manière dynamique ?

En fait, diminuer la luminosité de l'écran provoque vite une sensation de blancs gris et des images un peu délavées... Pour faire face à cette contrainte, on a

préparé deux versions d'étalonnage des pelures, une qui se rapproche du Log C et l'autre plus contraste, de manière à avoir une autre solution si le besoin s'en faisait sentir...

Avec quel matériel tournez-vous ? Avez-vous dû vous adapter pour le studio LEDs ?

On tourne avec des Alexas LF, souvent à deux caméras. Bien sûr, c'est la caméra principale pour laquelle la projection arrière est optimisée (parallaxe), la deuxième étant en longue focale, sur un gros plan, beaucoup plus facile à raccorder même si l'arrière-plan n'est pas parfait en point de vue. Pour les optiques, j'ai choisi de tourner principalement en anamorphique avec la série Cooke Anamorphic/i Full Frame Plus T2.3 Primes spécial Flair.

Mes focales sont les 32 mm, 40 mm, 50 mm, 75 mm, 85 mm Macro, 100 mm, 135 mm et 180 mm, qui couvrent toutes le plein capteur. Mais selon les besoins, d'autres optiques, dont des sphériques, nous servent aussi sur le film (cascades, caméra embarquées, moins de déformation que le Scope...). En tout cas, pour ce qui concerne les tests sur mur de LEDs, les Cooke fonctionnent plutôt bien, en les utilisant à pleine ouverture (f2.3), ce qui aide à garder l'affichage LED dans un flou plutôt bienvenu.

On dit que la mise au point sur le fond est la limite principale de l'écran LED actuellement.

Oui je confirme. À mon avis, ce n'est pas conseillé d'afficher suffisamment de profondeur de champ pour avoir le point sur l'écran. Le moiré est possible, et le plan devient inutilisable ou doit être retravaillé en postprod'. Ce qui est en revanche formidable, ce sont les reflets sur la voiture et pare-brise des images projetées sur le mur LED et qui donnent instantanément du réalisme. Et, comme en extérieur jour, j'utilise les filtres polarisants pour ajuster le degré de réflexion sur les vitres. L'autre énorme avantage est aussi que toutes les positions et mouvements de caméra sont possibles sans complications et avec une rapidité de tournage impressionnante.

Seul petit bémol, la qualité des noirs de ces dalles, qui à mon goût n'est pas très profonde, surtout quand on passe à des séquences nocturnes. Seule solution : éviter à tout prix que la lumière sur les acteurs/voitures touche les écrans LED !

Vous avez également tourné le nouveau film de Jean-Pierre Jeunet à l'automne 2020. Avec le recul auriez-vous eu envie d'un tel dispositif ?

Le film de Jean-Pierre Jeunet a été entièrement tourné à Bry-sur-Marne dans un décor intérieur

construit par Aline Bonetto donnant sur un très grand fond bleu pour la découverte pour incruster en postprod' les maisons voisines et les arrière-plans d'une ville futuriste. Dans ce genre de situation (avec un fond incrusté de près de 10 m de hauteur) la lumière vient toujours d'une direction un peu biaisée, les projecteurs étant obligatoirement installés toujours un peu trop haut par rapport à la découverte qu'on va ensuite générer à la place du fond incrusté. Si on avait pu tourner avec un mur LED de cette taille – sans doute de la science-fiction ici en France, vu le coût d'installation ! – le décor virtuel aurait effectivement éclairé directement les comédiens. Ça aurait été sans doute génial, mais également plus contraignant car les découvertes et les ambiances lumineuses auraient dû être décidées bien en amont. Une nouvelle méthode très novatrice et créative de générer et d'intégrer un fond comme on le fait depuis longtemps avec des moyens plus simples comme des fonds peints ou Translight ou fond incrusté. C'est en tout cas ce qui a été fait sur "Mandalorian", avec des univers complètement maîtrisés qui immergent littéralement les comédiens dans l'image, en perspective et en lumière.

Entretien avec Jérémie Tondowski, NeoSet

NeoSet est une société créée par Jérémie Tondowski, ex chef machiniste, et Alexandre Saudinos, ex stéréographe. Rejoints par DLP Paris pour la gestion des décors 3D et Street Co' pour celle des murs de LEDs, ils ont installé leur studio à Ivry-sur-Seine, au cœur des studios Kremlin.

Parmi les productions en cours : Au-delà du périph, de Louis Leterrier, avec Omar Sy et Laurent Laffite, ou En roue libre, réalisé par Didier Barcelo, avec Marina Foïs.

Quelle est la genèse de NeoSet ?

L'idée de lancer une structure dédiée à la production virtuelle nous est venue pendant le confinement. Alexandre sortait d'un gros projet d'installation en réalité virtuelle pour un client institutionnel, et en découvrant la communication autour de la série "Disney Mandalorian", on s'est tous les deux dit que c'était exactement ça qu'on avait envie de faire... Le temps libre ne nous manquait pas, et on a pu en profiter pour travailler le projet, réunir les compétences et les fonds pour se lancer à l'été 2020. Depuis, nous avons déjà fait quelques plans pour des téléfilms (*Balthazar* avec Tomer Sisley, ou avec la prod' Beaubourg Stories). Également des défilés de mode (Dior, décembre 2020) ou des événements pour de grandes entreprises (Peugeot). Actuellement, il y a deux films qui sont rentrés en tests, puis en production très récemment : *Au-delà du périph*, de Louis Leterrier (Mandarin Production pour Netflix) et *En roue libre* (The Film Production).

Notre credo, c'est de se mettre au service de chaque projet et de proposer le meilleur workflow qui ne soit pas une usine à gaz en fonction des demandes. Par exemple, sur Au-delà du périph, on a testé plusieurs solutions pour la prise de vues des pelures, dont celle qui semblait la plus qualitative (rig six caméras RED Komodo) mais on s'est finalement rabattu vers une solution plus légère en terme de tournage à base de deux RED Helium équipées de Fish Eye. Outre la quantité astronomique de données générée par six caméras 6K, on a également la lourdeur du processus de "stitching" entre chaque caméra qui peut vite devenir très compliqué quand les plans sont en mouvement, ces raccords entre images fonctionnant beaucoup mieux sur des plans fixes.

Pourquoi s'être installé à demeure ?

On a commencé par travailler avec un petit stock de LEDs qu'on déplaçait de décors en décors, mais rapidement on s'est aperçu que les frais d'installation et de remballage étaient vraiment très élevés en regard de la prestation. En réfléchissant avec des directeurs de prod', l'option studio fixe s'est imposée car ça donne un côté plus simple dans la relation avec le client qui paye pour ce qu'il utilise. C'était la solution pour offrir ce genre de prestation à des tarifs concurrentiels, notamment face à un équivalent plus traditionnel en fond vert, avec effets réalisés après la prise de vues. On est parti sur du demi-cylindre pour notre mur de LEDs. Et un petit plafond qui sert essentiellement pour générer des reflets sur les pare-brise de voiture et éclairer les sujets. En tout 11,5 mètres de diamètre sur 4 m de hauteur

C'est suffisant ?

Au tout début, on se dit qu'il faut faire comme sur "Mandalorian" et construire un mur de 20 m de base... Mais dès qu'on fait des tests, on s'aperçoit que c'est bien l'écran qui fait le décor et pas l'inverse. A moins de tourner des plans très larges avec de la figuration, 75 % des besoins sont couverts avec une installation comme la nôtre... et même un peu plus petite en vérité. En outre, habiller un tel sol de décor de 250 m² va bien sur faire monter considérablement l'addition sur le plateau. Si on prend un des exemples en téléfilm, tout a été organisé en quelques jours pour remédier à la situation du Covid. Le réalisateur voulait un plan tourné sur les toits à Amsterdam mais sans aucune solution pour y déplacer l'équipe. On a envoyé une personne faire quelques photos sur place, puis assemblé en 3D un fond raccord pour filmer le comédien sur un petit bout de toit en décor et 40 m² de LEDs derrière. La séquence a pu être faite comme prévue, en quasi transparence.

Quelles dalles avez-vous choisies ?

Sur la question des dalles, là aussi on a fait preuve de pragmatisme. Il faut bien réfléchir au rapport qualité/prix, et la course au pitch le plus fin, à la dalle la plus moderne, n'est pas forcément justifiée. C'est un peu, selon moi, comme la course à la définition dans les caméras. On sait très bien que des images issues d'une Alexa en 3,2K est largement suffisante et constitue la majorité des images tournées au cinéma. Tout ça pour dire qu'après plusieurs séries de tests, on est parti sur des dalles en pitch 3,9, et un partenariat avec un fabricant de LEDs qui nous soutient. Colorimétriquement parlant, on en est très content. Le rendu de ces dalles a même été testé par Le Labo dans le cadre de la vérification de notre chaîne couleur pour le film de Louis Leterrier.

Justement, pouvez-vous m'expliquer le workflow prévu ?

Le workflow est le suivant : on tourne sur deux RED Helium en 8K les pelures avec objectif Fish Eye 220 °. Les éléments sont spatialement traités par nous pour être adaptés à la projection sur le cylindre que forment les dalles. Ensuite ils sont envoyés à l'équipe de Le Labo pour être étalonnés, puis reviennent chez nous en Log avec une couche d'étalonnage géré par fichier CDL. On charge ces clips dans nos machines, puis elles sont projetées en 10 bits en choisissant l'espace couleur de destination (Rec. 2020 pour de la HDR ou Rec. 709 pour du SDR). Il ne reste plus qu'à équilibrer les lumières sur les comédiens, et éventuellement retoucher légèrement l'étalonnage via une console émulant un pupitre Resolve sur place dans le studio... C'est une workflow qui suit les recommandations de Netflix et qui est validé HDR.

Et la question du flou récurrent sur l'écran ?

L'arrivée de l'écran LED, c'est comme l'arrivée du Steadicam dans la machinerie. Ça n'a pas remplacé la dolly, ça fait juste d'autres plans... Pour moi, c'est avant tout une technologie recreation de décor de soutien plus qu'un décor qui devient personnage principal du plan. En fonction du découpage, on pourra donc s'orienter vers une solution ou un autre. Selon moi, le plan traditionnel très large d'ouverture de séquence où tout est net, avec le lieu mis en avant sera toujours à faire en décor réel, ou en fond vert, par exemple, pour des lieux impossibles à construire. Et cela pour bénéficier de toute la latitude de définition et d'ajustement qu'offre la postproduction. En revanche, dès qu'on rentre dans le jeu, par exemple avec des champs contre-champs ou du découpage plus cut, le mur de LEDs devient parfaitement adapté - et plus rentable. Prenons un exemple classique : une scène de dialogue en bord de mer au coucher du soleil... Vous faites vos deux plans larges sur la vraie plage à l'heure idéale, les

quelques pelures en parallèle qui vous serviront de fond. Il suffit ensuite de rapatrier le reste de la séquence devant le mur de LEDs et finir les plans de jeu avec les comédiens et le soleil qui reste tranquillement en place au bord de l'horizon...

Entretien avec Pierre Cottereau, directeur de la photographie

Pierre Cottereau est en pleine préparation d'Une belle course, le nouveau film de Christian Carion qui réunit Line Renaud et Dany Boon dans un "road movie" parisien... Ils ont choisi de tourner l'intégralité des scènes de véhicule sur mur de LEDs. Pierre nous livre en exclusivité ses premiers retours d'expérience.

Comment êtes-vous arrivés à choisir la production virtuelle ?

En fait je travaillais sur la question depuis déjà deux ans. J'ai eu l'opportunité de travailler en 2019 sur un programme court de Canal+ où je devais utiliser les murs LED installés dans leur studio. J'ai trouvé l'expérience très intéressante et de suite imaginé que cela pourrait être une vraie alternative au fond vert pour les séquences voiture. Quand le projet de Christian Carion m'a été proposé (fin 2019), j'étais en plein dans ces recherches, et j'ai dès le départ évoqué cette solution technique. A ce moment-là, aucune société de prestation de service dans ce domaine n'était présente sur le marché. Je me suis mis à envisager de faire louer des dalles et construire un studio pour l'occasion. La location de dalles de qualité, par le réseau des matériels de concerts, d'événementiel et prestataire TV est tout de même assez chère : 100 euros/jour la dalle de 50 x 50 cm... L'addition est vite corsée pour un 4 x 4 m ! Mais ça restait économiquement compétitif par rapport au fond vert.

Peu après, le confinement est tombé et tout s'est arrêté...

En sortie de crise, à l'été 2020, la prépa du film est repartie et soudain plusieurs sociétés proposant des murs de LEDs pour la prise de vues sont apparues. On a repris les recherches, avec le soutien actif de Christian Carion (qui est aussi son propre producteur sur ce film) et Stéphane Riga, son directeur de production avec qui j'avais déjà travaillé sur *Le Chant du loup*. Tous deux sont très impliqués dans cette démarche, car passionnés par les liens entre la technique et l'artistique...

Pourquoi ce film vous semble-t-il adapté à ce mode de tournage ?

Le film se passe pour près d'une heure dans un taxi en plein Paris. Line Renaud en est la comédienne principale, passagère du véhicule. Vu cette situation, les 92 ans de l'interprète (qui ne peut tourner que par

demi-journée) et les contraintes de circulation qu'on connaît, le tournage en réel était inenvisageable et le tournage en studio s'imposait.

Partant de là et n'ayant aucune envie de gérer les écueils du tournage en fond vert, le tournage sur mur LED m'a paru être une vraie alternative.

Notamment car il oblige à tourner les pelures en amont du tournage (ce qui est malheureusement rarement le cas quand on fait du fond vert) et surtout elles deviennent plus simples à faire (une seule focale par axe). Ensuite il devient très simple d'avoir une vraie interaction lumière entre ce qui éclaire les comédiens et les pelures. Enfin le comédien conducteur étant immergé dans l'environnement, il est très facile de faire semblant de conduire. Bref, au lieu de contrainte technique lourde et peu fructueuse artistiquement on a, théoriquement, un système qui nous permet de reprendre le contrôle de l'image dès le tournage.

Où allez-vous tourner ?

On a choisi de travailler avec l'équipe des studios de la Montjoie (ex Studios AB à La Plaine Saint-Denis). Christophe Grellié en est le superviseur technique. Notre dispositif est assez simple, comparé à ce que nous proposait d'autres prestataires. On se contente d'un mur en L pour les découvertes avec deux panneaux linéaires de 8 x 3 m. La voiture sera placée sur des "gojack", permettant de basculer la position quand on change d'axe. Un petit écran servira pour le ciel et les réflexions sur le pare-brise avant, tandis que deux grands bandeaux LED (4,8 m x 0,60 m) et un totem LEDX seront aussi hors-champ pour assurer l'éclairage latéral et les reflets sur la carrosserie.



Tournage sur le plateau des studios de la Montjoie

Je pense d'ailleurs personnellement que proposer des plateaux complets recouverts de LEDs du sol au plafond, c'est super mais encore un peu tôt pour le marché français de la fiction. Il faut vraiment y aller à petits pas mais sûrement pour apprivoiser les

productions, montrer qu'on peut compter sur cette technique, et que c'est la meilleure alternative artistique, économique et technique pour tourner des intérieurs voiture. Je crois que ce mode de tournage, quelques soient les budgets de production, peut vite se démocratiser et paraître rentable à tous. Cela nous permettra alors d'être plus ambitieux et de s'attaquer à des plans qui utilisent l'ensemble des possibilités du système (univers virtuel, intégration à 360 degrés...)

Et les pelures ?

Pour les pelures, on a fait pas mal de tests. Le premier a consisté à filmer un personnage dans le véhicule roulant pour de vrai, tandis qu'une deuxième caméra accrochée en extérieur filmait uniquement l'arrière-plan. Installés ensuite avec la voiture dans notre studio, on a pu comparer l'image tournée en décor réel, avec une première version d'assemblage entre la pelure (tournée au même moment) et le personnage installé en avant-plan. Ce test nous a permis de juger de la cohérence du système et surtout de préciser la configuration idéale pour la captation des pelures. Finalement on a choisi de tourner sur voiture-travelling avec cinq caméras Sony Venice. Une de chaque côté pour les découvertes latérales (focale sphérique 14 mm), une dirigée vers le ciel (8 mm), une avant avec un Fish Eye Antalya (220°), et une arrière avec un 12 mm. Ce n'est pas une prise de vue à 360°, avec un "stitch" des images mais bien cinq clips séparés qui seront ensuite destinés simplement aux trois écrans (selon la position voiture).

Ce qui est vraiment intéressant, c'est qu'on peut tourner les pelures très efficacement. Adieu les multiples passes en fonction des focales. De plus les raccords d'action autour du véhicule (scooter, vélo, piéton) sont assurés par les multiples axes et peuvent être exploités visuellement et au son.



Tournage de pelures, suite



Tournage de pelures, fin



Tournage de pelures

Vous avez essayé la solution tournage 360° ?

Oui, notamment le rig RED Komodo six caméras de Jean Chesneau, mais la proximité avec les premiers plans (vélos qui frôlent le taxi, piétons qui traversent...) pose beaucoup de problèmes de parallaxe. A mon avis, ce genre de rig conviendra beaucoup plus à un tournage sur une route de campagne, où les distances minimales des objets aux caméras sont plus faciles à gérer.

Pourquoi cinq Sony Venice ?

J'ai choisi la Venice car c'est ma caméra principale pour le film (avec des Arri Master Prime anamorphiques). Je n'avais pas envie de me rajouter une contrainte supplémentaire en ayant des rendus colorimétriques différents entre les pelures et le "direct" (par exemple, sur les sodiums de nuit dont le rendu est très différent en RED et en Sony). Plutôt que de passer du temps en étalonnage, j'ai choisi de conserver cette unité dans le matériel. En tout, l'ensemble des pelures pour le film ne nous ont pris que trois jours de tournage.

Et pour le rendu de couleur des écrans ?

Pour la calibration, j'utilise une technique que j'avais déjà expérimentée lors de mes essais chez Canal+... C'est très simple et logique, et ça permet à tout le monde de suivre ! On filme simplement une charte avec la caméra, bien posée, à droite cadre devant le mur. L'image est envoyée au mur de LEDs, et on

refilme en même temps à gauche, créant une multitude de renvois comme quand on se regarde de face dans un miroir avec un 2^e miroir. Ainsi on visualise très vite le raccord en contraste et en couleur – et surtout on calibre le couple diaph-caméra et luminosité des LEDs. Éventuellement quelques retouches couleur s'effectuent, mais j'arrive avec cette méthode simplement à mes fins.

Comment allez-vous gérer les mouvements du véhicule ?

Là, il y a plusieurs chapelles, cinématographiquement parlant ! Sur *Mank*, où Fincher, par exemple, a utilisé un mur de LEDs (en noir et blanc), tout est très stable. C'est un parti pris. Personnellement je préfère quand c'est un peu plus le bordel ! Donc j'ai tenté de filmer les pelures sans antivibratoire. Mais la réalité des pavés parisiens m'a vite fait changer d'avis ! On va finalement essayer d'être dans quelques chose de réaliste, pas trop lisse mais sans "vibrations" techniquement dommageables.

Au final, j'ai pour l'instant un vrai plaisir à utiliser cette nouvelle technologie.

Les raccords lumière entre les pelures et l'intérieur de la voiture étant assurés par l'ensemble du dispositif, je peux tourner exactement comme en voiture embarquée avec les mêmes simples sources d'appoint. Je retrouve les sensations du décor réel mais avec tout le confort du studio.

Cela nous permettra, je l'espère, de dépasser la simple question du photoréalisme et de, peut-être, trouver quelques idées singulières...

Entretien avec Louis De Castro, Mado XR

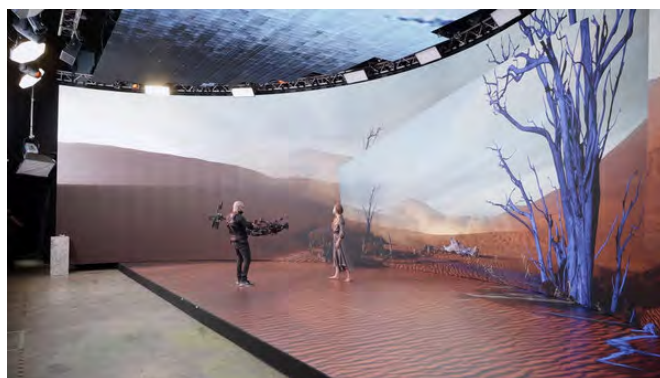
Mado XR est une start-up parisienne qui vient de se lancer dans l'offre de services pour la production virtuelle. Avec plusieurs partenaires (Arri, le groupe TSF ou PRG, le géant américain des murs de LEDs depuis 30 ans dans le spectacle), ils proposent depuis le début de l'année 2021 un studio de production virtuelle aussi dénommé "Cave", dans le jargon des initiés...

Le groupe TSF, membre associé de l'AFC, a récemment annoncé l'équipement d'un de ses studios en dalles de LEDs. Et vous êtes la société qui a été choisie pour ce partenariat...

Effectivement, nous avons installé depuis le 3 janvier un studio XR (pour "extended reality") sur le plateau C du site d'Epinay (groupe TSF) avec le concours de nos partenaires principaux PRG, Nvidia, Epic Games et Arri. C'est un studio qui s'apparente à un "Cave" de réalité virtuelle, c'est-à-dire que les murs cylindriques sont recouverts de dalles, tout comme le plafond et le sol.

La taille du volume est imposante car il fait 15 m de large, 5 m de hauteur et 10 m de profondeur....

Actuellement en phase de tests et de démonstration avec nos partenaires, on accueille de nombreuses équipes de production pour leur faire découvrir ce nouveau mode de tournage où tout est généré en direct sur le plateau.



Tournage au Steadicam sur le plateau C des studios TSF à Epinay

Y a-t-il eu déjà des scènes de long métrage tournées dans ce studio ?

Pour le moment, pas encore de films tournés sur place, mais de nombreuses expériences dans le domaine du corporate, comme pour Dassault System, ou de la mode comme pour Balmain avec lequel on a organisé un événement lors de la Fashion Week. Nous sommes également en étude et en prépa pour plusieurs projets de longs métrages et séries, mais je ne peux pas encore les dévoiler...

En enquêtant, on s'aperçoit vite que les premiers tournages sont surtout des scènes de voiture, en remplacement du tournage sur fond vert...

C'est vrai que la demande pour les scènes de véhicules est de loin la plus forte actuellement dans le milieu du cinéma. J'avoue que je ne comprends pas trop le pourquoi du comment, vu l'amplitude des possibilités de la production virtuelle, mais j'imagine que c'est lié à la découverte de la technique, et que la maîtrise et les demandes plus ambitieuses vont venir assez vite. En tout cas nous avons déjà effectué quelques films démos avec l'intégration de personnages dans un univers virtuel entier (une forêt par exemple) qu'on peut voir sur notre site et nous sommes prêts à étudier toute demande.

Parmi les inconvénients cités, on note le problème du moiré qui peut apparaître de manière assez soudaine... Et qui force les DoP à jouer sur la profondeur de champ et laisser l'écran dans un flou plus tolérant...

L'apparition du moiré peut être évitée. Certes, c'est un phénomène très complexe qui dépend à la fois de la position du sujet par rapport à l'écran, la focale de la caméra, son ouverture et la profondeur de champ jusqu'à l'écran... mais également de la nature des dalles et surtout – je dirais même autant que le reste – de la qualité du processeur vidéo. C'est sur le respect de cette chaîne qu'on insiste, pour pouvoir, grâce à des outils de calcul développés en interne, évaluer la zone d'action idéale (entre caméra et comédien) sur le plateau, et éviter tout phénomène de moiré.

Arri est un leader dans les techniques de prises de vues cinéma... que vous apportent-ils ?

Notre partenariat avec Arri est central. Outre le matériel (SkyPanels, caméra, optiques), on a, par exemple, pu développer ensemble un outil important : une gestion colorimétrique de l'affichage des dalles (via un plug-in travaillant dans Unreal) entièrement calculé sur mesure pour le capteur de l'Alexa. Ainsi la chaîne de calibrage de couleur est respectée depuis les dalles jusque dans le capteur de la caméra. Autre innovation : on récupère le Camera Access Protocole qui permet d'exporter toutes les métadonnées internes de la caméra (diaph, distance mise au point, réglages divers...) pour les utiliser par la suite dans le cas où des retouches seraient éventuellement nécessaires.

Quelles sont les spécificités de votre écran en matière de couleur et de définition ?

Notre écran est capable de diffuser 4 flux en 4K temps réel à 60 i/s au maximum. Grâce à la

technologie des calculateurs graphiques Nvidia, la colorimétrie est gérée en 10 bits, avec un passage imminent en 12 bits. Pour les images diffusées en arrière-plan, on privilégie un mélange de technique selon les besoins : objets 3D, photos très haute définition et photogrammétrie. Quand on part sur des pelures 2D, on privilégie toujours avant tout la qualité maximale de la capture comme en travaillant avec un rig six caméras RED Komodo. Notre partenariat avec le Groupe TSF nous permet d'ailleurs sur cette question de tester pas mal de configs possible et d'établir à terme une sorte de cahier des charges de la prise de vues de pelures destinées au "Cave". En matière de LEDs elles-mêmes, nous avons équipé le studio de dalles ROE Black Onyx qui font partie des meilleures solutions actuelles. Elles sont légèrement mates, et permettent d'avoir des noirs assez profonds. Grâce à notre partenaire PRG, on a pu bénéficier d'un lot de LEDs triées pour ne retenir que les meilleures. C'est ce tri qui fait la différence entre les dalles, et leur prix.

N'avez-vous pas peur que l'équilibre économique d'une telle installation aux standards hollywoodiens soient un peu compliqué à adapter au marché français ?

On a vraiment envie que cette technologie soit accessible au maximum et pas réservée seulement aux projets les plus aisés. Pour cela, on propose d'abord de la faire connaître, et aussi de s'adapter à toutes les situations. Les dalles étant modulaires, on peut aussi les installer dans une config plus réduite (simple découverte, prolongement de décor...) à un coût plus adapté. Pour vous donner un ordre de prix, une journée de tournage dans la config la plus simple pourrait démarrer à 5 000 € dans une configuration allégée (petit mur LED, découverte 2D) pour aller jusqu'à 35 000 € pour l'utilisation du "Cave" dans son intégralité avec gestion d'un univers 3D complexe. C'est, je pense, tout à fait compétitif quand on le compare avec un tournage fond vert et tous les coûts – parfois mal estimés – de ce qui va avec en post...

Entretien avec Christian Guillon, Les Tontons Truqueurs

Après près de trois ans de tournage à Montpellier du feuilleton TV Un si grand soleil, l'équipe des Tontons Truqueurs a dû affronter un grand nombre de situations et acquis une expérience solide de la production virtuelle en direct. Basée sur un "compositing" en temps réel entre des comédiens dans un décor réel partiel avec des fonds verts – et des

découvertes ou prolongements de décors virtuels, la machine est désormais bien huilée avec une librairie de plus en plus étoffée de lieux réels modélisés en 3D. Christian Guillon vient faire le point avec nous sur la "hype" des "VFX On Set".

Tout le monde parle des écrans LEDs... mais vous ne les utilisez pas encore ?

C'est un peu l'arbre qui cache la forêt. Le succès de la série "The Mandalorian" et la communication qu'elle a générée sur ses méthodes de fabrication a surtout eu l'intérêt pour moi de parler des VFX sur le plateau. Et donc de faire connaître aux producteurs et aux techniciens cette nouvelle manière d'envisager un tournage. Un studio équipé d'un écran géant à dalles de LEDs ne fait pas tout. Pour nous l'objectif est avant tout de construire et maîtriser l'intégralité d'une nouvelle chaîne de production d'images hybrides entièrement basée Temps Réel. Depuis la fabrication des éléments visuels destinés à l'intégration, jusqu'à la finalisation du film. Je dirais que par rapport à cet objectif, on a beaucoup progressé sur les deux premières phases (fabrication des éléments virtuels dédiés et gestion en direct du dispositif sur le plateau), mais il nous reste encore un peu à faire pour totalement maîtriser les dernières étapes.

Pouvez-vous détailler vos avancées ?

Parmi les innovations, par exemple, on sait désormais sortir en Log les images truquées en direct. Ça peut paraître un détail... mais c'est un réel atout pour raccorder les plans "VFX On Set" au reste du film qui n'est pas forcément truqué. Autre avancée sur laquelle on progresse en ce moment, la possibilité de pouvoir intervenir directement sur le moteur de rendu 3D Unreal (l'outil principal des Tontons Truqueurs issu de l'univers du jeu vidéo). Grâce à cette sorte de "télécommande" qu'on a développée, on peut désormais facilement modifier des éléments "à la volée" sur le plateau selon les demandes de la mise en scène ; par exemple, déplacer tel ou tel objet dans l'univers 3D, modifier l'échelle, lancer des animations ou ajuster la position du soleil... On ne pourrait pas faire ce genre d'opérations sur le plateau si la chaîne de production n'était pas cohérente dans Unreal (si les "assets" étaient générés dans Maya, ou 3D studio Max par exemple). On parle de VFX on Set, sur un plateau, l'équipe de tournage ne va pas attendre deux heures que les gars des VFX modifient les arrière-plans. Nos outils sont adaptés au plateau : intuitifs et rapides.

Un autre exemple d'avancée est la possibilité désormais de puiser dans une librairie de décors 3D,

de plus en plus riche, qui sont fabriqués de façon procédurale, et qu'on peut augmenter et réagencer comme on veut suivant les besoins de la réutilisation.

Et sur la fin de chaîne que vous mentionniez ?

Sur la sortie, on veut s'affranchir du format actuel du système, à savoir une sortie HD en 8 bits. Pour cela nous allons proposer aux productions à venir le concept de "Near Time", qui consiste à enregistrer au tournage toutes les données du plan VFX, et à le lancer le soir même un recalcul complet du plan. Ce ne sera pas tout-à-fait en temps réel mais on recalculera les images dans la définition et l'échantillonnage souhaité, 4K, 12 bits, ou même plus si nécessaire. En outre ce recalcul se fera sur une version "gonflée" de la partie virtuelle 3D, plus riche en textures, avec des fonctionnalités comme le ray-tracing qui ne "passent" pas toujours en calcul temps réel pour cause de lourdeur. La postproduction devient alors une sorte de conformation, avec une sortie des plans "tournés-truqués" en léger différé de quelques heures. En termes de délai, c'est un peu comme quand on attendait le développement la pellicule... Pour cette R&D qui touche à son terme, le dernier obstacle sera de réintégrer le "compositing" dans une chaîne de production automatisée entièrement sous Unreal. C'est un soft qui a été mis au point pour le jeu vidéo et qui n'est pas prévu pour ça.

Trois ans de tournage... Quoi de neuf sur le plateau, de votre point de vue ?

On a commencé très modestement avec des découvertes fenêtres. C'est une application très simple mais récurrente au cinéma. Notre techno permet d'allier les avantages du fond vert postprod' (incruster des décors animés et dont la perspective suit les déplacements de la caméra), avec les avantages des découvertes fixes et autres "translight" d'autrefois (avoir le résultat sous les yeux, et sortir les plans truqués avec les rushes). Aujourd'hui, nous en sommes aux extensions numériques de décors intérieurs : prolongements de couloirs, ajouts de pièces, ajouts de figuration 3D, animations des découvertes, etc. C'est le cas dans le nouvel hôpital du feuilleton, qui est tourné en studio mais qui donne à voir bien plus que ce qui est construit : un grand hall, des couloirs et la vue sur la ville par de grandes baies vitrées. L'enjeu est d'assurer la précision du "tracking" caméra qui ne souffrirait pas les cisaillements, ainsi que le raccord entre les textures du décor réel et leurs prolongations virtuelles. Le tout en temps réel, ce n'est pas si aisé...

Mais revenons au studio LEDs... Vous ne voulez décidément pas en parler !

Mais bien sûr que si ! Chaque solution a ses propres avantages et ses propres limites... Pour la prise de vues sur écran LEDs, l'avantage principal, c'est bien entendu le rendu "en direct" pour toute l'équipe, du comédien au chef électricien... L'écran devenant source de lumière, et le mélange étant visible, la cohérence de l'image se fait sur le plateau, et le contrôle du "compositing" final redevient le privilège du chef opérateur.

Le plus gros handicap artistique des LEDs, aujourd'hui, c'est l'impossibilité de faire la mise au point sur le fond. Avec le point sur les dalles et/ou dans certains rapports géométriques écran/capteur, du moiré apparaît sur l'image. Il faut donc laisser les arrière-plans hors de la profondeur de champ et parfois modifier sa focale et/ou sa place caméra pour éviter ce défaut.

Par ailleurs, l'utilisation des écrans n'est vraiment intéressante que si les images diffusées sont calculées en temps réel avec "tracking" caméra. Si on se contente de diffuser des prises de vues réelles en 2D, il n'y a pas de cohérence géométrique entre la position de la caméra et l'image diffusée. Les écrans LEDs ne nous permettent donc de nous affranchir ni du calculateur temps réel, ni des systèmes de "tracking".

On voit que dans certains cas d'usage, le tournage VFX On Set en direct sur fond vert est beaucoup plus souple. On peut faire une bascule de point sur le décor, voire sur un personnage virtuel, et on peut tourner à plusieurs caméras sur le même fond (chaque arrière-plan est généré spécifiquement pour chaque caméra).

Notre projet est donc, outre de maîtriser la chaîne de production complète Temps Réel, de proposer à chaque étape de cette chaîne des alternatives : à l'étape du tournage, nous aurons le choix entre Ecran LED ou Fond Vert Temps Réel.

Dans les deux cas (Fond vert ou dalles LEDs), il y a une vraie réappropriation de l'image par l'équipe sur le plateau. Même si les techniques diffèrent un peu, le résultat final est visualisé immédiatement. Les allers retours en postproduction (qui dépossédaient un grand nombre de directeur de la photo du contrôle des séquences truquées) n'existent plus... Je pense qu'il faut savoir utiliser chaque configuration selon les besoins et les budgets de chaque projet.

Par exemple, à Montpellier, où nous tournons Un si grand soleil, en plus des deux plateaux de 1 100 m² déjà équipés avec notre technologie, on s'apprête à construire un troisième plateau en fond vert, tandis qu'un quatrième plus petit (600 m²) va bientôt voir le jour, avec une solution mixte LEDs / Fond vert (deux faces 1/2 vertes, une face 1/2 LED).

Ce sera un équipement conçu en connaissance du marché, c'est-à-dire qu'on pourra proposer à un prix journalier abordable pour des productions de longs métrages français petit ou moyen budget, ainsi qu'à des feuilletons ou séries...

C'est quand même le contexte idéal une aussi longue production pour mettre au point un tel outil ?

C'est une chance incroyable d'avoir pu démarrer sur ce feuilleton et nouer cette relation avec France 2 (qui a participé via une levée de fonds à l'aventure VFX on Set). Le long cours est le laboratoire parfait pour expérimenter et peu à peu maîtriser tous les aspects d'une telle chaîne. Vu l'évolution de la production et l'importance grandissante que prennent les séries dans la création de contenu, je pense que la production virtuelle va s'amplifier. Même si chaque série n'est pas autant synonyme de récurrence qu'un feuilleton, tourner six mois d'affilée pour une saison, puis réenchaîner six mois l'année suivante dans les mêmes décors est une chose désormais courante, qui fait prendre tout son sens à l'association de nos technologies innovantes avec les studios. La production virtuelle devient une vraie option.

Au fond - sans jeu de mot - c'est l'arrière-plan 3D qui prime, non ?

Tout est important dans une chaîne, il ne doit pas y avoir de maillon négligé, mais la fabrication des éléments virtuels est évidemment essentielle. La pelure tournée sur commande va disparaître, car l'avenir proposera bientôt des librairies très complètes de lieux réels - ou imaginaires - entièrement modélisés, qu'on pourra aménager selon les besoins...

Par exemple, ici, à force de créer de nouveaux environnements pour nos clients, nous commençons à avoir modélisé en 3D une partie de la ville de Montpellier. On peut très bien imaginer dans un futur proche proposer à un metteur en scène une ville entièrement recréée en 3D dans laquelle il choisira son trajet pour une scène de voiture, ou ses découvertes pour tel ou tel décor intérieur. Des univers où l'ambiance lumière, la saison, la météo, la vie urbaine - et à terme l'époque - seront des commandes annexes. Nous n'y sommes pas encore, et il faudra toujours un chef déco pour rendre singulier chaque décor pour chaque film, mais cette singularité se fera sur une base de données.

En vignette de cet article, le plateau des studios de la Montjoie en tournage.



Un nouveau moniteur Sony 4K HDR Trimaster de 32 pouces et des nouveautés côté caméras

01-06-2021 - [Lire en ligne](#)

Sony France annonce un nouveau moniteur 4K HDR Trimaster de 32 pouces, le PVM-X3200. Côté caméras, les FX9 et FX6 connaissent des mises à jour de leur firmware et le guide de la FX9, une version 2.

Le moniteur 4K HDR Trimaster de 32 pouces PVM-X3200

Le PVM-X3200 est un moniteur de visionnage 4K HDR haut de gamme de 32 pouces intégrant la dalle LCD haut de gamme sélectionnée par Sony qui offre une luminance de 1 000 cd/m², au rendu des couleurs compatible avec le moniteur de référence 4K HDR BVM-HX310. Le visionnage groupé sur le plateau, en studio et les applications en car régie sont ainsi facilités, tout comme l'installation en racks EIA de 19 pouces pour le montage, le mixage du son, etc.

Principales fonctionnalités :

- Prise en charge de la conversion HDR-SDR avec la licence de conversion HDR-SDR PVML-HSX1 (en option).

- Prise en charge de la sortie du signal LUT 3D défini par l'utilisateur

La licence de conversion HDR-SDR PVML-HSX1 en option prend également en charge la sortie de signaux avec les LUT 3D définis et appliqués par l'utilisateur à partir de la sortie moniteur améliorée vers d'autres périphériques 4K/HD

- Dynamic Contrast Drive et Black Detail High/Mid/Low

Le Dynamic Contrast Drive est un nouveau système de contrôle du rétro-éclairage qui modifie de façon dynamique la luminance du rétro-éclairage de la dalle pour s'adapter aux changements de contenu.

La fonction Dynamic Contrast Drive offre un rapport de contraste dynamique de 1 000 000:1.

- Entrées de 12G-SDI et Quad-Link 3G-SDI à HD-SDI, ainsi que HDMI

- Affichages : Le moniteur de forme d'onde et le VectorScope peuvent être affichés simultanément avec des échelles pour le HDR et le SDR, ce qui permet de confirmer le signal d'entrée et la luminance de sortie. Il existe trois affichages différents pour la luminance, le défilé RVB/YCBCR ou la superposition RVB avec affichage des zones hors gamut. La forme d'onde d'une ligne spécifique peut également être affichée.



Le PVM-X3200 est équipé de la technologie Quad View permettant le réglage individuel de l'EOTF (SDR/HDR), l'espace colorimétrique, la matrice de transfert, la température de couleur, le contraste, la luminosité, le SDI/HDMI, le RVB/YCBCR et le 3D LUT défini par l'utilisateur pour chaque écran. Il prend également en charge l'affichage des oscilloscopes lors de la surveillance en mode Triple image ou Double image.

- [En savoir plus.](#)

Une version 2 du guide de la FX9

- [Télécharger le PDF.](#)

Des mises à jour pour les firmwares des caméras FX6 et FX9

Ces mises à jour incluent, entre autres, l'enregistrement et la relecture, en mode Full Frame, en 3 840 x 2 160 P jusqu'à 120 i/s (en RAW, XAVC-I et XAVC-L).

- [Télécharger la mise à jour 2.10](#) pour la FX9
- [Télécharger la mise à jour 1.10](#) pour la FX6.



Dans l'actualité de Sony France

19-05-2021 - [Lire en ligne](#)

Dans l'actualité de Sony France, l'ouverture du 74^e Festival de Cannes avec *Annette*, de Leos Carax, photographié en Sony Venice par Caroline Champetier, AFC ; un entretien avec Aurélien Marra, directeur de la photographie de *Two of Us*, de Filippo Meneghetti, lauréat du Spotlight Award de l'ASC ; et un webinaire "RAW Viewer".

- Ouverture de la 74^e édition du Festival de Cannes avec *Annette*, de Leos Carax, photographié en Sony Venice par Caroline Champetier, AFC.
- Découvrez notre entretien avec Aurélien Marra, directeur de la photographie du film *Two of Us* (*Deux*) et [lauréat du Spotlight Award de l'ASC](#).
- Séminaire en ligne (en anglais) : "Get ready to shoot with Sony Venice – RAW Viewer", workshop le jeudi 24 juin 2021, à 13h-16h

Venez en apprendre d'avantage sur l'application RAW Viewer de Sony, permettant aux utilisateurs de la Venice de nombreuses fonctionnalités (application des LUTs, créations des fichiers .ART, etc.). Séminaire en ligne en anglais, présenté par Richard Lewis, expert Sony et Adam Shell, étalonneur.

- [S'inscrire](#).

Le webinaire Sony "Lumière sur le plein format", avec Caroline Champetier, AFC, et Inès Tabarin, est en ligne

14-05-2021 - [Lire en ligne](#)

Vous avez manqué notre séminaire en ligne "Lumière sur le plein format", par Caroline Champetier, AFC, et Inès Tabarin ? Pas d'inquiétude, le voici.



Premiers regards sur le plein format
avec Caroline Champetier, AFC et Inès Tabarin
par [mysonyprofessional](#)

Vous pouvez aussi télécharger [les tests commentés](#).

Un commentaire ou une question ? Contactez-nous directement à sony.coordinator@sony.com.

L'équipe Sony Professionnel Europe.



Les films "Panavision" dans les salles en juin

01-06-2021 - [Lire en ligne](#)

Avec l'allègement des restrictions, les salles de cinéma rouvrent et offrent à la projection en juin neuf films tournés avec les moyens techniques de Panavision Alga, dont quatre photographiés par des membres de l'AFC.

- *5ème set*, de Quentin Reynaud, photographié par Vincent Mathias, AFC, tourné en RED Weapon Vista Monstro, série Canon K-35 recarrossée en PL, caméra Panavision Alga, consommables Panastore
- *De l'or pour les chiens*, d'Anna Cazenave Cambet, photographié par Kristy Baboul, tourné en Arri Alexa Mini, série Cooke S4 PL, caméra Panavision Alga, consommables Panastore
- *Le Discours*, de Laurent Tirard, photographié par Emmanuel Soyer, consommable Panastore
- *Gagarine*, de Fanny Liatard et Jérémy Trouilh, photographié par Victor Seguin, tourné en Arri Alexa Mini, série C, caméra, machinerie et camion Panavision Alga, lumière Panalux, consommables Panastore Paris
- *Ibrahim*, de Samir Guesmi, photographié par Céline Bozon, AFC, tourné en Sony F55 SxS Alga PL, série Sigma FF T1,5 PL, série Zeiss Planar PL T2,1, caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip, consommables Panastore
- *Seize printemps*, de Suzanne Lindon, photographié par Jérémie Attard, tourné en Canon EOS C300 MK2 PL, Zeiss T1,3 Distagon / Planar, caméra Panavision Alga, lumière Panalux, consommables Panastore
- *Sous le ciel d'Alice*, de Chloé Mazlo, photographié par Hélène Louvart, AFC, tourné en Arri 435 Plus et série Zeiss Ultra Prime, caméra Panavision Alga, consommables Panastore

- *Teddy*, de Zoran et Ludovic Boukherma, photographié par Augustin Barbaroux, tourné en Arri Alexa Mini PL, série Zeiss G.O. T1,3 PL 35 mm, caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip, lumière Panalux, consommables Panastore
- *Villa Caprice*, de Bernard Stora, photographié par Thomas Hardmeier, AFC, consommables Panastore.

En vignette de cet article, Niels Arestrup et Patrick Bruel dans Villa Caprice, de Bernard Stora, photographié par Thomas Hardmeier, AFC.



Dans l'actualité de TSF

01-06-2021 - [Lire en ligne](#)

TSF prend de la hauteur et propose une offre clef en main qui inclut des drones légers ou des drones gros porteurs, avec un large choix de capteurs et d'optiques, une équipe technique certifiée, et la prise en charge des démarches administratives pour les autorisations de survol. En ce début juin, pas moins de 18 tournages en cours, de longs métrages et de fictions TV, dont six photographiés par des membres de l'AFC.

TSF prend de la hauteur !

Au ras du sol ou à 200 mètres d'altitude, nos drones, moins contraignants et moins onéreux qu'un hélicoptère, s'adaptent à tous vos besoins en vous apportant de toutes nouvelles opportunités de prises de vues.

Une offre clef en main qui inclut non seulement des drones légers ou des drones gros porteurs, avec un large choix de capteurs et d'optiques, mais également une équipe technique certifiée et les démarches administratives pour les autorisations de survol.

Le DJI Inspire 2, un drone "urbain" par excellence. Ce drone léger est l'outil idéal pour vos prises de vues aériennes en agglomération.

Données techniques :

Équipements :

- Zenmuse X5S et capteur micro 4/3
- Optique fixe (12 mm), petit zoom (8-15 mm)
- Enregistrement en 5,2K - 30 i/s (Cinema DNG ou Apple ProRes)
- ou 4K - 30 i/s, 4K - 60 i/s H.264 et 4K - 30 i/s H.265 à 100 Mb/s (Apple ProRes)
- Plage dynamique de 12,8 diaph,

Ou

- Zenmuse X7 et capteur S35
- Optiques fixes (16 mm, 24 mm, 35 mm, 50 mm)
- Enregistrement en 5,2K (Apple ProRes) ou jusqu'à 6K (CinemaDNG)

Deux emplacements disponibles pour des cartes de 240 Go.

Configuration Live :

- 1080i50, 1080i60, 1080p25, 1080p30, 1080p50
- 720i50, 720i60, 720p25, 720p30, 720p50

Caractéristiques :

- Vitesse de vol max. : 26 m/s soit environ 90 km/h
- Accélération : de 0 à 80 km/h en 5 s
- Autonomie du vol : 15 à 25 mn (Varie selon la caméra, l'optique et les conditions de vols.)
- 2 batteries intelligentes TB50 LiPo 6s / 22,8 V / capacité de 6 Ah. *Les batteries s'adaptent aux besoins durant le vol et peuvent assurer le relais l'une de l'autre pour une sécurité accrue.*
- Sécurité renforcée : capteurs optiques de détection des obstacles (portée de 30 m) à l'avant et en partie inférieure.
- Fréquence : alternance du signal en 2,4 GHz et 5,8 GHz
- Poids : inférieur à 4 kg.

Contraintes :

- Vent max. : 50 km/h constant / 70 km/h en rafale
- Pluie : fine (*attention : pas de rain spinner*)
- Distance de contrôle (en conformité avec la norme FCC) : 7 km (*Sans obstacles, ni interférences*)
- Rayon d'exclusion du public (réglementation en vigueur) : minimum 10 m. *Ce rayon augmente selon la hauteur et de la vitesse en vol.*

Équipe nécessaire :

- 1 à 2 techniciens (selon les plans voulus) :
- 1 pilote TSF certifié par la DGAC
- 1 cadreur (fourni par TSF ou par la production)

Ou 1 pilote/cadreur TSF certifié par la DGAC.



Hexa Ronin 2 et Alta 8 : nos drones gros porteurs.

Ces drones vous permettent d'emporter la caméra utilisée lors de vos prises de vues au sol.

Données techniques :

Équipements :

- Caméra type RED ou Alexa Mini,
- Optiques fixes ou petits zooms.
- Charge maximale embarquée : 6 kg

Caractéristiques :

- Vitesse de vol max. : 26 m/s soit environ 90 km/h
- Vitesse de montée max. : 5 m/s
- Vitesse de descente max. : 8 m/s
- Autonomie du vol : environ 17 mn
- 4 batteries embarquées pour une sécurisation optimum du vol
- Poids : 32 kg (package caméra inclus)

Contraintes :

- Vent max. : 50 km/h constant / 70 km/h en rafale
- Pluie : fine (*attention pas de rain spinner*)
- Distance de contrôle (réglementation en vigueur) : maximum 200 m. *Il est possible de faire une demande d'extension de distance.*
- Rayon d'exclusion du public (réglementation en vigueur) : minimum 70 m. *Ce rayon augmente selon la hauteur et de la vitesse en vol.*

Équipe nécessaire :

3 techniciens :

- 1 pilote TSF certifié par la DGAC
- 1 technicien / assistant / Safety Manager TSF. *Tous nos techniciens sont également certifiés par la DGAC.*
- 1 cadreur (fourni par TSF ou par la production).

L'ensemble de nos drones sont homologués et équipés de parachutes et de coupe-circuits en conformité avec les normes françaises requises.

Donnez des ailes à vos idées !

Le drone devient ainsi un acteur indispensable de vos tournages cinéma, publicité, télévision, et de vos événements Broadcast.

Nous sommes à votre écoute et vous conseillerons au mieux pour toutes vos demandes de prises de vues aériennes, pour vous fournir une prestation drone clé en main.

Éléments complémentaires :

Codc	Resolution	Frame Rate (FPS)	Bit Depth	Magnification Factor*
DNG	6016*4008	20 (burst)	14	1.00
CinemaDNG	6016*3200	23.976	14	1.00
	6016*3200	30	12	1.00
	5440*2880	24	14	1.11
	3944*2088	59.94	12	1.53
	5280*2160	24	14	1.00
	5280*2160	30	12	1.00
	5280*2160	48	12	1.14
Apple ProRes RAW	6016*3200	23.976	14	1.00
	6016*3200	30	12	1.00
	4096*2160	48	12	1.47
Apple ProRes RAW HQ	6016*3200	23.976	14	1.00
	5760*3240	23.976	14	1.04
Apple ProRes 422 HQ	4096*2160	30	10	1.00
	2704*1520	59.94	10	1.62
	5280*2160	30	10	1.00
Apple ProRes 4444 XQ	2048*1080	59.94	10	1.53
	3840*2160	30	10	1.04
	1920*1080	59.94	10	1.62
H.264	4096*2160	59.94	8	/
H.265	4096*2160	30	8	/

*Magnification factor is the width-based crop factor relative to the 6016*3200 (17.9) recording format.

TSF en tournage

Les directeurs de la photographie actuellement en tournage avec du matériel fourni par TSF.

Longs métrages

- Sébastien Buchmann, AFC, photographie *Don Juan*, de Serge Bozon

TSF Caméra : Arricam Studio, Zeiss Ultra Prime

Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- David Cailley photographie *L'Année du requin*, de Zoran Boukherma

TSF Caméra : Arri Alexa Mini et optiques Zeiss GO

Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- Romain Carcanade photographie *The Rascals*, de Jimmy Laporale-Trésor

Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- André Chemetoff photographie *Astérix et Obélix - L'Empire du milieu*, de Guillaume Canet

TSF Caméra : RED Gemini, TechnoSpeed et

TechnoCooke anamorphiques

Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- Pierre Cottureau photographie *Une belle course*, de Christian Carion

TSF Caméra : Sony Venice, série Master

Anamorphique

Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- Pierre Dejon photographie *Les Goûts et les couleurs*, de Michel Leclerc

TSF Caméra : Arri Alexa Mini LF et optiques Zeiss Ultra Prime

Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- Antony Diaz photographie *Nehneh Superstar*, de Ramzi Ben Sliman

TSF Caméra : Arri Alexa Mini, optiques Cooke

Anamorphique

Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- Hoang-Son Doan photographie *Les SEGPA*, des frères Bougheraba

TSF Caméra : Arri Alexa Mini, série Scorpio

Anamorphique

Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- George Lechaptos photographie *Les Pieds sur terre*, d'André Téchiné

TSF Caméra : Arri Alexa Mini et optiques Master

Anamorphique

Éclairage : TSF Lumière

- Thomas Lerebour photographie *Jack Mimoun*, de Ludovic Colbeau-Justin

TSF Caméra : Sony Venice et optiques Arri Signature Prime

Éclairage : TSF Lumière

- Nicolas Loir, AFC, photographie *13/11*, de Cédric Jimenez

Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- Julien Poupard, AFC, photographie *Les Amandiers*, de Valéria Bruni-Tedeschi

TSF Caméra : Arri Alexa Mini, série Schneider 1956

Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- Yannick Ressigeac photographie *L'École est à nous*, d'Alexandre Castagnetti

TSF Caméra : RED Monstro 8K et optiques Cooke S6

Anamorphique

Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

Fictions TV

- Guillaume Adrey photographie *Visitors*, de Simon Astier

TSF Caméra : Arri Alexa Mini, optiques Cooke S6

Anamorphique

Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

- Pierre-Hugues Galien, AFC, photographie

"Theodosia" - saison 1, de Matthias Hoene

TSF Caméra : RED Monstro et optiques Leica R

Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip

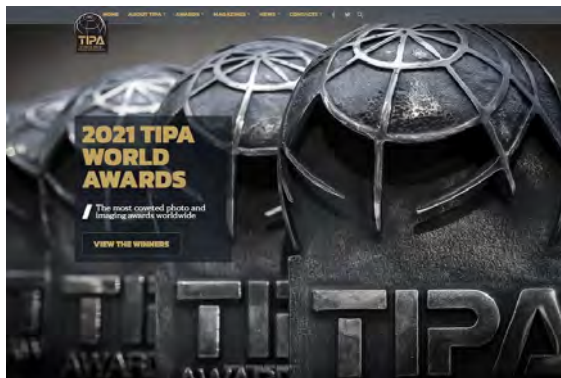
- Nicolas Gaurin, AFC, photographie "Ovni(s)" - saison 2, d'Antony Cordier
 TSF Caméra : Arri Alexa Mini et optiques Leitz Summilux
 Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip
 - Thomas Hardmeier, AFC, photographie *Les Gars sûrs*, de Louis Leterrier
 TSF Caméra : Arri Alexa Mini LF, Arri Alexa LF, Arri Alexa Mini, RED Komodo et optiques Technovision Classic, Sigma Cine FF, Cooke Anamorphique SF FF, Zeiss T2,1 et zoom Technovision 40-70 mm
 Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip
 - "Emily in Paris" - saison 2, d'Andrew Fleming, Zoe R. Cassavetes, Peter Lauer
 Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip.



Dans l'actualité de Transpacam

27-05-2021 - [Lire en ligne](#)

Dans l'actualité de Transpacam, de nouvelles optiques Leitz et Arri disponibles à la location, onze films en tournage, dont cinq photographiés par des membres de l'AFC, sept films à l'affiche depuis la réouverture des salles, dont deux photographiés par des membres de l'association, et sept films dont les sorties sont programmées en juin, dont six films "AFC".



Les produits Sigma récompensés par les TIPA World Awards

28-05-2021 - [Lire en ligne](#)

Sigma se voit récompensé par plusieurs Prix de l'Association de la Presse Technique de l'Image (Technical Image Press Association).

Sigma a le plaisir d'annoncer que les produits :

- Sigma fp L
- Sigma 100-400 mm F5-6,3 DG DN OS | Contemporary
- Sigma 85 mm F1,4 DG DN | Art
- Sigma 105 mm F2,8 DG Macro | Art

Ont remporté respectivement les TIPA World Awards 2021 dans les catégories suivantes :

- Best Photo/Video Camera Advanced
- Best Ultra-Telephoto Zoom Lens
- Best Portrait Lens
- Best Macro Lens.

Vous trouverez [ci-joint le dossier de presse](#) et les photos des produits.

De nouvelles optiques chez Transpacam

Transpacam est heureux de vous faire part de l'arrivée de son tout nouvel équipement Zoom [Leitz T2,8 25-75 mm](#).

Il vient compléter notre offre existante sur le segment des grands formats dans la famille Leitz à savoir :

- La série [Leitz Prime](#) T1,8 : 18 mm, 21 mm, 25 mm, 29 mm, 35 mm, 40 mm, 50 mm, 75 mm et 100 mm
- Le zoom Leitz T2,8 55-125 mm.

Ces optiques ont déjà été plébiscitées par de grands directeurs de la photographie et réalisateurs pour la qualité de fabrication et le rendu à l'image de l'émblématique marque centenaire outre-Rhin :

- *On sourit pour la photo*, de François Uzan - photographié par Philippe Guilbert, AFC, SBC - Radar Prod. : Leitz Prime et zoom Leitz 55-125 mm
- *Gone for Good*, photographié par Michel Amathieu, AFC - Calt Prod : Leitz Prime et zoom Leitz 55-125 mm.

Et afin de compléter nos séries de focales fixes Arri Master Prime, nous venons de recevoir les optiques [S35 mm Arri Master Prime](#) T1,3 : 16 mm, 21 mm, 27 mm, 65 mm et 135 mm.

Actuellement en tournage

- *Un homme heureux*, de Tristan Séguéla, photographié par Frédéric Noirhomme (Transpalux,

Transpagrip, Transpacam)

- *Les Têtes givrées*, de Stéphane Cazes, photographié par Thierry Pouget, AFC (Transpalux, Transpagrip)
- *Champagne*, de Nicolas Vanier, photographié par Eric Guichard, AFC (Transpalux, Transpagrip, Transpacam)
- *Chronique d'une liaison passagère*, d'Emmanuel Mouret, photographié par Laurent Desmet (Transpalux, Transpagrip)
- *Mon chat*, de Cécile Telerman, photographié par Antoine Monod, AFC (Transpalux, Transpagrip, Transpacam)
- *Une histoire d'amour*, d'Alexis Michalik, photographié par Marie Spencer, AFC, SBC (Transpalux, Transpagrip, Transpacam)
- *Menteur*, d'Olivier Baroux, photographié par Arnaud Stéfani (Transpalux, Transpagrip, Transpacam)
- *La Mort d'Albino Rodrigue*, de Christine Dory, photographié par Jean-Marc Fabre, AFC (Transpalux, Transpagrip, Transpacam)
- *Vacances sur terre*, d'Igor Pejic, photographié par Vincent Fournier (Transpalux, Transpagrip, Transpacam)
- *Dirty Difficult Dangerous*, de Wissam Charaf (Transpalux, Transpagrip)
- *Le Principal*, de Chad Chenouga, photographié par Tristan Tortuyaux (Transpalux, Transpagrip).

Les films à l'affiche depuis le 19 mai

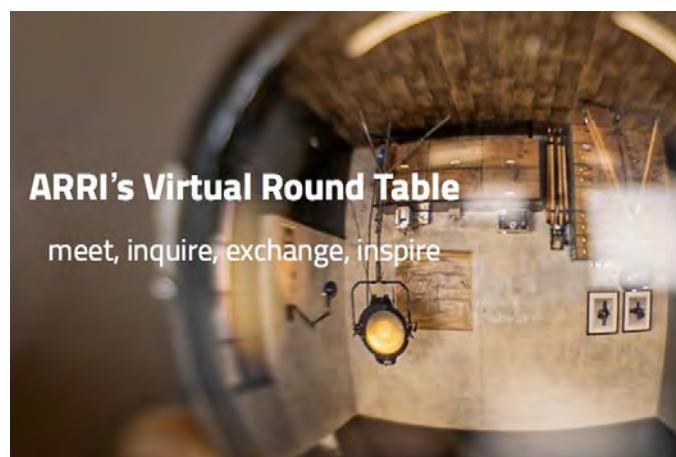
- *Slalom*, de Charlène Favier, photographié par Yann Maritaud (Transpalux, Transpagrip)
- *L'Étreinte*, de Ludovic Bergery, photographié par Martin Roux (Transpalux, Transpagrip)
- *Poly*, de Nicolas Vanier, photographié par Christophe Gaillot (Transpalux, Transpagrip)
- *Adieu les cons*, d'Albert Dupontel, photographié par Alexis Kavyrchine (Transpalux, Transpagrip, Transpastudios)
- *ADN*, de Maïwenn, photographié par Sylvestre Dedise (Transpalux)
- *30 jours max*, de Tarek Boudali, photographié par Vincent Richard "Marquis", AFC (Transpalux, Transpagrip, Transpastudios)
- *Envole-moi*, de Christophe Barratier, photographié par Jérôme Alméras, AFC (Transpalux, Transpagrip).

Les sorties de juin

- *Villa Caprice*, sortie le 2 juin, de Bernard Stora, photographié par Thomas Hardmeier, AFC (Transpalux, Transpagrip, Transpastudios)
- *Chacun chez soi*, sortie le 2 juin, de Michèle Laroque, photographié par Pierrick Gantelmi d'Ille, AFC (Transpalux, Transpagrip, Transpacam)
- *Le Discours*, sortie le 9 juin, de Laurent Tirard, photographié par Emmanuel Soyer (Transpalux, Transpagrip, Transpacam, Transpastudios)
- *5° set*, sortie le 12 juin, de Quentin Reynaud,

photographié par Vincent Mathias, AFC (Transpalux, Transpagrip, Transpastudios)

- *Les 2 Alfred*, sortie le 16 juin, de Bruno Podalydès, photographié par Patrick Blossier, AFC (Transpalux, Transpagrip, Transpastudios)
- *Un tour chez ma fille*, sortie le 16 juin, d'Éric Lavaine, photographié par Antoine Roch, AFC (Transpalux, Transpagrip, Transpacam, Transpastudios)
- *Sous le ciel d'Alice*, sortie le 30 juin, de Chloé Mazlo, photographié par Hélène Louvart, AFC (Transpalux, Transpastudios).



Les prochaines sessions de tables rondes virtuelles d'Arri

25-05-2021 - [Lire en ligne](#)

Soyez l'un des rares à avoir l'opportunité de participer à une discussion en petit groupe animée par des experts en systèmes de caméras et éclairage d'Arri.

Vous pouvez vous inscrire dès aujourd'hui pour assister à une session avec l'un des experts suivants :

Philip Vischer
Directeur des produits systèmes de caméras



"Les accessoires caméra (accessoires mécaniques)"
Le 25 mai 2021 à 9h, 14h et 18h.

Thorsten Meywald
Directeur des produits systèmes optiques



"Les Signature Prime et les zooms Signature"
Le 1^{er} juin 2021 à 9h, 14h et 18h.

Florian Bloch
Directeur des produits d'éclairage



Les produits Arri Lighting depuis 1924
Le 8 juin 2021 à 9h, 14h et 18h.

Afin d'aider à organiser les différentes sessions à l'avance, Arri vous demande de soumettre au plus vite deux questions sur l'objectif produit de votre table ronde préférée.

- [En savoir plus et s'inscrire.](#)



Mise à jour 1.2.1 du firmware LiOS de l'Orbiter d'Arri

11-05-2021 - [Lire en ligne](#)

La nouvelle version LiOS 1.2.1 (Lighting Operating System) du micrologiciel remplace la version LiOS 1.0.6. Dans cette

nouvelle mise à jour importante, toutes les limitations connues du firmware précédent ont été résolues et des fonctions nouvelles ont été ajoutées.

Les nouvelles fonctions introduites :

- Option de contrôle Streaming ACN (sACN) implémentée.
 - Fonction de passerelle DMX/RDM implémentée.
- Tout Orbiter peut maintenant agir comme un transformateur à partir de protocoles de contrôle basés sur Ethernet tels que Art-Net et sACN vers la sortie de DMX à 5 broches pour le branchement en cascade de plusieurs unités.
- Les messages RDM sont également envoyés et reçus de manière bidirectionnelle. Cela élimine le

besoin de dispositifs externes ou tiers pour la conversion du protocole de contrôle.

- La prise en charge de divers PID RDM supplémentaires a été ajoutée.
- Ajout de divers messages Art-Net tels que ArtIpProg et ArtSync.
- Mise en œuvre de la prise en charge de l'interface USB-C pour l'outil de service Arri ALSM, désormais également pour les systèmes d'exploitation Windows®.
- Diverses mises à jour et améliorations de l'interface utilisateur graphique sur l'ensemble du système LiOS pour une expérience utilisateur meilleure et simplifiée.
- Diverses améliorations pour l'option de contrôle de la page web intégrée - Améliorations de la stabilité générale du système.

Cette nouvelle version est recommandée pour tous les utilisateurs.

Tous les programmes, installations et applications programmés avec le firmware précédent ne seront pas endommagés ou annulés par cette mise à jour du firmware.

Le dossier de téléchargement du firmware contient le firmware lui-même, des notes de version détaillées (y compris les limitations connues), ainsi que des informations sur la licence et une nouvelle version du document de procédure de mise à jour du firmware.

Remarque : La version 1.2.1 est uniquement compatible avec les unités de production en série. La prise en charge des unités bêta a été omise.

- [En savoir plus, en anglais, et télécharger le nouveau firmware](#) et les documents d'accompagnement.



Panasonic annonce des mises à jour logicielles des boîtiers Lumix GH5S, G9 et G100, disponibles le 9 juin 2021

28-05-2021 - [Lire en ligne](#)

Améliorez les performances de votre appareil Lumix grâce aux nouvelles mises à jour logicielles des boîtiers GH5S (Version 2.0), G9 (Version 2.4) et G100 (Version 1.2), qui seront disponibles dès le 9 juin 2021.

Panasonic accorde une grande importance au développement technologique, grâce à de nouveaux produits, tels que le GH5M2 et le GH6, tout juste annoncés, mais aussi à de nouvelles mises à jour pour les produits déjà existants.

Toutes les mises à jour seront disponibles gratuitement dès le 9 juin 2021 et incluront :

- Une sortie RAW 12-bit via HDMI pour le GH5S
- L'amélioration de l'autofocus des GH5S et G9
- De nouveaux outils vidéo pour les GH5S, G9 et G100
- Des possibilités supplémentaires pour les GH5S, G9 et G100.

- [En savoir plus.](#)

- Suivre Panasonic sur :
 - [Facebook](#)
 - [Instagram](#)



Panasonic Lumix - Event - Lancement de la Gamme Lumix GH

25-05-2021 - [Lire en ligne](#)

Panasonic vous invite à son prochain événement de lancement en ligne, à l'occasion de l'extension de sa gamme Lumix GH.

Panasonic est fier de vous inviter à son prochain événement de lancement en ligne, à l'occasion de l'extension de sa gamme Lumix GH, le Mardi 25 Mai 2021 à 16h00, sur le lien :

www.panasonic.com/global/consumer/lumix/.

Panasonic s'engage dans le développement de la série Lumix G et des performances des appareils hybrides et objectifs Micro 4/3 afin de répondre aux besoins des photographes et vidéastes qui apprécient les avantages que seule la monture Micro 4/3 peut offrir.

- Rendez-vous sur les comptes Instagram officiels :
 - [@lumix](#)
 - [@lumix_france](#)
- Suivre Panasonic [sur facebook](#).



Ben Smithard, BSC, parle de son travail en Zeiss Supreme Prime pour "The Father", de Florian Zeller

25-05-2021 - [Lire en ligne](#)

***The Father* est l'histoire d'une lente perte de repères. Comment utiliser lumière, couleurs et mouvements de caméra pour créer anxiété et confusion ? Le directeur de la photographie Ben Smithard, BSC, nous parle de son travail sur le film de Florian Zeller, qui vient de remporter l'Oscar du Meilleur scénario et celui du Meilleur acteur pour Anthony Hopkins. Après le long métrage tiré de la série *Downton Abbey*, c'était la deuxième fois que Ben Smithard alliait une caméra Sony Venice à une série Zeiss Supreme Prime.**

Adapter une pièce de théâtre peut s'avérer périlleux, tant pour les auteurs que pour la caméra. Comment avez-vous abordé cette question avec Florian Zeller ? Le choix du ratio d'image 2,39 est-il une manière de se différencier du plateau de théâtre ?

Ben Smithard : En partie. Le ratio 2,39 fonctionne très bien avec deux personnages dans une scène, et une grande partie du film consistait à filmer deux personnes qui se parlent. A l'origine c'était un format destiné à faire concurrence à la télévision, mais il fonctionne quelle que soit la taille de la production. La composition des plans dans ce format "letterbox" est un peu plus facile, que ce soit pour un vaste paysage, un portrait ou une conversation entre deux personnes. *The Father* était de toute façon destiné à devenir un film théâtral au cinéma, et le ratio a été un outil parmi d'autres pour soutenir le jeu d'acteur et la narration visuelle. Chaque plan était composé avec beaucoup d'attention, la caméra n'a jamais été placée au hasard, tout ce que nous faisons impliquait beaucoup de soin et de réflexion.



Quels ont été vos choix en termes de lumière et de décors ? Comment avez-vous illustré le passage du temps ?

BS : Dès le départ je me suis dit que l'éclairage devrait montrer la "mort" théorique de la lumière. Au début, c'est très normal, naturel, rien ne sort de l'ordinaire. Au fur et à mesure de l'avancée du film, la lumière venant de l'extérieur descend dans le ciel, générant des ombres et une certaine ambiance. Cette ambiance se met à refléter l'anxiété du personnage d'Anthony (*joué par Anthony Hopkins NDLR*), la lumière se réchauffe mais pas de manière réconfortante. Les coins de la pièce s'obscurcissent, et on commence à ressentir la claustrophobie et la confusion d'Anthony.

L'histoire avançant je n'ai pas fermé les rideaux, tandis qu'à l'extérieur la nuit tombait. C'était dû en partie au fait qu'Anthony devait reconnaître l'endroit où il croit se trouver, grâce à ce qu'il voit par les fenêtres : la vue ne change pas, du début, dans son appartement, jusqu'à ce qu'il aille habiter dans l'appartement de sa fille. Ça peut sembler confus mais c'est assez simple. Cependant Florian met le spectateur dans la tête d'Anthony la plupart du temps, de sorte qu'il ressente la même confusion que lui, malgré la distance de laquelle on observe l'histoire.

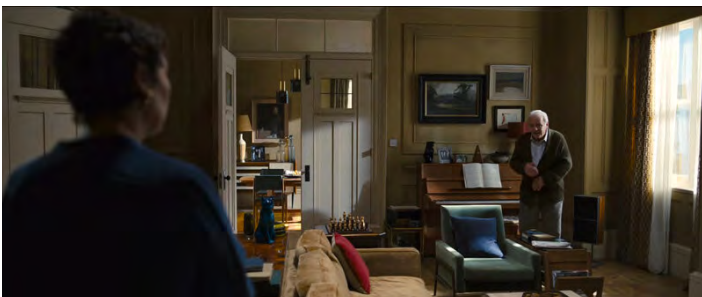
La lumière change avec la confusion qui s'intensifie pour Anthony, jusqu'au moment où la lumière du couloir disparaît avec Anne (*Olivia Colman, NDLR*) qui ferme la porte de sa chambre. Ce n'est pas la fin du film, mais c'est la fin de la lumière, en quelque sorte. A partir de là, la lumière redevient progressivement plus réaliste, plus étale, moins obscure. L'hôpital dans ses rêves est une des très rares scènes dotées d'une palette saturée, le vert du couloir signifiant la mort, et le jaune de la chambre, la maladie et la mort imminente. L'éclairage de la scène finale à l'hôpital est aussi normal que possible, c'est une scène toute simple qui explique en grande partie tout ce qui précède, et je ne voulais pas qu'Anthony soit caché dans l'ombre, il n'a nulle part où aller, la maladie étend son emprise, et sa mémoire a presque disparu. Il fallait que la chambre d'hôpital soit quelconque.

Le film parle de démence sénile. Comment cela a-t-il pu influencer les plans, les mouvements de caméra et le travail du cadre ?

BS : Le film parle plutôt de la mémoire, et de la peur de la perdre. Il parle de confusion, de stress et d'anxiété. Florian Zeller était très clair sur le fait qu'on ne faisait pas un film sur la démence sénile en soi, il ne s'agit pas d'un document social sur une maladie spécifique. Beaucoup de gens sont affectés par la démence sénile et des maladies similaires mais *The Father* parle plutôt de la manière dont Anthony et ceux qui l'entourent sont affectés. Nous n'avions pas déterminé que la caméra devrait ne faire que ceci ou cela, je trouve que cette manière de faire peut être contraignante, voire un peu cliché. Je voulais que la caméra soit mouvante, pas fixe tout le temps, mais quand elle bougeait, c'était lentement, et encore plus lentement vers la fin, quand la maladie d'Anthony progresse. La scène finale comporte des travellings à la dolly incroyablement lents, et à la fin un panoramique très, très lent.

Vous avez déjà eu l'occasion de filmer Anthony Hopkins pour d'autres films. Est-ce que cela a influencé la manière de le regarder et de le filmer ? Quelle est votre relation au visage des comédiens et des comédiennes, à leur peau ?

BS : En effet, c'est mon troisième film avec Anthony Hopkins, après *King Lear* et *The Dresser*. Évidemment j'adore travailler avec lui, c'est un grand artiste qui est facile d'accès. Pour chaque film je traite les visages d'une autre manière, les personnages sont différents et je dois le prendre en compte. Mais les visages doivent aussi s'accorder à l'atmosphère du film, ils n'en sont pas isolés. C'est aussi l'atmosphère qui dicte l'aspect de la peau des personnages. Cela relève de ma sensation. Où se trouve la vérité dans cette scène ? Qu'est-ce que j'essaie de dire ? Est-ce que j'essaie de dire quelque chose ? Dois-je laisser la scène se jouer sans interférer ? Il y a toujours beaucoup de questions et tant de réponses différentes dans la manière dont je peux aborder chaque scène.



Comment en êtes-vous venu à choisir les Zeiss Supreme ? Vous les aviez pour Downton Abbey avec la Venice, cependant il semble y avoir peu de similarités entre les deux films.

BS : J'avais tourné avec les Supreme sur *Downton Abbey* parce que je voulais tourner avec la Venice et j'avais besoin d'objectifs pour le format large. Par chance Zeiss venait de les sortir, je les ai donc essayés et pris rapidement ma décision. Ils étaient très bien, je pensais peut-être un peu trop "parfaits" et "définis", mais pour être honnête ils m'ont étonné, ils étaient très, très bons.

À l'origine je devais tourner *The Father* avec une vieille série Mamiya pour le moyen format, que je possède. Dès le départ, c'était un tournage à une caméra, et ça tombait bien puisqu'il n'existe pas beaucoup de séries Mamiya prêtes à tourner. Quelques jours avant le début du tournage, après avoir fini le prélight, j'ai effectué un test complet de la Venice avec les Mamiya. Très vite je me suis rendu compte que l'ouverture des Mamiya n'était pas suffisante pour les scènes sombres, et pour la plupart des scènes de nuit. Donc j'ai rapidement changé mes plans et appelé le loueur de la caméra. La série Zeiss Supreme est arrivée le lendemain, heureusement. Ça a été aussi simple que ça. Ils ont fonctionné aussi bien que pour *Downton Abbey*. Ce sont deux films différents avec des looks différents, mais le design des Supreme donne une grande flexibilité pour tous les types de films que je peux tourner. (...)



Quelles étaient vos focales, ouverture et profondeur de champ préférées ?

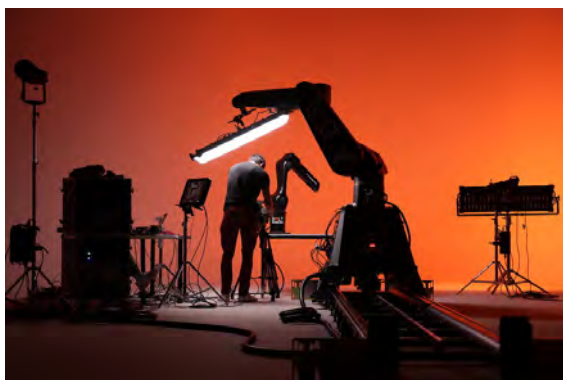
BS : J'aime toutes les focales, chacune a son usage. Peut-être le 29 mm a-t-il été celui qu'on a le plus monté sur la caméra, en l'occurrence. J'aime tourner autour de T2,8 la plupart du temps, mais on a beaucoup tourné à T2 et à pleine ouverture, T1,5. En général je n'aime pas tourner à grande ouverture quand la caméra et les acteurs se déplacent beaucoup, cela peut s'avérer inutilement douloureux pour le premier assistant opérateur. J'utilise peu de filtres, parfois de légers Schneider Classic Soft, mais pas plus. Je voulais une sensation de réalisme, tout sauf diffusé ou stylisé. (...)

Un mot sur votre équipe ?

BS : Mon premier assistant était Jamie Phillips (brillant), mon chef machiniste, Tony Sankey (brillant), mon gaffer, Michael McDermott (brillant), et nous avions un très bon pupitreur qui s'appelle Candy. Toute mon équipe était super, ça a été une expérience fantastique.

Lire la version intégrale, en anglais, sur le [blog de Zeiss](#).

(En vignette de cet article, le réalisateur Florian Zeller et le directeur de la photographie Ben Smithard, BSC, sur le tournage de The Father. Photo Sean Gleason - Sony Pictures Classics.)



Nikon présente le mini bras robotique de motion control de MRMC

31-05-2021 - [Lire en ligne](#)

Le dernier bras robotique à haute vitesse de Mark Roberts Motion Control (MRMC), la société du groupe Nikon avec plus de 50 ans d'expertise en robotique de motion control pour l'industrie du cinéma et de l'audiovisuel, est une nouvelle machine d'entrée de gamme permettant aux entreprises d'entrer dans le monde du motion control haut de gamme à des prix jusqu'alors inaccessibles.

Le Bolt Mini Model Mover est un bras ultra-rapide six axes extrêmement polyvalent, léger, et conçu pour des charges utiles jusqu'à 8 kg.

Le bras robotique peut être utilisé comme système autonome ou synchronisé avec un robot de prise de vues et permet une répétition de passes précise, et

des capacités de synchronisation et de déclenchement. Il est livré avec trois plaques de montage, dont le support de mandrin et une cheese plate, offrant aux utilisateurs un large éventail de possibilités de captures, et d'options de fixation. L'unité de 42 kg est conçue pour être installée rapidement, peut être montée sur une table ou posée sur le sol, et est prête pour le transport dans un flight case compact.

En tandem avec Flair, le logiciel de motion control de pointe de MRMC, il permet aux utilisateurs de filmer des flux, des remous, des tourbillons et éclaboussures de liquides classiques, ou de monter des ustensiles comme des fourchettes, des cuillères ou même des accessoires de sport tels que des chaussures ou des raquettes pour créer des plans dynamiques haut de gamme.



« Le Bolt Mini Model Mover est peut-être le plus petit bras que nous ayons, mais nous n'avons pris aucun raccourci avec lui. Il présente la même excellence technique primée aux Oscars que le reste de notre famille Bolt », commente Assaff Rawner, directeur général de MRMC. « Nous espérons ainsi faire découvrir à de nouveaux segments de l'industrie l'énorme potentiel créatif du motion control. »

- En savoir plus sur le [Bolt Mini Model Mover](#).



Dans l'actualité du mois de XD motion

31-05-2021 [Lire en ligne](#)

Innovant dans les domaines de la réalité augmentée, de la réalité virtuelle et VR 360, XD motion présente le suivi AR plug and play du X-fly 3D Cablecam, installé au Stade de France, et revient sur quelques tournages récents réalisés avec ses moyens techniques.

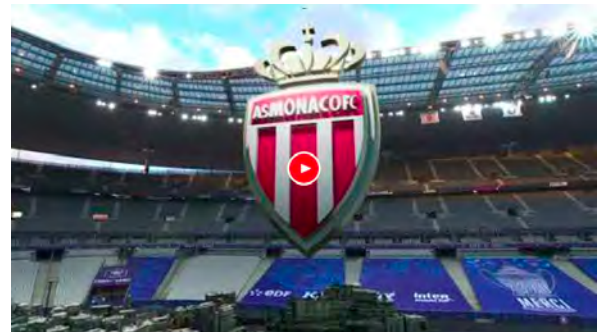
Innovation

XD motion présente le suivi AR plug and play du X-fly 3D Cablecam, installé au Stade de France. Dans le cadre de notre solution proposée aux installations permanentes dans le monde entier, nous avons la capacité unique de fournir jusqu'à 8K Live camera HFR & HDR, VR 360 et la réalité augmentée AR/XR, compatible avec nos produits de conception : robot ARCAM, drone captif et série X-fly. Nous avons développé le plugin Unreal pour associer directement notre protocole de métadonnées, voici un exemple sur le moteur Pixotope 3D du Stade de France :



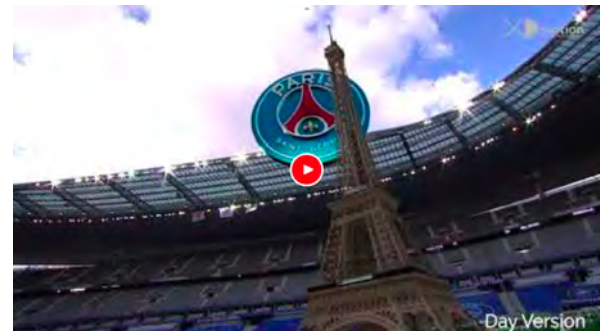
X fly 3D cablecam - Unreal Pixotope AR Stade de France par XD motion

Une première en 3D et réalité augmentée pour la finale de la Coupe de France au Stade de France...



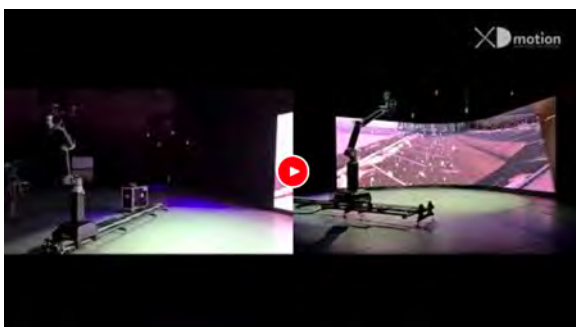
XD motion RA SDF FTV def par XD motion

... grace au X-fly 3D, avec une réalisation de Fred Godard.



X fly 3D in Stade de France - French Cup - Finale 2021 - AS Monaco - PSG - Augmented Reality par XD motion

La réalité virtuelle Unreal XR en vidéo HD/4K LED Wall est maintenant entièrement disponible avec notre robot ARCAM avec tracking et contrôlé par notre logiciel IO.BOT.



ARCAM IO.BOT / Virtual Reality XR par XD motion

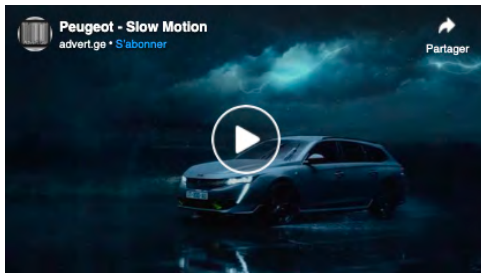
Tournages

Publicité

Tournage à Marseille, il y a quelques semaines, pour une publicité Renault, retour à la pellicule 35 mm en Arricam LT...



Réalisation pour la publicité de la nouvelle Peugeot 508, tournage des séquences slow motion avec le Russian Arm Dynamic dans des conditions météorologiques extrêmes (tempête, vent, pluie).



Cinéma

Prises de vues aériennes de Paris, de jour, de nuit, en travelling, en aérien... Les restrictions préfectorales à l'usage des drones à Paris sont un véritable problème pour les productions. Nous avons proposé à nos clients une solution performante et inédite avec notre Russian Arm Dynamic et notre tête gyro-stabilisée en mouvement sur une nacelle géante. Guillaume Lomprez, DoP de talent, a opéré ces images avec notre équipe et les caméras Sony FX9 très sensibles en basse lumière. Time Lapse sublimes, longues focales très stables, grands capteurs caméra, optiques qualitatives sont utilisés pour des prises de vues inédites... A voir très bientôt. [Voir la bande annonce sur LinkedIn](#).

Bande-annonce d'Oculus Jurassic World Blue Hawaii VR360/3D avec contrôle de mouvement multi-passes et notre Xfly 2D Cablecam... à voir sur Oculus pour une immersion totale. [Voir la bande annonce](#).

Évènementiel - Théâtre

Le robot ARCAM VR 360 11K au Théâtre Édouard VII pour *Le Malade Imaginaire*. Notre robot permet une expérience immersive aux spectateurs, qui sont virtuellement sur scène avec les acteurs.



Défilé Givenchy FW21, prise de vues avec le Xfly Cablecam pour la séquence d'ouverture du défilé : une descente de 45 mètres à travers une structure légère jusqu'aux mannequins, un défi incroyable pour XD motion, autant que pour la technologie mise en place pour ce défilé, voir à 2' 42'' :



SAS Damien-Vicart sur le tournage d'"Une histoire d'amour", d'Alexis Michalik

28-05-2021 - [Lire en ligne](#)

Parmi les nombreux tournages du mois de mai, nous avons souhaité partager notre expérience sur ce long métrage qui nous tient à cœur. C'est une adaptation de la pièce de théâtre *Une histoire d'amour*, d'Alexis Michalik, écrite et réalisée par son auteur et photographiée par Marie Spencer, AFC, SBC.

L'action se passe en Normandie, au Mont-Saint-Michel. Les conditions météo ont été difficiles, avec énormément de vent (60 km/h de vent établi), sans compter les rafales. Mais avec quinze ans d'expérience de prise de vues aériennes en drone, nous avons pu faire tous les plans souhaités et combler la production. Comme commencer en plan très large, avec le Mont-Saint-Michel, et arriver devant une porte vitrée pour voir l'action. Des plans-séquences où l'on descend de 120 mètres de haut, on accroche une voiture de face, on la suit à sa place de parking et l'on continue avec les deux actrices qui entrent dans l'hôtel, et on les échappe dans le soleil couchant.



Bref, la liste est longue, mais les plans ont été écrits, toute l'équipe connaissait exactement les besoins, ce qui a été très bénéfique. Pour le côté technique, on a

fait un arrêt chez Transpacam pour comparer l'Arri Alexa Mini, la LF et notre capteur S35 6K. Finalement, en résolution maximale, il se situe bien entre les deux !



Notes

Equipe Image

Première assistante opératrice : Carine Bancel
Deuxième assistant opérateur : Joris Julian
Cadreuse Steadicam : Marion Gaillard.



Acc&LED présente... Un long métrage tout en LED !

03-06-2021 [Lire en ligne](#)

Le Visiteur du futur, produit par Pyramide, réalisé par François Descraques, photographié par Matthieu Misiraca, et dont le tournage s'est fini en avril dernier, a été éclairé entièrement à la LED. Matthieu nous explique ses choix et partage avec nous son expérience dans cette interview réalisée par Acc&LED.

Ce n'est pas la première fois que tu choisis d'éclairer un projet tout en LED...

Matthieu Misiraca : Non, en effet. Nous avons déjà fait cette expérience en 2017, lors du tournage d'un film de fiction de la série "Meurtres à...". Ce projet

m'avait conforté sur la qualité de la lumière LED et sur les nombreuses possibilités que cette technologie nous offre. Il était déjà possible d'éclairer tout un projet en LED. Toutefois, nous manquions de puissance. Bien que l'on ait une grande variété de lumière pour l'éclairage de proximité (à la face) depuis 2015, notamment avec les SL1 Switch, SkyPanel et Kino Flo, les projecteurs puissants manquaient tout de même à l'appel. Faire sans HMI, c'était volontariste !

Pourtant, quand Pyramide t'a proposé ce projet, tu n'as pas douté et tu as fait une liste entièrement LED !

M.M. : Tout à fait, ça m'a paru une évidence ! La technologie autour de la LED a beaucoup évolué et ce type de lumière était idéal pour répondre aux besoins de la mise en scène pour ce projet de science-fiction. Ce que l'on a réalisé pour ce projet aurait été presque impossible en utilisant de la lumière traditionnelle. Cela nous a permis de gagner beaucoup de temps.

Quel a été ton ressenti au sujet de la puissance cette fois-ci ?

M.M. : J'avais prévu plusieurs sources puissantes, hard & soft, tels que les Luxed 12 lampes, les Vortex, les Airlite 1 000 et même le Airframe 240 avec deux Fabric 350, idéals pour une face aussi douce que puissante. Les Luxed 12 et les Vortex se sont trouvés être très efficaces en extérieur, prenant aisément la place d'un 4 kW HMI, voire plus... De même, les Airlite 1 000 ont été très utiles pour des extérieurs nuit. J'ai particulièrement apprécié l'Airframe 240, ce cadre gonflable dans lequel on insère deux Fabric 350 W. Sa diffusion "magique" porte bien son nom ! Il m'a été possible de réaliser facilement des faces douces et contrastes grâce à cette source.



Quels autres projecteurs ont-ils été utiles dans ce projet particulier ?

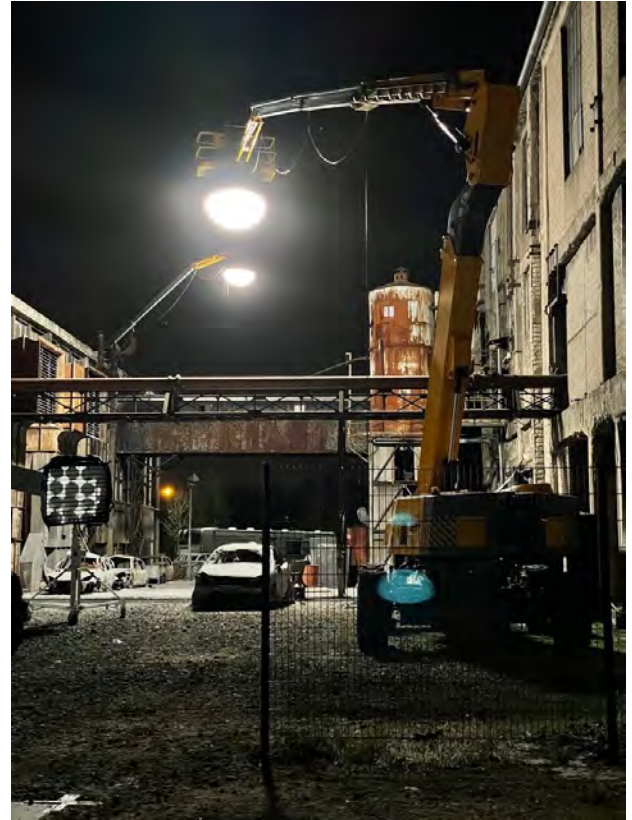
M.M. : Les tubes Astera, bien sûr ! Nous en avons de toutes les tailles et ils se sont avérés particulièrement adaptés à ce film, de même que les Bulbs de la même marque.

J'ai également utilisé des sources directives telles que des Fiilex Q8 et Q5 (ces derniers étant RVB), le Joker 300 LED, le COB 600D avec ses accessoires, et le Dedolight 10 de 220 W Parallel Beam avec le jeu de réflecteurs Lightstream. Pour les sources douces, nous avons les incontournables SL1 MIX et Biflex, qui s'utilisent très facilement sur batteries. Toutes ces sources se sont avérées indispensables pour créer l'ambiance souhaitée. La large variété d'accessoires complétant ces projecteurs les rend très faciles à déployer.



Tu avais donc une grande variété et une grande quantité de projecteurs à ta disposition. Comment as-tu fait pour les commander à distance ?

M.M. : C'est quelque chose que j'ai appris à intégrer et dont j'ai pris réellement la dimension lors de ce tournage. J'en avais déjà fait l'expérience sur des projets plus courts et moins compliqués. Cette fois, c'était différent, c'était un gros tournage de film ! De plus, il fallait aller vite et jouer les sources avec toutes les possibilités. La plupart du temps nous avons utilisé un Gaffer Control, avec lequel je me suis très vite senti à l'aise. Mais nous avons eu besoin sur une semaine d'utiliser une "vraie" console DMX pour jouer la cinquantaine de tubes Astera en plus de tout le reste... Là, il faut passer par un pupitre, tout de même, mais ça s'est fait sans difficulté !



Dirais-tu que cette expérience a été concluante ? Que conseillerais-tu à ceux qui n'oseraient pas encore passer le cap ?

M.M. : C'était une expérience très concluante ! J'ai parfois douté, notamment de la puissance et de la ponctualité sur des entrées de jour, mais finalement c'était impeccable. Le pilotage des projecteurs aussi. C'était pour moi un vrai effort d'adaptation, mais je reconnais que ça nous a rendu service et permis d'accéder à des effets avec aisance. Pour sauter le pas il faut en avoir envie, dans un premier temps, et être prêt à revoir sa façon de travailler, ses habitudes... Mais, surtout, il faut se tenir à jour des évolutions, ça va très vite ! Entre chaque projet ce n'est jamais la même liste lumière...

Je conseille à chacun de se jeter à l'eau !



Cartoni France présente Prolycht et son projecteur directionnel COB LED, l'Orion 300 FS

01-06-2021 - [Lire en ligne](#)

Cartoni France représente une nouvelle marque, Prolycht, et présente son nouveau projecteur directionnel COB LED, l'Orion 300 FS de Prolycht.

Un spectre plus large, la précision des couleurs, et un réglage couleur sans faille !

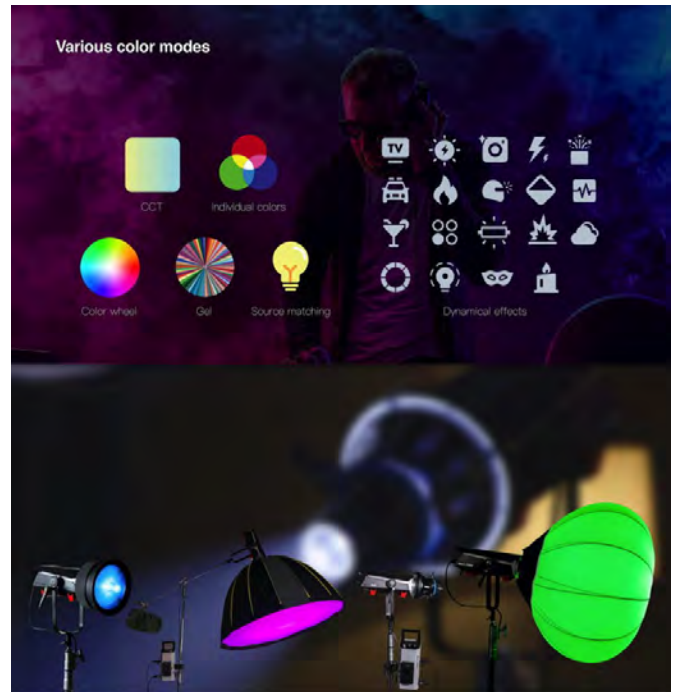
Vous pourrez utiliser le projecteur LED Orion 300 FS sur différents types de tournages car ce projecteur est unique et très polyvalent !

Avec une forte puissance de sortie, il est naturellement destiné aux professionnels de l'industrie de la télévision et du cinéma. D'un excellent rapport qualité/prix, il s'adresse aussi aux réalisateurs indépendants et aux sociétés de productions.



Il a la capacité d'être aussi bien une source de lumière directionnelle, un soft-light, un projecteur Fresnel, un projecteur avec nez optique et gobo, une découpe LED !

Contrôlable à distance via une application en BLE, WiFi, en DMX (XLR 5 broches), via Luminair ou depuis l'appareil même, grâce à une interface simple sur écran couleur.

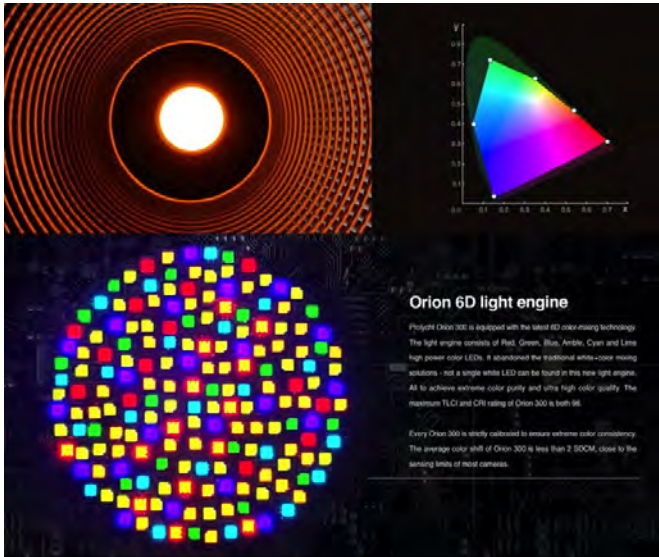


Il est nomade et s'alimente à 100 % avec deux batteries V-Lock 14,4 V.



La technologie du 6-D Light Engine

Le COB LED du projecteur Orion 300 FS est composé de six types de LEDs : rouge, bleu, vert, cyan, lime et ambre.



La température de couleur corrélée (CCT) est comprise entre 2 000 K et 20 000 K.

Cette technologie permet d'obtenir une très grande précision et un très bon rendu des couleurs : à 5600K, TLCI et IRC 96, TM : 30, Rf : 94.



Maluna Lighting, distributeur exclusif du système d'éclairage "The Lightbridge"

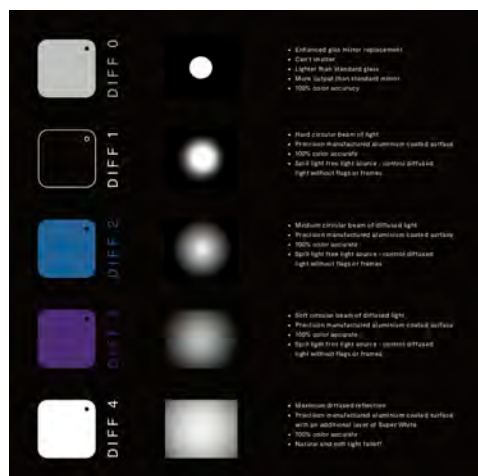
01-06-2021 - [Lire en ligne](#)

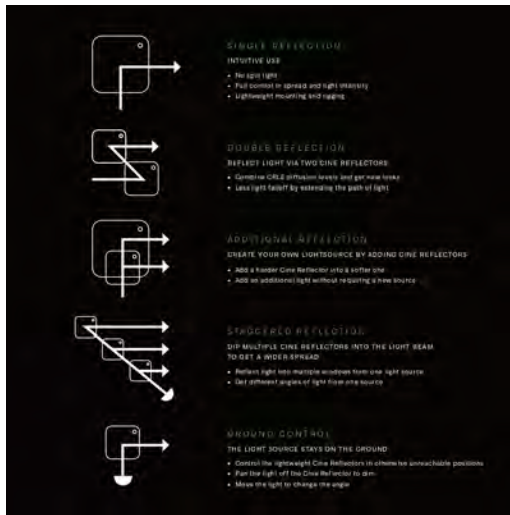
Maluna Lighting devient le distributeur exclusif en France de la marque "The Lightbridge", une gamme simple existante en cinq tailles et dotés de cinq types de réflecteurs différents.

Ils sont très qualitatifs, concentrent, par leurs options de réflexion, la lumière avec plus ou moins de douceur, et sont utilisables même dans des conditions de météo difficile.



Livraisons à partir de mi-juin, en pré-commandes chez vos revendeurs habituels dès maintenant.





- Une grande variété de couleurs, pour créer des couleurs saturées dans certaines scènes et des teintes subtiles dans d'autres
- Un plein feux de lumière blanche, qui pourrait se fondre parfaitement avec un flux de lumière tungstène.



Nous les représentons à la location et à la vente.

- Télécharger, ci-dessous, la présentation, en anglais, du système.
- [En savoir plus.](#)
- [Voir la vidéo](#) de présentation.

Et le nouveau Miro Cube 4CA RGBA de Rosco a répondu à toutes ses exigences !

Il est constitué de quatre sources LED Osram RGBW de 12 W chacune et fournit un flux de 950 lumens.



Rosco présente le Miro Cube® 4CA, une solution d'éclairage bain de pied polyvalente

31-05-2021 - [Lire en ligne](#)

Le Miro Cube® 4CA de Rosco, une solution d'éclairage bain de pied polyvalente pour votre plateau !

Lorsque le concepteur lumière Josh Epstein a commencé à travailler sur la conception de la première mondiale de l'opéra *Ellen West*, il savait qu'il avait besoin de trouver un jeu de projecteurs bain de pied qui remplissent un certain nombre de critères :

- Petits, pour ne pas bloquer la mise en scène sur le plateau
- Lumineux, car ils pourraient être les seules sources de lumière sur scène



- Lire l'article, en anglais, sur la façon dont Josh Epstein a utilisé le Miro Cube 4CA, [sur le blog Rosco Spectrum.](#)
- En savoir plus sur le Miro Cube® 4CA de Rosco, [sur le site de Rosco.](#)

Dans l'actualité de Next Shot Group

9-06-2021 - [Lire en ligne](#)

Dans l'actualité de Next Shot Group, huit projets en tournage et quatre fictions sur les écrans, dont neuf photographiés par des membres de l'AFC.

En tournage avec les moyens techniques de Next Shot

Longs métrages

- *Z comme Z*

Production : Getaway Films

Réalisateur : Michel Hazanavicius

Directeur de la photographie : Jonathan

Ricquebourg, AFC

Matériels caméra (Arri Alexa Mini LF, Leitz Thalia), lumière et machinerie Next Shot

- *Pétaouchnock*

Production : Bizibi Productions

Réalisateur : Edouard Deluc

Directeur de la photographie : Jeanne Lapoirie, AFC

Matériels caméra (Arri Alexa Mini, Leitz Summilux, zooms Angénieux Optimo), lumière et machinerie Next Shot

- *Les Têtes givrées*



Production : Bonne Pioche & UMédia

Réalisateur : Stéphane Cazès

Directeur de la photographie : Thierry Pouget, AFC

Matériels caméra (Arri Alexa Mini, Leitz Summilux, zooms Angénieux Optimo), lumière et machinerie Next Shot / KGS

- Notre-Dame brûle



Production : Pathé

Réalisateur : Jean-Jacques Annaud

Directeur de la photographie : Jean-Marie Dreujou, AFC

Matériels machinerie Next Shot (Chapman PeeWee IV, grues et têtes stabilisées)

Séries TV

- *Manipulations*



Production : Storia Télévision

Réalisateur : Marwen Abdallah

Directeur de la photographie : Laurent Machuel, AFC

Matériels caméra Next Shot (Sony Venice, Cooke S4)



- "César Wagner", épisodes 4 & 5



Production : Incognita Télévision
Réalisateur : Magaly Richard-Serrano
Directeur de la photographie : Dominique Fausset
Matériels caméra (Sony Venice, Leitz Summicron),
lumière et machinerie Next Shot



- "Les Particules élémentaires"



Production : Incognita Télévision
Réalisateur : Antoine Garceau
Directeur de la photographie : Antoine Roch, AFC
Matériels caméra (Sony Venice, Cooke Panchro
Classic /i), lumière et machinerie Next Shot

- "Et la montagne fleurira"



Production : Storia Télévision & UMédia
Réalisateur : Eléonore Faucher
Directeur de la photographie : Pierric Gantelmi
d'Ille, AFC
Matériels caméra (Sony Venice, Arri Signature
Prime, zooms Angénieux), lumière et machinerie
Next Shot / KGS

Sur les écrans

Longs métrages

- *Adieu les cons*



(re) sortie en salles : 19 mai 2021

Réalisateur : Albert Dupontel
Production : ADCB Films
Directeur de la photographie : Alexis Kavyrchine
Matériel caméra (Arri Alexa Mini, Master Prime)
et machinerie Next Shot



- 30 jours max



(re) sortie en salles : 19 mai 2021
 Réalisateur : Tarek Boudali
 Production : Axel Films
 Directeur de la photographie : Vincent Richard
 dit Marquis, AFC
 Matériel caméra (Arri Alexa Mini, Master Prime
 Anamorphic) et machinerie Next Shot

- Oxygène



Diffusion : Netflix
 Réalisateur : Alexandre Aja
 Production : Getaway Films
 Directeurs de la photographie : Maxime Alexandre
 et Philip Lozano, AFC
 Matériel caméra (Arri Alexa LF et Mini LF, Arri
 Signature Prime), lumière et machinerie Next Shot

Série TV

- "Luther"



Diffusion : à partir du 27 mai sur TF1
 Réalisateur : David Morley
 Production : Storia Télévision
 Directeur de la photographie : Vincent Gallot
 Matériel caméra (Sony Venice, Master Prime
 Anamorphic), lumière et machinerie Next Shot.



Lire, voir, entendre



Un "Focus" du CNC sur le 70 mm

26-05-2021 - [Lire en ligne](#)

Dans un article paru sur son site Internet, le CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) revient sur l'histoire et les spécificités de ce format qu'il qualifie de « monumental ». De sa naissance en Italie, en 1911, à un premier revers à la fin des années 1930, de sa renaissance dans les années 1950 jusqu'aux années 1980-90, le 70 mm aura, durant cette période, connu son heure de gloire, pour être, ces dernières années, l'apanage de quelques cinéastes passionnés par les possibilités offertes par ce format.

Si le format "standard" du cinéma est le 35 mm, le 70 mm est sans doute le plus prisé et adoré des cinéphiles. En plus d'être un format de prestige, c'est un objet de fantasmes, en raison de ses dimensions hors normes et de la qualité d'image qu'il offre, bien supérieure aux autres formats. Parce que la dimension de la pellicule est plus large, la netteté est plus grande, les détails plus précis, l'image plus belle.

Le 70 mm rappelle aussi que l'ambition du cinéma a été, depuis l'origine, de voir les choses en grand. De tendre vers la monumentalité. Les premières prises de vue en grand format datent des premiers temps du septième art – les frères Lumière tentèrent ainsi de projeter des images en 75 mm à l'Exposition universelle de 1900. Mais la véritable naissance du 70 mm a lieu en 1911, en Italie, grâce à un technicien pionnier nommé Filoteo Alberini, qui invente ce format offrant une qualité d'images « vraiment fabuleuse », selon Laurent Mannoni, le directeur scientifique du patrimoine de la Cinémathèque

Le format large sera ensuite exploré par les studios hollywoodiens dès les années 1920-30, avec notamment un film comme *La Piste des géants* (Raoul Walsh, 1930, un western épique sur la conquête de l'Ouest), tourné à la fois en 70 mm (Fox Grandeur) et en 35 mm standard. « Malheureusement, la crise économique des années 1930, les difficultés des exploitants, et enfin la complexité inhérente au format large (modifications de toute la chaîne de développement, tirage, séchage, sans parler des écrans dans les salles), précipitèrent la chute des premiers films 70 mm », poursuit Laurent Mannoni.



Charlton Heston dans "Ben Hur", de William Wyler

Au milieu du 20^e siècle, l'essor du 70 mm

L'explosion et la généralisation du 70 mm a réellement lieu dans les années 1950, au moment où les studios rivalisent d'ingéniosité pour contrer le pouvoir grandissant de la télévision, qui détourne les spectateurs des salles. Les innovations se succèdent : Cinérama, CinemaScope, VistaVision, 3D, drive-in et même Odorama (cinéma odorant)... Un inventeur, Michael Todd, s'associe alors avec le laboratoire American Optical Company de Rochester pour mettre au point le Todd-AO, qui va permettre la généralisation du 70 mm dans les salles de cinéma.

Il faut noter que, lorsque l'on parle de 70 mm, le négatif est lui en 65 mm. Lors de la prise de vues, on utilise un film large de 65 mm avec cinq perforations de l'image, qui mesure 23 mm de haut sur 54 mm de large, au ratio 2,35:1. C'est au moment du développement et du tirage que les copies sont tirées sur pellicule 70 mm, les 5 mm supplémentaires étant réservés aux six pistes magnétiques de son stéréophonique. Pour éviter les scintillements, la cadence sera portée à 30 images/seconde dans les premières productions du genre. [...]

Le 70mm, le format des cinéphiles

Le format passera ensuite de mode dans les années 1980-90. Il faut dire que le coût des productions de ce format est prohibitif, tout comme l'équipement qu'il requiert. Une solution économique consiste parfois à "gonfler" en 70 mm certains films tournés en 35 mm – mais avec alors une perte de définition de l'image (c'est par exemple le cas du *Cardinal*, d'Otto Preminger, en 1963). [...]

- [Lire l'article](#) dans son intégralité sur le site Internet du CNC
- [Lire aussi](#) l'article "Neuf grands films tournés en 70 mm" – publié à l'occasion du week-end spécial 70 mm organisé en 2019 par la Cinémathèque française –, sur le site de CNC.

Notes

Films récents tournés en 70 mm

- *Dunkerque*, de Christopher Nolan (2016), photographié par Hoyte Van Hoytema, FSF, NSC, ASC – IMAX 65 mm, Panavision Super 70
- *Les Huit Salopards*, de Quentin Tarantino (2015), photographié par Robert Richardson, ASC – Arriflex 765, Panaflex System 65, Ultra Panavision 70
- *The Master*, de Paul Thomas Anderson (2013), photographié par Mihai Malaimare Jr. – Panavision 65 HR, Panaflex System 65 Studio, Super Panavision 70

Parmi les films tournés entre les années 1950 et les années 1990

- *Hamlet*, de Kenneth Branagh (1996), photographié par Alex Thomson, BSC – Arriflex 765, Zeiss 765, Panavision Panaflex System 65 Studio, Panavision Super 70
- *Dersou Ouzala*, de Akira Kurosawa (1975), photographié par Asakazu Nakai, Yuri Gantman, Fyodor Dobronravov – Sovscope 70
- *La Fille de Ryan*, de David Lean (1970), photographié par Freddie Young, BSC – Super Panavision 70
- *Patton*, de Franklin J. Schaffner (1969), photographié par Fred J. Koenekamp, ASC – Dimension 150
- *Hello Dolly*, de Gene Kelly (1969), photographié par Harry Stradling, ASC – Todd-AO
- *2001, l'Odyssée de l'espace*, de Stanley Kubrick (1968), photographié par Geoffrey Unsworth, BSC, et John Alcott, BSC – Mitchell BFC 65 mm, Mitchell FC 65, Super Panavision 70
- *Anna Karénine*, de Alexandre Zarkhi (1967), photographié par Leonid Kalashnikov – Sovscope 70
- *Playtime*, de Jacques Tati (1967), photographié par Jean Badal, AFC, Andréas Winding – Mitchell et optiques Zeiss Hasselblad 80 et 150 mm
- *Guerre et paix*, de Sergueï Bondartchouk (1965-1967), photographié par Anatoli Petritski, Chen Yu-Lan, Aleksandr Shelenkov – Sovscope 70
- *La Bible*, de John Huston (1966), photographié par Giuseppe Rotunno, AIC – Dimension 150
- *La Mélodie du bonheur*, de Robert Wise (1965), photographié par Ted D. McCord, ASC – Todd-AO 70 mm

- *Les Cheyennes*, de John Ford (1964), photographié par William H. Clothier, ASC – Panavision 65 mm, Super Panavision 70
- *La Chute de l'empire romain*, de Anthony Mann (1964), photographié par Robert Krasker, BSC, ASC – Ultra Panavision 70
- *My Fair Lady*, de George Cukor (1964), photographié par Harry Stradling Sr., ASC – Super Panavision 70
- *La Tulipe noire*, de Christian-Jaque (1964), photographié par Henri Decae – Superpanorama (caméra MCS)
- *Shéhérazade*, de Pierre Gaspard-Huit (1963), photographié par Christian Matras – Superpanorama (caméra MCS)
- *Cleopâtre*, de Joseph L. Mankiewicz (1963), photographié par Leon Shamroy, ASC – Mitchell BFC 65 mm, Todd-AO
- *Lawrence d'Arabie*, de David Lean (1962), photographié par Freddie Young, BSC, ASC – Mitchell BFC 65 mm, Mitchell FC 65 mm, Super Panavision 70
- *West Side Story*, de Robert Wise et Jerome Robbins (1961), photographié par Daniel L. Fapp, ASC – Mitchell FC 65 mm, Super Panavision 70
- *Les Années de feu*, de Yuliya Solntseva (1961), photographié par Fyodor Provorov et Aleksei Temerin – Sovscope 70
- *Exodus*, des Otto Preminger (1960), photographié par Sam Leavitt, ASC – Super Panavision 70
- *Ben-Hur*, de William Wyler (1959), photographié par Robert L. Surtees, ASC – MGM Camera 65, Ultra Panavision
- *Le Tour du monde en 80 jours*, de Michael Anderson (1956), photographié par Lionel Lindon, ASC – Todd-AO
- *Oklahoma*, de Fred Zinnemann (1955), photographié par Robert L. Surtees, ASC – Todd-AO



La Galerie Cinéma invite pour sa réouverture quatre artistes déjà exposés

27-05-2021 - [Lire en ligne](#)

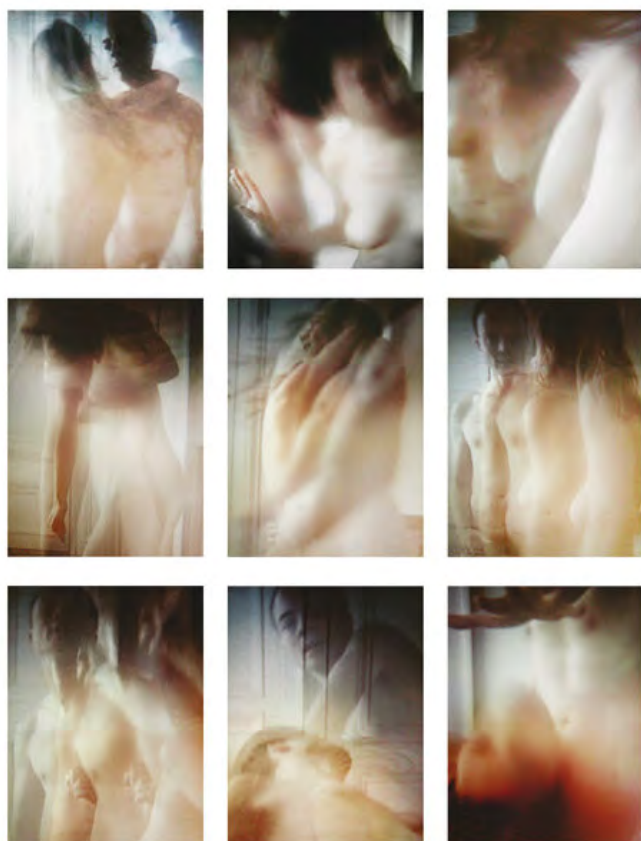
Dans la galerie qu'elle a créée dans le quartier du Marais, à Paris, Anne-Dominique Toussaint, productrice de cinéma, pose « un regard singulier et moderne sur l'influence du 7^e art dans les champs de la création artistique contemporaine internationale ». Pour sa réouverture, la Galerie Cinéma présente une sélection d'œuvres de quatre artistes qu'elle avait déjà exposés dans le passé : Valérie Donzelli, Romain

Rappel sur l'exposition Agnès Godard

En octobre-novembre 2014, Agnès Godard expose ses photographies pour la première fois à la Galerie Cinéma. La série de photographies "My Favorite Dance" met en scène un couple au travers de clichés à la texture presque aussi palpable qu'évanescence.

À l'origine de "My Favorite Dance", il y a l'envie d'Agnès Godard de faire un film avec deux personnes qu'elle choisit comme modèles et qui ne se connaissent pas – Emmanuelle Bercot et Stéphane Bouquet – des dessins de Rodin, une musique sur laquelle ils danseront nus. Agnès Godard va les filmer pendant une journée, puis photographier, monter et parfois superposer ces images en mouvement trouvant finalement dans le médium photographique le rythme tant désiré.

Ces photographies à la fois imprécises et saisissantes ont également fait l'objet d'un ouvrage paru aux éditions du Seuil.



Série "My Favorite Dance", d'Agnès Godard
Galerie Cinéma

(Source Galerie du Cinéma)

- [Lire ou relire aussi](#) l'article relatant l'exposition "Nature humaine" présentant des œuvres de Cédric Klapish

Exposition Valérie Donzelli - Romain Duris - Agnès Godard - Cédric Klapish
Du 19 mai au 19 juin 2021
Galerie Cinéma Anne-Dominique Toussaint
26, rue Saint-Claude - Paris 3^e

- [Redécouvrir d'un coup d'œil](#) les artistes déjà exposés sur le site Internet de la Galerie Cinéma.



Le nouveau site d'Imago est en ligne

01-06-2021 - [Lire en ligne](#)

Le tout nouveau site Web d'Imago (Fédération internationale des associations de directrices et directeurs de la photographie) est maintenant opérationnel et sa rédaction souhaite la bienvenue à tous pour l'explorer !

Une mise à jour majeure est l'introduction de [forums de discussion](#), pour faciliter la communication entre les membres.

Les membres des associations affiliées à Imago sont également invités à explorer les sections du site Web qui ne sont pas ouvertes au grand public (Communauté, Documents, etc.).

Si vous êtes vous-même l'un de ces membres, envoyez votre demande d'accès avec vos informations (nom, prénom, e-mail, nom de l'association, pays...) à webmaster@imago.org.

Imago espère que vous apprécierez de parcourir les nombreux articles et ressources de son [nouveau site Web](#).

Côté profession



Willy Kurant, vu au travers de quelques témoignages

01-06-2021 [Lire en ligne](#)

La personnalité de Willy Kurant, parti le 1^{er} mai 2021, ne laissait pas indifférent, aussi bien celles et ceux qui l'ont côtoyé dans la vie professionnelle ou que sa photographie aura marqués ou influencés que les personnes qui ont travaillé auprès de lui sur ses tournages. Nous proposons ici de lire quelques témoignages, ceux de Michel Baudour, SBC, Jean-Noël Ferragut, AFC, Eric Gautier, AFC, Jimmy Glasberg, AFC, Agnès Godard, AFC, Gilles Henry, AFC, Jean-Paul Meurisse, Jean-Paul Toraille et Eric Vaucher.

• Michel Baudour, SBC

Voici que disparaît le premier opérateur avec lequel j'ai commencé ma carrière en janvier 1967.

Le Départ, de Jerzy Skolimowski avec Jean-Pierre Léaud.

C'était toujours avec beaucoup de joie et de sympathie que nous nous croisions soit rue Francœur, soit à des réunions d'Imago. Un chef op' d'une grande simplicité et d'une gentillesse malgré mes erreurs de débutant dans la carrière.

Nous avons dû refaire une scène de nuit, vers 4 heures du matin, car j'avais ouvert le magasin du Caméflex, par inadvertance sous la lumière de la lampe de service...

Willy m'a dit : « Ne t'inquiète pas, nous retournons la scène ».

Nous avons retourné la scène mais quand même développé la bobine voilée... qui n'était voilée qu'au bord des perfos.

Willy, un découvreur, un homme de talent et un ouvert aux autres.



Photo de tournage du "Départ", de Jerzy Skolimowski, en 1967

De g. à d. : Jacques Assuérus, batterie en bandoulière et spotmètre à la main, Michel Baudour, derrière lui "clop au bec", Jerzy Skolimowski, masqué derrière la caméra, Willy Kurant, en reflet dans la glace, et Jean-Pierre Léaud
Archives Michel Baudour.

• Jean-Noël Ferragut, AFC

Tu faisais partie de ceux qui, à l'AFC, attiraient l'œil, tel feu l'ami Jean-Jacques ou encore Pierre-William, arborant, à l'extérieur comme à l'intérieur mais toujours avec élégance, un superbe couvre-chef. Ne "portant pas le chapeau"... de manière permanente et quand tu n'étais pas en tournage ou ne voyageais pas à l'étranger, tu étais de toutes nos réunions, que ce soit les conseils d'administration - au cours desquels tes remarques pouvaient être cinglantes en plaisanterie - ou d'autres plus conviviales, comme le Micro Salon à La Fémis ou les projections d'avant-première, ces soirées que tu ne voulais, accompagné d'Hélène à ton côté, rater sous aucun prétexte.



Jean-Pierre Beauviala, Aaton Delta Penelope en mains, Agnès Godard et Willy Kurant, amusés par l'atterrissage, dans la cour de La Fémis au Micro Salon, d'un OVI (objet volant identifié), en 2008
Photo Nelly Flores - Archives AFC



Pierre-William Glenn, Yorgos Arvanitis et Willy Kurant au Micro Salon, en 2008
Photo Nelly Flores - Archives AFC

Tu ne lésinais pas non plus au moment de prendre la plume et d'écrire pour la Lettre de l'AFC nombre de billets, sur un film dont l'image t'avait particulièrement marqué, une Master Class à laquelle tu avais participé – telle celle pour L'Industrie du rêve à La Fémis –, un jury de festival dont tu avais été membre – comme celui de la Caméra d'or où tu as représenté une année l'AFC –, et cela dans ce style quasi télégraphique qui te caractérisait, laissant penser que, dans une vie antérieure, tu avais dû être employé des Postes et Télécommunications ou, mieux encore, au ministère de l'économie des mots...
Paix à ton âme, cher Willy!

(Texte lu lors des obsèques de Willy Kurant)

• Eric Gautier, AFC

Willy Kurant a eu une influence considérable sur mes années d'apprentissage. Des films comme *Flagrant désir* (Claude Faraldo, 1985), *Sous le soleil de Satan* (Maurice Pialat, 1986) et *Charlotte for Ever* (Serge Gainsbourg, 1986) m'ont marqué par leur style fort et prononcé, par un sens impressionnant de la dramatisation, par la création d'un climat envoûtant, toujours différent d'un film à l'autre. Outre leur audace formelle et technique, c'est leur diversité, leur inventivité et la puissance du cinéma dans la photographie qui ont été exemplaires pour moi. Le malaise naissant de la douceur diffuse et du soleil dans le premier, la sécheresse et la violence des effets de soleil très contrastés pour le second, et les effets de lumière irréels et formidablement gonflés (le visage de Charlotte Gainsbourg uniquement éclairé par sa main qui réfléchit le contre-jour violent des Ciné King dans ses cheveux) pour le troisième. Willy Kurant a travaillé avec de grands metteurs en scène : outre les trois sus-cités, il faut ajouter Orson Welles, Agnès Varda, Jerzy Skolimowski... C'est à l'occasion de l'édition DVD de *Masculin féminin*, dont Willy a assuré le nouveau report en



Serge Gainsbourg et sa fille Charlotte dans "Charlotte for Ever", en 1986

vidéo, que j'ai eu envie d'évoquer avec lui cette expérience avec Godard, essentielle dans sa vie. Ce film a "lancé" sa carrière brillante.

J'ai eu aussi envie d'évoquer avec lui son parcours initial. Cette question intéresse et fascine tous les débutants, puisque qu'il n'y a aucun parcours type, et que le destin, les rencontres, les choix, la vie donc, forgent un chemin propre à chacun...

(Introduction à l'entretien paru dans le n° 4 de la revue Lumières - les cahiers AFC, août 2010)



Willy Kurant, caméra à la main, Jean-Luc Godard, derrière lui, et Chantal Goya, visage retourné, sur le tournage de "Masculin féminin", en 1966

• Jimmy Glasberg, AFC

J'ai connu Willy dans les années soixante, on se croisait parfois sur le plateau de *Dim Dam Dom...* Au fil des années, nous avons toujours échangé sur la profession. Notre expérience commune de grand reporter à la caméra, au Vietnam notamment, nous embarquait sur des conversations concernant nos débuts.

Willy, tu étais un fervent connaisseur du travail de Dziga Vertov et de son frère Boris Kaufman, opérateur de Jean Vigo, qui a fait une grande carrière hollywoodienne. Nous parlions souvent de l'évolution de notre métier. Du travail avec la caméra portable, du "cinéma direct" et des différents styles de cinématographie.



Une image de "L'Homme à la caméra", de Dziga Vertov

Willy, tu appréciais, comme moi, le travail de la lumière expressionniste du cinéma allemand des années vingt, fondatrice du style hollywoodien. Tu dominais, avec talent, aussi bien la lumière naturelle, que nous avons appris à gérer avec peu de moyens dans le reportage, que la lumière artificielle en studio. On ressentait dans ton travail ta grande culture cinématographique.

Willy, tu connaissais très bien les travaux de laboratoire. Il m'est arrivé de te demander conseil pour le traitement de certains de mes films (sans blanchiment, sur ou sous-développement). Willy, tu étais caustique et même parfois acerbe, ce qui compliquait tes rapports à autrui, mais tu étais très sensible et souvent cohérent sur tes points de vue. J'ai écouté avec grand intérêt ton intervention à la Cinémathèque où tu évoques dans un long discours ta grande et brillante carrière professionnelle.

Willy, tu resteras dans ma mémoire comme un authentique "Homme à la caméra", un "cinématographeur" de grand talent, sensible et passionné par notre profession.

• Agnès Godard, AFC

Je connaissais le travail de Willy Kurant, j'ai connu l'homme à l'occasion de la fabrication de la revue *Lumières* éditée par l'AFC, il était membre du comité de rédaction.

Ses questions et ses commentaires m'ont révélé comment, à partir d'un parcours singulier le menant du reportage à la fiction, il a inventé des images puissantes et variées, celles reconnaissables d'un très grand directeur de la photographie. C'est ce que j'ai tenu à exprimer à la Cinémathèque française, lors de la rétrospective qui lui était dédiée en 2013.

« A chaque fois que j'ai vu une image faite par lui, que ce soit en noir et blanc ou en couleur, en caméra portée ou sur une machine au mouvement très

lyrique, j'ai toujours eu l'impression que ces images se trouvaient sous le regard de Willy exactement. C'est comme s'il avait pris des risques, mais en toute sécurité : c'est le paradoxe et la force de son travail. J'ai compris à sa rencontre que tout cela tenait à la fois à une très haute technicité et à son regard, sa personne... Dans ses images, époustouflantes, je sens la conviction et la force d'une présence humaine et d'un œil, le sien. »

(Texte lu lors de ses obsèques)

• Gilles Henry, AFC

J'ai rencontré Willy Kurant sur le film *Sous le soleil de Satan*, de Maurice Pialat. J'ai commencé le film comme assistant de Luciano Tovoli, avec qui j'avais travaillé sur *Police* et d'autres films. Après quelques jours de tournage, Luciano est tombé malade, Maurice a donc contacté Willy Kurant avec qui il avait fait des courts métrages en Turquie, c'est à ce moment-là que j'ai commencé à travailler avec lui, je garde un très grand souvenir de cette période. Willy avait toujours un moyen créatif pour accompagner ce projet très compliqué, pour toutes les séquences d'extérieur nuit, Willy avait fait fabriquer chez Harrison des filtres lui permettant de créer une nuit américaine, ce qui donne à ces séquences un rendu très particulier, fonctionnant parfaitement avec ce que voulait Maurice. Tout le film a été une succession de partis pris très audacieux de la part de Willy, se remettant en recherche sur chaque plan pour pouvoir faire évoluer ce projet, il était toujours d'une humeur égale du matin au soir, malgré l'intensité du tournage qui était vraiment stimulante.

Willy a contribué énormément au fait que le film ait reçu la Palme d'or à Cannes.

Ensuite je l'ai accompagné sur d'autres longs métrages et films publicitaires avec toujours un grand plaisir.



Willy Kurant et Gilles Henry sur le tournage d'"Un été d'orages", de Charlotte Brändström, en 1989
Archives Willy Kurant



Willy Kurant et Gilles Henry sur le tournage d'un film publicitaire pour Téléma, dans le Sud de la France, en 1989
Archives Willy Kurant

• **Jean-Paul Meurisse**, *cadreur et chef opérateur*

J'ai tourné un film au cadre en 1985 avec Willy Kurant. Il s'agit de *Flagrant désir*, de Claude Faraldo, avec des comédiennes comme Marisa Berenson ou Lauren Hutton. Ces femmes très belles, Willy les rendait éblouissantes simplement en lumière sans filtrage ni bidouillages au niveau de la caméra. J'étais fasciné par l'efficacité et la beauté de sa lumière avec des emplacements de projecteur précis et vite trouvés.

Plus tard, beaucoup plus tard, appelé au cadre par Philippe Garrel, en 2011, sur *Un été brûlant*, je retrouve Willy, en Italie, avec Louis Garrel et Monica Bellucci, suivi un an plus tard de *La Jalousie* avec Louis Garrel et Anna Mouglalis. Willy toujours aussi rapide et d'une grande faculté d'adaptation. Adieu Willy !

• **Jean-Paul Toraille**, *premier assistant et chef opérateur*

J'ai eu le plaisir de travailler comme assistant avec Willy Kurant sur le film de Philippe Garrel *Un été brûlant*. Tourner à Rome, à Cinecittà, sous la direction de ces deux techniciens, cela ne manquait pas d'intérêt...

Je n'avais jamais travaillé auparavant avec Willy Kurant mais j'ai tout de suite remarqué son attention à comprendre et traduire en images les paroles et directives de Philippe. Philippe Garrel laisse une grande liberté à son chef opérateur à condition que celui-ci respecte quelques principes ! Comme travailler caméra à l'épaule, même pour les plans fixes, en principe ne pas utiliser d'autres sources que tungstène, etc.

Willy se pliait sans rechigner à ses exigences, il comprenait vite et bien. Avec Philippe, on tourne dans l'ordre du scénario, on répète autant que l'on veut mais on ne tourne qu'une seule prise ! Alors

pour la lumière, c'est aussi un challenge. Leur travail sur ce film est tout à fait abouti. Avec la disparition de Willy Kurant, nous avons perdu un grand chef opérateur.



Philippe Garrel, viseur de champ en main, Jean-Paul Toraille, en arrière-plan, et Willy Kurant sur le tournage d'"Un été brûlant", en 2011

(dedicace de Willy Kurant)

• **Eric Vaucher**, *chef opérateur du son*

J'ai travaillé sur deux films dont Willy Kurant était le directeur de la photographie. Deux films cultes, barges, ratés et réussis, expérimentaux, adorés et détestés, c'est selon et ce n'est pas le sujet. Deux films dont nous avons partagé les multiples aventures : *Équateur* et *Charlotte for Ever*. Donc mon souvenir de Willy restera intimement lié à celui de Serge Gainsbourg.

J'étais perchman sur les deux, encore un peu débutant sur le premier, *Équateur*, en 1982-1983, un peu moins sur *Charlotte For Ever*, en 1986. Dans les deux cas, le souvenir d'un réel plaisir de pouvoir promener sans beaucoup de soucis une perche au gré des mouvements de la caméra et des comédiens. Peut-être parce que Willy, en tant qu'ancien reporter, savait qu'une image sans son n'a pas beaucoup d'intérêt. Aussi parce que Serge accordait une grande importance au son direct. Et puis je n'oublie pas ses chefs électriciens (Serge, Pierre) qui savaient admirablement placer le petit volet au bon endroit.

Rétrospectivement j'ai été admiratif des prises de risque de Willy sur *Équateur* : quelques bougies dans un dispositif "façon", un support en bois tapissé de papier d'aluminium, posé à côté de la caméra sur un pied Cremer, voilà pour la face ; pour le contre, un 250 et un demi-bleu. Je me souviens du petit clin d'œil complice de Willy à mon égard, regardant sa Spectra dont l'aiguille n'avait même pas bougé ! Pas de retour vidéo, pas de rushes, mais certainement une grande complicité avec le laboratoire. Et puis les arcs, utilisés en entrées de lumière latérales, particulièrement dans la séquence du procès, faisant luire les peaux des figurants noirs massés dans ce hangar surchauffé. Sublime.



Sur le tournage d'"Équateur", de Serge Gainsbourg, en 1983
De g. à d. : Eric Vaucher, de dos perche à bout de bras, Willy Kurant, Serge Gainsbourg, Yann Le Masson, à l'œilleton de la caméra, Francis Huster et Julien Guimard - Archives Eric Vaucher



Willy Kurant, Tony Aboyantz, Yann Le Masson, à la caméra, Serge Gainsbourg, Eric Vaucher, perche en mains, et Laurence Duval sur "Équateur"
Archives Eric Vaucher

Sur *Charlotte For Ever*, tout en studio à Billancourt, moins d'inconnu puisque la salle de projection était au bout du couloir, mais de la belle lumière "à effet", avec des partis pris bien assumés. Beaucoup de contres et des faces quasi inexistantes, si ce n'est la petite ampoule pour le point de brillance dans les yeux.



Willy Kurant pendant le tournage d'"Équateur"
Photo Eric Vaucher

Et le souvenir d'une remarque peu sympathique de Willy sur mon polo au crocodile dont la couleur - rouge - faisait office de réflecteur donnant au comédien une carnation rose du plus bel effet ! Le lendemain j'étais, comme il se doit, en noir... Et, là aussi, des 225 ampères pour des entrées de lumière, dont le bruit des moteurs était assez peu compatible avec le filet de voix de Charlotte. Et ce plan à la Louma, perchée à 6 ou 7 mètres de haut, dont Alain Masseron dira plus tard qu'il a certainement été le plus compliqué qu'il ait eu à faire au niveau de l'installation dans toute sa carrière. Plan de fin du film, qui permet de voir le décor et tout le dispositif de lumière ainsi que la totalité du plateau, dont ce sera un de ses derniers tournages. Adieu Willy !

En vignette de cet article, Willy Kurant réglant une lumière de contre-jour sur Anne Roussel lors d'une Master Class à La Fémis dans le cadre de L'Industrie du rêve, en 2005 - Photo Jean-Jacques Bouhon

CAHIER
LOUIS-LUMIÈREno.
14**Aaton :
le cinéma
réinventé**sous la direction de
Giusy Pisano et Gilles Mouëllic

Dans l'actualité de l'ENS Louis-Lumière

04-06-2021 - [Lire en ligne](#)

L'École nationale supérieure Louis-Lumière annonce la parution du numéro 14 de sa publication *Cahier Louis-Lumière* intitulé "Aaton : le cinéma réinventé", ouvrage réunissant des contributions de scientifiques, de professionnels et d'étudiants autour de l'inventeur que fut Jean-Pierre Beauviala, d'une part, et un partenariat avec la Ville de Nice pour la mise sur pied d'un pôle de formation continue aux Studios de la Victorine, d'autre part.

Cahier Louis-Lumière

Ce numéro 14 rassemble les contributions de scientifiques, de professionnels et d'étudiants autour du génial inventeur Jean-Pierre Beauviala et de sa société Aaton, à l'origine d'innovations techniques liées au cinéma argentique et à la vidéo analogique, acteur majeur de la transition vers les pratiques numériques.

Parmi les participations d'Aaton à l'histoire technique du cinéma des cinquante dernières années, on citera, entre beaucoup d'autres, l'amélioration considérable de la maniabilité des caméras 16 mm (le fameux "chat sur l'épaule"), la création de la caméra vidéo de poing (la Paluche), la mise au point du marquage du temps dans les caméras film, la maîtrise du 35 mm à trois perforations ou encore l'invention de l'enregistreur sonore numérique Cantar et de la caméra Delta Penelope...

L'exploration du fonds d'archives déposé à la Cinémathèque française a permis de comprendre les choix techniques et les méthodes qui précèdent l'élaboration d'outils pensés par les ingénieurs d'Aaton en étroite collaboration avec les

professionnels : réalisateurs, directeurs de la photographie et ingénieurs du son. Comment ces innovations technologiques ont permis d'explorer de nouvelles formes visuelles et narratives ? Elles sont analysées à partir de leurs spécificités techniques, mises à l'épreuve dans des exemples concrets : *Entre les murs* (Laurent Cantet, 2008), *Démineurs* (Kathryn Bigelow, 2008), *Route/One USA* (Robert Kramer, 1989), *Holy Motors* (Leos Carax, 2012), *First Man* (Damien Chazelle, 2018) ou encore *Passion* (Jean-Luc Godard, 1982). Enfin, les lecteurs pourront découvrir une riche iconographie avec un portfolio inédit et de nombreux dessins qui sont autant de traces du geste de l'inventeur.

CAHIER
LOUIS-LUMIÈRE
no.
14**Aaton :
le cinéma
réinventé**sous la direction de
Giusy Pisano et Gilles Mouëllic

MARIANNE BAUER
BÉRÉNICE BONHOMME
BRUNO CARRIÈRE
CAROLINE CHAMPETIER
SIMON DANIELLOU
ALEXIA DE MARI
ANTHONY FIANT
HÉLÈNE FLECKINGER
THOMAS GODEFROY
ÉRIC HURTADO
PASCAL MARTIN
JEAN-BAPTISTE MASSUET
VALENTINE MIRAGLIA
VANESSA NICOLAZIC
CAMILLE PIERRE
MARTIN ROUX
VINCENT SORREL
FRÉDÉRIC TABET
NICOLAS TIXIER
THOMAS WEYLAND

Louis Lumière
CINÉMA

Les contributions à cette édition s'inscrivent dans le partenariat international de recherche Technès (*Des techniques audiovisuelles et de leurs usages : histoire, épistémologie, esthétique* - 2015-2022) et le programme ANR Beauviatech (*Jean-Pierre Beauviala et la société Aaton : des techniques audiovisuelles et de leurs usages : modalités historiques, esthétiques et pratiques* - Université Rennes 2 - 2019-2022). La revue traite également de l'actualité de la recherche « image et son » avec ses rubriques « notes de lecture » et « notes de recherche ».

Parmi ces contributions, on notera celles de la directrice et des directeurs de la photographie Caroline Champetier, AFC, Pascal Lagriffoul, AFC, et Martin Roux; et celles de Pascal Martin et Alain Sarlat, enseignants à l'ENS Louis-Lumière. (NDLR)

Cahier Louis-Lumière 14 - Aaton : le cinéma réinventé

Sous la direction scientifique de Gilles Mouëllic et Giusy Pisano.

- [Télécharger le sommaire](#) sur le site Internet de l'École
- [Télécharger le bon de commande.](#)

Partenariat Ville de Nice - ENS Louis-Lumière

Lors du Conseil municipal du jeudi 25 mars 2021, la Ville de Nice avait voté l'implantation d'un pôle de formation continue aux Studios de la Victorine en partenariat avec l'École nationale supérieure Louis-Lumière.

Les studios accueilleront, dès octobre 2021, des stages proposés par l'École.

65 stagiaires pourront ainsi bénéficier d'une offre proposée tout au long de l'année qui s'adresse aussi bien aux jeunes diplômés, qu'aux professionnels souhaitant renforcer leurs compétences ou en acquérir de nouvelles.



Photo Studios de la Victorine

(Sources ENS Louis-Lumière)



L'impact de la crise sanitaire sur l'emploi intermittent dans le spectacle en 2020 étudié par l'Unédic

17-05-2021 - [Lire en ligne](#)

Une étude, publiée en mars par l'Unédic, analyse l'impact de la crise sanitaire sur l'emploi des intermittents du spectacle en 2020 et révèle d'importantes disparités entre les diverses branches et selon les métiers du secteur culturel. Les métiers les plus touchés par la crise étant les professions techniques du spectacle vivant, celles de la lumière - éclairagistes et électriciens -, de la machinerie et du plateau, dont l'activité a diminué de moitié par rapport à 2019.

De fortes disparités selon les secteurs et selon les métiers

En 2020, l'activité dans le spectacle intermittent professionnel a atteint 71 % de l'activité de 2019. En fonction des branches professionnelles, cette baisse d'activité a été plus ou moins forte. Ainsi, les branches du spectacle enregistré ont été peu impactées par la crise sanitaire, la production de films d'animation a même connu une légère hausse d'activité par rapport à 2019. En revanche, la production cinématographique a quant à elle connu une baisse d'activité de 27 %.

L'EMPLOI INTERMITTENT DANS LE SPECTACLE EN 2019 - PAR MÉTIER

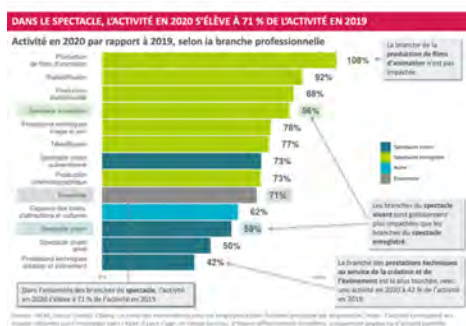
Métiers exercés dans le spectacle intermittent

(la taille des bulles est proportionnelle au nombre d'heures travaillées en 2019)

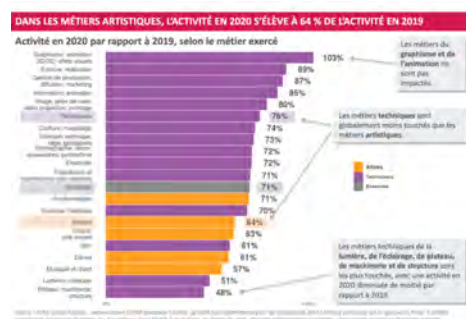


Les deux branches les plus sévèrement touchées ont été les prestations techniques au service de la création et de l'événement (-58 %) et le spectacle vivant privé (-50 %). Ces deux branches ont été les plus exposées aux mesures de confinement et de couvre-feu.

En 2020, l'activité du spectacle vivant n'a atteint que 59 % de son niveau de 2019. Après le confinement du mois de mars, l'activité a repris lentement entre avril et octobre, avant de reculer de nouveau lors du deuxième confinement. A contrario, le secteur du spectacle enregistré a connu une reprise plus rapide, dès la fin du premier confinement en mai. Au mois d'août, l'activité du secteur avait atteint son niveau de 2019, avant de ralentir avec le deuxième confinement de novembre.



Au niveau des métiers, l'étude révèle que l'activité des techniciens a été un peu moins impactée (-24 %) que celle des artistes (-36 %). Cela s'explique notamment par le fait que les branches du spectacle enregistré, moins touchées par la crise, emploient davantage de techniciens. Parmi les artistes, ce sont les métiers de la musique et du chant qui ont le plus subi les conséquences de la crise sanitaire. Parmi les techniciens, ce sont les métiers de la lumière, de plateau, machinerie et structure, très présents dans le spectacle vivant, qui ont été les plus touchés.



De fortes disparités de situation parmi les allocataires intermittents du spectacle

Pour soutenir les intermittents du spectacle fortement touchés par la crise sanitaire, le dispositif d'"année blanche" a été mis en place. Depuis le 1^{er} mars 2020, l'indemnisation de l'ensemble des allocataires intermittents du spectacle dont la fin de droits intervient entre le 1^{er} mars 2020 et le 30 août 2021 a

ainsi été prolongé automatiquement jusqu'au 30 août 2021, qu'ils justifient ou non des conditions permettant une nouvelle réadmission. Au lendemain du terme de l'année blanche, c'est-à-dire au 1^{er} septembre 2021, un réexamen des droits à l'allocation d'aide au retour à l'emploi sera mené dans les conditions aménagées.

Dans ce cadre, fin décembre 2020, 57 % des allocataires indemnisables au titre des annexes 8 et 10, avaient déjà atteint le seuil minimum de 507 heures requis pour une nouvelle ouverture de droits. Cette proportion diminue si l'on observe uniquement la population des artistes (annexe 10) qui sont moins nombreux à avoir déjà atteint ce seuil fin 2020 (50 %). Les techniciens sont quant à eux 65 % à avoir cumulé 507 heures dans le secteur du spectacle à la fin de l'année 2020.

L'étude pointe également une importante disparité de situation en fonction de la date de fin de droits des allocataires intermittents du spectacle. Ceux qui avaient ouvert un droit plusieurs mois avant le début de la crise et dont la fin de droits intervient rapidement après le début de la crise seront couverts au titre de la prolongation plus longtemps que ceux qui venaient d'ouvrir un droit quand le 1^{er} confinement a été décrété.

Un exemple : Julien a ouvert un droit le 1^{er} avril 2019, il est indemnisé à ce titre jusqu'au 1^{er} avril 2020, puis bénéficie de la mesure d'année blanche jusqu'au 31 août 2021. Au moment de l'examen de ses droits au 1^{er} septembre 2021, sa période de référence pour

la recherche de son affiliation (PRA) pourra remonter jusqu'au 1^{er} avril 2019, date de sa précédente ouverture de droits, soit une PRA de 29 mois dont 12 mois hors période de crise.

Un autre exemple : Sophie a ouvert un droit le 1^{er} février 2020. Elle est indemnisée jusqu'au 1^{er} février 2021, puis au titre de l'année blanche jusqu'au 31 août 2021. Au moment de l'examen de ses droits au 1^{er} septembre 2021, sa période de référence affiliation (PRA) pourra courir jusqu'au 1^{er} février 2020, date de sa précédente ouverture de droits, soit une PRA de 19 mois dont 1 mois hors période de crise.

Parmi les 30 000 personnes ayant ouvert un droit entre mars et juin 2019, 86 % avaient déjà cumulé 507 heures fin décembre 2020. A contrario, seulement 40 % des 39 000 personnes ayant ouvert un droit entre novembre 2019 et février 2020 avaient atteint le seuil de 507 heures de travail à la fin de l'année 2020.

Des revenus en forte baisse en 2020

Conséquence de la baisse d'activité, une majorité d'allocataires ont vu leur salaire moyen baisser en 2020 : 45 % des allocataires ont perçu un salaire mensuel brut inférieur à 500 €, contre 9 % en 2019. Le salaire mensuel brut moyen des allocataires intermittents du spectacle est passé de 1 450 € en 2019 à 910 € en 2020. Cette perte de salaire a été en partie compensée par une augmentation de l'indemnisation, ce qui a limité la perte de revenus des allocataires intermittents du spectacle (-10 % en moyenne).

(Source Unédic)

- [Télécharger](#) l'étude sur le site Internet de l'Unédic.



ASC Welcomes Romain Lacourbas as a New Member

Aux dernières nouvelles de l'ASC

Romain Lacourbas, AFC, rejoint l'ASC
31-05-2021 - [Lire en ligne](#)

Deux nouvelles fraîches ont nourri l'actualité récente de l'ASC (American Society of Cinematographers). Stephen Lighthill a été réélu à la présidence de l'ASC, d'une part, et Romain Lacourbas, AFC, vient d'être accueilli par ses pairs de l'ASC en tant que nouveau membre, d'autre part.

Présidence renouvelée de l'ASC

Le "Board of Governors" (conseil d'administration) de l'ASC a voté la composition 2021-2022 du bureau et Stephen Lighthill a été réélu président. Il exercera de nouveau son mandat pour un an, aux côtés d'Amy Vincent, Steven Fierberg et John Simmons, vice-président(e)s, Steven Poster, trésorier, Gregg Hescong, secrétaire, et Jim Denault, en charge des affaires administratives.

Stephen Lighthill a été élevé au poste de président il y a un an et l'a été précédemment en 2012 et 2013.

Les autres membres du "Board of Governors"

- Chris Chomyn
- Curtis Clark
- Richard Crudo
- Frederick Elmes
- Steven Fierberg
- Ed Lachman
- Lawrence Sher
- Rodney Taylor
- John Toll
- Mandy Walker
- Robert Yeoman.

Administrateurs suppléants

- George Spiro Dible
- Michael Goi
- Charlie Lieberman
- Suki Medencevic
- George Mooradian.

- [Lire l'article](#), en anglais, sur le site Internet de l'ASC

Romain Lacourbas, AFC, nouveau membre de l'ASC

Parrainé par les directeurs de la photographie Vanja Cernjul, ASC, HFS, Xavier Grobet, ASC, AMC, et Gavin Struthers, ASC, BSC, notre ami Romain Lacourbas, AFC, vient de rejoindre « avec fierté », dit-il, l'American Society of Cinematographers (ASC), après avoir été nommé, en 2020, pour un "ASC Award", nomination due à son travail photographique sur la série produite par Netflix "Marco Polo".

N'étant plus à présenter, rappelons pour mémoire que Romain a fait ses études de cinéma à l'ESRA (École supérieure de réalisation audiovisuelle), à Paris. Alors qu'il débutait en tant qu'assistant opérateur auprès de Pierre Aim, AFC, avec qui il a travaillé pendant plusieurs années, il entamait sa carrière de chef opérateur sur des courts métrages. Puis il fit la rencontre de la réalisatrice Lola Doillon, qui lui demanda de photographier son premier film, *Et toi, t'es sur qui ?*, sélectionné au festival de Cannes, en 2007, dans la section Un certain regard. La suite est connue..., entre autres films au cadre et opérateur 2^e équipe.

Pour le cinéma : *Colombiana* et *Taken 2*, d'Olivier Megaton, *Le Village des ombres*, de Fouad Benhammou, *The November Man*, de Roger Donaldson, *Je compte sur vous*, de Pascal Elbé, et *Rémi sans famille*, d'Antoine Blossier. Pour la télévision : les deux saisons de la série Netflix "Marco Polo", la web mini-série "The Far Cry Experience" et la série policière pour Prime Video "ZeroZeroZero". Romain a en projet le tournage de la saison 2 de la série fantastique "The Witcher".

[Lire l'article](#) annonçant son arrivée à l'ASC.

Les films AFC



Chacun chez soi

film de Michèle Laroque

Produit par Alter Films, StudioCanal, France 2 Cinéma Photographié par [Pierric Gantelmi d'Ille AFC](#)

Avec Michèle Laroque, Stéphane De Groodt, Alice de Lencquesaing

Sortie : 2 juin 2021



Des hommes

film de Lucas Belvaux

Produit par Synecdoche, Artémis Productions, France 3 Cinéma Photographié par [Guillaume Deffontaines AFC](#)

Avec Gérard Depardieu, Catherine Frot, Jean-Pierre Darroussin

Sortie : 2 juin 2021



Petite maman

film de Céline Sciamma

Produit par Lilies Films, France 3 Cinéma

Photographié par [Claire Mathon AFC](#)

Avec Joséphine Sanz, Gabrielle Sanz, Nina Meurisse

Sortie : 2 juin 2021



Suzanna Andler

film de Benoît Jacquot

Produit par Les Films du Lendemain

Photographié par [Christophe Beaucarne AFC](#)

Avec Charlotte Gainsbourg, Niels Schneider, Nathan Willcocks

Sortie : 2 juin 2021



Vaurien

film de Peter Dourountzis

Produit par 10:15 ! Productions, Tripode Productions

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

Avec Pierre Deladonchamps, Ophélie Bau, Sébastien Houbani

Sortie : 9 juin 2021



5ème set

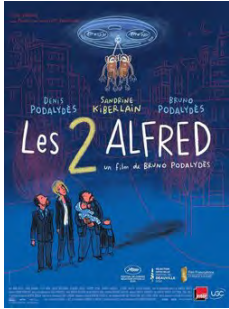
film de Quentin Reynaud

Produit par 22h22, Apollo Films, Studio Canal

Photographié par [Vincent Mathias AFC](#)

Avec Alex Lutz, Ana Girardot, Kristin Scott Thomas

Sortie : 16 juin 2021



Les Deux Alfred

film de Bruno Podalydès

Produit par Why Not Productions, Arte France Cinéma

Photographié par [Patrick Blossier AFC](#)

Avec Denis Podalydès, Sandrine Kiberlain, Bruno Podalydès

Sortie : 16 juin 2021



Médecin de nuit

film de Elie Wajeman

Produit par Partizan Films, Domino Films

Photographié par [David Chizallet AFC](#)

Avec Vincent Macaigne, Sara Giraudeau, Pio Marmai

Sortie : 16 juin 2021



Un tour chez ma fille

film de Eric Lavaine

Produit par Same Player

Photographié par [Antoine Roch AFC](#)

Avec Josiane Balasko, Mathilde Seigner, Jérôme Commandeur

Sortie : 16 juin 2021



Ibrahim

film de Samir Guesmi

Produit par Why Not Productions

Photographié par [Céline Bozon AFC](#)

Avec Abdel Bendaher, Samir Guesmi, Rabah Naït Oufella

Sortie : 23 juin 2021



La Fine fleur

film de Pierre Pinaud

Produit par Estrella Productions, France 3 Cinéma

Photographié par [Guillaume Deffontaines AFC](#)

Avec Catherine Frot, Fatsah Bouyahmed, Melan Omerta

Sortie : 30 juin 2021



My Zoé

film de Julie Delpy

Produit par Tempête sous un crâne Productions, Electrick Films, Amusement Park Films

Photographié par [Stéphane Fontaine AFC](#)

Avec Julie Delpy, Richard Armitage, Daniel Brühl

Sortie : 30 juin 2021



Le Sens de la famille

film de Jean-Patrick Benes

Produit par Karé Productions, Gaumont

Photographié par [Gilles Porte AFC](#)

Avec Alexandra Lamy, Franck Dubosc, Christiane Millet

Sortie : 30 juin 2021



Soeurs

film de Yamina Benguigui

Produit par Bandits, Elemiah, StudioCanal

Photographié par [Antoine Roch AFC](#)

Avec Isabelle Adjani, Rachida Brakni, Maïwenn

Sortie : 30 juin 2021



Sous le ciel d'Alice

film de Chloé Mazlo

Produit par Moby Dick Films, Arte France Cinéma

Photographié par [Hélène Louvart AFC](#)

Avec Alba Rohrwacher, Wajdi Mouawad

Petite maman

Photographié par [Claire Mathon AFC](#)

Je retrouve Céline Sciamma, deux ans après *Le Portrait de la jeune fille en feu*. Nous avons retravaillé en grande partie avec la même équipe. *Petite maman* est un récit de voyage dans le temps. Dès le départ, le projet était de tourner les deux maisons en studio soit presque tous les intérieurs du film. Nous avons avec Céline beaucoup partagé sur le choix des matières, sur les dimensions, sur les couleurs jusqu'au moindre détail. Définissant ensemble avec précision notre palette et nos logiques d'intervention pour ces deux maisons.

Ces espaces ont une part très intime pour Céline et ont toujours dialogué avec ses choix de mise en scène. Gommer la sensation d'époque était une chose très importante : nous ne voulions pas faire époque mais trouver le commun des époques. Filmer ce que les deux protagonistes partagent plus que ce qui les sépare. *Petite maman* ne se situe pas dans un temps précis. Céline souhaitait qu'un enfant de 2021 comme des années 50-70-80 puisse se projeter dans les espaces du film. Nous cherchions à faire ressentir ces espaces par le choix des matières. Céline est aussi chef costumière sur le film ce qui allait dans le sens de cette direction artistique très concentrée. Nous avons souvent évoqué Hayao Miyazaki (et j'ai vu les films de Mamoru Hosoda) pour la manière visuelle d'exprimer les choses et la place importante de l'imaginaire dans leurs films. Il y a à la fois de la magie et beaucoup de simplicité dans *Petite maman*.



Photogramme - © Lilies Films

Les deux personnages principaux sont des petites filles de 10 ans. Le tournage quotidien avec des enfants demande une grande concentration et une grande disponibilité sachant que les horaires de tournage sont très réduits. Ce sont des moments d'une grande intensité. C'était un film très émouvant à tourner, un film sur la transmission.

C'est la première fois que je tourne autant de temps en studio, ça a été pour moi un des grands plaisirs du film. Le studio permet d'inventer son espace et de penser son aspect modulable. Je souhaitais que la lumière "meurt" dans les pièces. En utilisant les fenêtres, en recréant des fenêtres ou des ouvertures en haut des feuilles de décor plus qu'en utilisant la hauteur du studio, préférant souvent garder la réflexion claire des plafonds.

J'ai écrit comme une partition musicale pour la lumière, une conduite très précise séquence par séquence.

Je rêvais d'un appartement entièrement prélighté qui nous permette facilement de changer d'effets de lumière, de passer du jour à la nuit avec un minimum d'intervention. Ce n'est bien sûr pas si simple mais cette réflexion m'a fait choisir une base unique de 3 600 K sur la caméra pour tous les effets. Ce qui est une gymnastique particulière en jour en utilisant du HMI. J'aimais aussi l'idée de retrouver des chaleurs similaires entre le soleil de jour et les lampes allumées la nuit. J'ai beaucoup travaillé sur les mélanges de couleurs en jour.

Nous avons cherché à retrouver la richesse de la lumière naturelle en studio et à amener un côté un peu plus décor aux extérieurs tournés dans la forêt de Cergy. Nous souhaitions un automne flamboyant ce qui nécessitait de nombreuses interventions : supprimer les feuilles trop vertes, recouvrir le sol de feuilles automnales. Notre palette devenait un herbier.



Photogramme - © Lilies Films

Nous avons souvent parlé de faire rentrer les couleurs de l'automne dans le studio. Le lien intérieur/extérieur était bien sûr une vraie question. Notamment par les découvertes présentes en studio, comme des fenêtres sur la forêt. Découvrant en cours de préparation que ce n'étaient pas juste des fonds mais de réels espaces qui nécessitaient de la place et qui devaient rentrer dans les plans d'éclairage. J'ai travaillé, entre autres, avec un paysagiste et ce sont de nombreuses couches d'intervention jusqu'à l'étalonnage pour trouver le bon dosage.

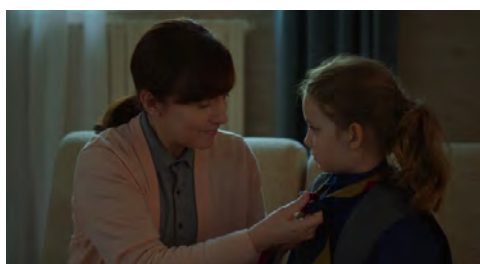


Nous avons fait des essais en amont à la fois en studio et en extérieur. J'ai choisi la RED Monstro et les Thalia en extérieur et l'Alexa LF et les Thalia en intérieur. J'ai privilégié la douceur dans les basses lumières en intérieur avec une grande maîtrise de la couleur permise par le studio et je me suis appuyée sur la richesse naturelle des couleurs d'automne en extérieur que m'offrait la RED Monstro. Les Thalia apportent rondeur et profondeur en gardant la précision qui allait dans le sens de notre travail sur les matières et les visages.



Photogramme - © Lillies Films

De nuit comme de jour, j'ai cherché à dessiner des ombres, à jouer avec les ombres. Et aussi à faire bouger ces ombres, à faire du vent dans les feuilles, une manière aussi de faire ressentir l'extérieur. De nombreuses mains tirant des fils de nylon étaient alors nécessaires et une grande implication de chacun. Il ne s'agissait plus de capter ses variations et ses fausses teintes mais de les recréer. Donner vie à la lumière est définitivement une chose qui m'enthousiasme. Céline souhaitait enfin faire un film ludique, un film joueur qui puisse impliquer les spectateurs petits et grands. C'était un point qui revenait souvent et qui m'a également portée tout le long du tournage.



Photogramme - © Lillies Films

Equipe

Première assistante opératrice : Fabienne Octobre
Deuxième assistante opératrice : Nathalie Lao
Chef électricien : Ernesto Giolitti
Chef machiniste : Marc Wilhelm
Etalonneur : Jérôme Bigueur

Technique

Matériel caméra : TSF (Red Monstro et Arri Alexa LF ; série Leitz Thalia)
Matériels lumière et machinerie : TSF
Studio : TSF
Laboratoire : Hiventy

Des hommes

Photographié par [Guillaume Deffontaines AFC](#)

Des hommes a été tourné en deux parties distinctes correspondant à deux époques différentes :

- La partie Algérienne des années 1960 a été tournée au Maroc, entre Casablanca, Marrakech et le Haut Atlas, en avril 2019.
- La partie Française contemporaine a été tournée dans le Morvan, à Château Chinon, en juin 2019.

Equipe

Partie Algérienne tournée au Maroc

Premier assistant opérateur : Zakaria Badreddine
Chef machiniste : Lahcen Herraf
Chef électricien : Eric Gies
Electricien : Brahim Amaark

Partie Française tournée dans le Morvan

Première assistante opératrice : Anna-Katia Vincent
Chef machiniste : Laurent Passera
Chef électricien : Eric Gies
Etalonneur : Richard Deusy

Technique

Partie Algérienne tournée au Maroc

Matériel caméra : RED Monstro VV, série Hawk V+ (40mm, 85mm, 135mm) ainsi que le 55mm VLight

Partie Française tournée dans le Morvan

Matériel caméra : TSF (RED Monstro S6, série Cooke Anamorphique S6)
Matériels lumière et machinerie : TSF
Laboratoire : Mikros

Vaurien

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

Equipe

1^{er} assistant opérateur : Charles Thomas
Chef électricien : Christian Weyers
Chef machiniste : Guy-Auguste Boléat

Technique

Matériel caméra : TSF Caméra (Alexa Xt format ProRes et zoom Angénieux Optimo 28-76 mm)
Matériel machinerie et électrique : TSF Grip et TSF Lumière
Laboratoire : Orlando
Étalonneur : Vincent Amor

Les Deux Alfred

Photographié par [Patrick Blossier AFC](#)

Quel plaisir de retrouver Bruno Podalydès ! Cinéaste attachant et Cinéphile poète.

Les Deux Alfred est une comédie qui regarde avec malice le monde "ubérisé" à l'extrême. Bruno Podalydès a transformé une start-up hyperconnectée en petit théâtre de l'absurde et il raconte avec un savant dosage d'inquiétude et de poésie les aberrations du monde du travail aujourd'hui. Le film a été tourné à l'automne 2019. Il devait faire l'ouverture de Cannes... j'imagine facilement la frustration des réalisateurs dont les films ont été bloqués par la pandémie.

Le film a été tourné avec une Arri Alexa Mini, deux zooms Angénieux Optimo (30-80 mm et 45-120 mm) et une série Cooke S4, dans un format 1.85 en ArriRaw.



Bruno Podalydès avec le premier assistant réalisateur, Quentin Janssen, et la scripte, Juliette Baumard

Les Deux Alfred

Réalisateur : Bruno Podalydès
Producteur : Pascal Caucheteux (Why Not)
Chef Décorateur : Wouter Zoon
Chef opérateur du son : Laurent Poirier
Montage : Chrstel Dewynter

Equipe

Directeur de la photographie : Patrick Blossier
Première assistante opératrice : Maéva Drecq
Première assistante opératrice (diaph) : Marion Peyrollaz
Deuxième assistante opératrice : Dorothee Guernonprez
Stagiaire : Naomi Amarger
Chef électricien : Hans Krumenacker
Chef Machiniste : Yves Van der Smisen

Technique

Matériel caméra : RVZ (Arri Alexa Mini, en ArriRaw 1.85, zooms Angénieux Optimo 30-80 mm et 45-120 mm, série Cooke S4)
Matériels électrique et machinerie : Transpalux et Transpagrip.

Médecin de nuit

Photographié par [David Chizallet AFC](#)

J'ai retrouvé avec grand plaisir Elie Wajeman pour son troisième long métrage. Après *Alyah*, qui était notre premier long à tous les deux, puis *Les Anarchistes*, nous nous sommes à nouveau plongés dans les quartiers chers à son cœur du nord de Paris, entièrement de nuit cette fois, pour suivre un médecin pendant ses tournées.

Tournage en équipe réduite avec une partie d'acteurs non-professionnels, pendant les grèves des transports, en plein hiver, et toutes les nuits pendant un mois. L'équipe se réduisait à l'essentiel, j'avais sollicité Stéphane Germain à la machinerie en lui demandant d'assurer également la lumière, c'est-à-dire de s'occuper des deux projecteurs dont nous disposons avec un film entièrement tourné à l'épaule, nous retrouvions les plaisirs des mises en place légères, concentrées sur les acteurs, le jeu et la mise en espace de l'histoire dans un Paris magnifique, un Paris de film noir à filmer avec les outils du documentaire.



Sur le tournage, caméra à l'épaule, de "Médecin de nuit"
Photo Lucie Belarbi

Elie voulait des teintes froides pour le film, une texture marquée et la sensualité des visages. J'ai opté pour les outils les plus simples possibles, une Alexa Mini dont je réglais la température très froide dès le tournage, en poussant la sensibilité pour que le ProRes soit marqué directement, des Zeiss G.O. diffusés à la caméra.



Vincent Macaigne et Pio Marmaï sur le tournage de "Médecin de nuit"
Photo Lucie Belarbi

J'ai eu très grand plaisir à accompagner Elie et ses actrices brillantes, Sarah Le Picard et Sara Giraudeau, ainsi que les magnifiques Vincent Macaigne et Pio Marmaï.

Grand merci à la talentueuse Noémie Gillot pour son aide en prépa et à la seconde caméra ! Ainsi qu'à... Stéphane Germain, pour la machinerie-lumière Benjamin Colleye, l'indispensable pointeur Guillaume Willeme, le parfait second Mathieu Caplanne, le coloriste et bien plus Jaomin Vasseur, la scripte cheffe op' en devenir Lucie Belarbi, la photographe de plateau.

Equipe

1^{er} assistant opérateur : Benjamin Colleye

2^e assistant opérateur : Guillaume Willeme

Chef machiniste et électricien : Stéphane Germain

Technique

Caméra : Arri Alexa Mini en ProRes

Optiques : série Zeiss GO



David Chizallet, à gauche, et Elie Wajeman, réglant un plan de "Médecin de nuit"
Photo Lucie Belarbi

5ème set

Photographié par [Vincent Mathias AFC](#)

Film sorti une première fois en salles le 30 décembre 2020.

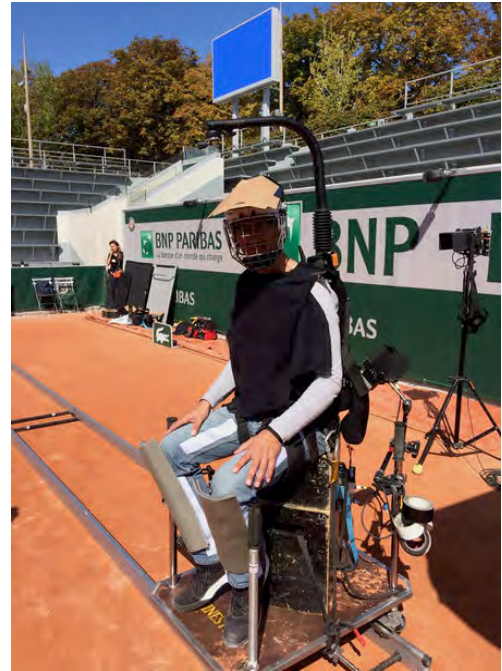
Quentin Reynaud est un réalisateur au parcours atypique. Il est architecte et travaille pour un grand cabinet parisien. Il a déjà coréalisé un premier long-métrage. Il est aussi un joueur de bon niveau et connaît bien le milieu du tennis professionnel. Lorsqu'il m'a fait lire le scénario, j'ai senti sa volonté sincère de raconter cette histoire universelle sur l'acceptation de la fin d'une carrière, les choix de vie et leurs conséquences sur la vie de famille. Alex Lutz dans le rôle principal, Ana Girardot, sa femme, et Kristin Scott Thomas, sa mère et ancienne coach. Le casting m'a beaucoup plu.



Photo Marie-Camille Orlando | © Apollo Films

Les discussions se sont portées rapidement sur la manière de filmer cette histoire. *The Wrestler*, de Darren Aronofsky, était pour Quentin une excellente référence. Il aimait la caméra portée qui suit au plus près le personnage interprété par Mickey Rourke et qui donne cette sensation de proximité, d'intimité. Pour les matchs de tennis, nous avons regardé, entre autres, *Borg vs MacEnroe*. En analysant le film, on a constaté que les échanges à l'image étaient courts et le traitement elliptique. Même si cela fonctionne parfaitement pour donner l'illusion de voir un match, nous souhaitions faire autrement. Quentin voulait que le spectateur voit davantage le jeu sur le terrain. J'ai alors suggéré de placer la caméra en courte focale, juste devant le joueur ou derrière, très proche, à quelques centimètres de la raquette. On a tourné des essais avec mon Sony Alpha 7S, et validé le principe.

C'était possible car nous avons filmé des tennismen de haut niveau, capables de jouer avec une caméra très rapprochée. La caméra et moi-même étions tout de même parés à recevoir des coups ! C'était une façon de faire des images différentes.



Alex Lutz a également réussi à faire abstraction de la caméra collée face à lui, très proche. Peu de comédiens sont capables de jouer en regardant à travers la caméra. Le spectateur ressent ainsi une grande proximité avec le personnage.



Photogramme

Pour tenir la caméra si proche, j'ai choisi de la porter à bout de bras, pour prendre le moins de place possible et être capable de suivre les mouvements les plus rapides.



Pour que le reste du film soit en harmonie avec les scènes de match, nous avons décidé que le film serait entièrement tourné avec cette caméra tenue à bout de bras. Ce procédé a également permis de tourner plus vite, plus flexible et moins cher. Enfin, j'ai fait des essais pour sélectionner la caméra et les optiques adéquates...

Caméra et optiques

Je devais faire mon choix entre l'Alexa Mini LF, la Sony Venice avec tête déportée et la Red Monstro. L'excellente restitution des couleurs, la possibilité de changer de format en deux clics, la garantie d'être dans la définition requise (4K) quelle que soit la taille du capteur choisie, la légèreté du couple corps caméra-écran, le RAW compressé (5:1) pour une post-production moins lourde, le choix de la RED Monstro s'est imposé naturellement.

En accord avec Quentin, nous avons décidé de tourner le film au format 2.40. Les optiques anamorphiques ne pouvaient pas convenir à cause de leur poids et de leur distance minimum de point. Je voulais tourner en grand format pour limiter les profondeurs de champs et ne souhaitais pas une série d'objectifs trop définie et précise. J'ai essayé les quelques séries les plus compactes et mon choix s'est porté sur les Canons K35. Je les avais déjà choisies pour *Au revoir là-haut*. Cette fois, c'était une série re-carrossée (P+S Technik), plus solide et plus facile à motoriser.

La série n'est pas homogène en terme de diamètre de couverture de champs. Le fait d'avoir une caméra avec une taille de capteur variable (de 5,5K=S35 à 8K=LF) a permis d'optimiser l'usage de cette série. Nous avons tourné le match final comme une retransmission télé, avec une caméra équipée d'un zoom Super 35 (Angénieux Optimo 24-290 mm + doubleur) et une autre caméra en plan large fixe accrochée en hauteur d'un côté du court 14 de Roland-Garros.

Décors et tournage

Pendant la préparation, nous avons beaucoup travaillé afin de trouver des solutions pour rendre faisable ce film ambitieux, mais sous-financé. Film atypique, puisqu'il n'est ni un biopic, ni un feel good movie, les financements escomptés ne sont jamais arrivés. Je tiens à saluer Léonard Glowinski pour avoir produit ce film risqué, ainsi que Vincent Lefeuve, directeur de production, pour son écoute attentive, sa confiance et ses arbitrages judicieux. Au départ, Roland-Garros ne souhaitait pas nous ouvrir ses portes. Tourner ce film ailleurs aurait coûté très cher en déco et en VFX, pour un piètre résultat. Nous avons réfléchi à d'autres sites en Europe, mais aucun d'eux n'était convaincant. La bonne nouvelle

est arrivée tard, la FFT avait enfin compris que ce projet était aussi une opportunité pour eux. L'équipe de Roland-Garros nous a finalement accueillis très chaleureusement et a mis à disposition tous les décors et les moyens nécessaires, au-delà de nos espérances ! C'était aussi un grand soulagement pour Pascal Leguellec, le chef décorateur.

L'autre décor important du film est l'appartement du couple. Quentin souhaitait un appartement en hauteur dans un immeuble moderne, années 80, avec baies vitrées, grands balcons et découverte sur la ville. Nous devions tourner en octobre pour une histoire qui se déroule en mai-juin.

Plusieurs longues scènes ambiance fin de jour avec un enfant de 4 ans et des scènes en plein soleil...

Trouver un appartement correctement agencé, orienté, offrant la possibilité d'être éclairé par l'extérieur à cette hauteur était quasi impossible. La solution était de changer de type de décor et se rabattre sur l'idée d'un pavillon ou d'un appartement en RDC. Quentin refusait, à juste titre.

Très tôt, j'ai insisté pour la solution studio. Pascal a tout calculé pour réduire les coûts. Nous avons opté pour une découverte photographique rétro-éclairée de 20 m de long, de 3,8 m de haut, placée seulement à 3,5 m du balcon afin de rentrer le tout sur un plateau de 600 m². Aucune partie démontable et des plafonds assez bas, fixes en toile, pour éclairer très légèrement à travers.

Le dispositif de découverte basse et proche était un pari risqué, mais le choix du studio a permis un tournage nettement plus court, efficace et confortable pour les comédiens. En effet, les changements d'axe et d'ambiances étaient très rapides, laissant un maximum de temps pour le jeu. La caméra tenue simplement à la main permettait également des mises en place rapides et une adaptation immédiate aux déplacements imprévus des comédiens. Tous ces mouvements sont filmés avec la caméra à bout de bras. Le corps nu et son écran, l'optique et son moteur de point, un clip-on Abracam, un Cinetape, une poignée de chaque côté. L'ensemble à porter pesait environ 7 kg. Tout le reste, systèmes HF et énergie, était déporté dans une petite claie de portage sur mon dos ou tenue par le machiniste. Le poids de la caméra permet de réduire les tremblements. Avec un appareil trop léger, l'image aurait été trop instable.

Lorsqu'on tournait des plans plus statiques ou trop longs, je portais un Easyrig ou bien on suspendait la caméra à l'aide d'un sandow accroché à une barre horizontale, montée sur pied (CPK) avec un contrepoids. Comme un jib arm rudimentaire, ce dispositif m'autorisait de légers mouvements gauche-droite et haut-bas sans supporter le poids de la caméra, tout en gardant cette façon légèrement flottante de filmer.



Marcher avec l'Easyrig n'est pas possible car il transmet tous les mouvements du bassin à la caméra, via la potence.

J'ai exclu dès le départ les systèmes de nacelles stabilisées pour les raisons suivantes : le temps de réaction au mouvement, le surpoids, le temps de mise en œuvre, l'encombrement avec l'exosquelette et la limitation du choix de la hauteur optique. À l'image, je n'aime pas cette sensation de stabilité parfaite altérée par les mouvements haut-bas et gauche-droite, induits par le déplacement de la nacelle portée. Je préfère encore tenir la caméra à la main. Lorsque je souhaite une image fluide et stable, je préfère tourner avec un steadycam équipé d'un wave.

L'étalonnage

Je souhaitais trouver un look particulier au film, quelque chose de subtil. Dès notre première rencontre, Quentin avait insisté sur sa volonté de bien restituer les couleurs printanières du tournoi de Roland Garros : la terre battue orange très saturée, la végétation vert tendre et le ciel bleu. Dans ces conditions, difficile de créer un look décalé, surtout qu'il était important d'assurer une continuité sur tout le film.

Pour la troisième fois, j'ai travaillé avec Gilles Granier, étalonneur chez Le Labo. Il m'a suggéré de préserver la couleur de la terre battue, avec un procédé favorisant une bichromie orange et bleue et affecte légèrement les autres couleurs.



Photogramme

Pour que cela fonctionne, nous avons cherché le workflow optimal avec la RED Monstro pour obtenir dès l'origine une palette de couleur la plus riche et juste possible. Pour cela, nous nous sommes servis de nos essais comparatifs avec la Venice. J'étais très satisfait du rendu des couleurs Sony. En cherchant, nous avons réussi à faire matcher les images de la Monstro avec celle de la Venice sur le Baselight, notre outil d'étalonnage.

A partir de ce workflow, nous avons créé une LUT assez simple, qui fonctionnait pour toutes les ambiances. Cette LUT a servi sur le plateau et pour la fabrication des rushes. Comme je l'ai expliqué souvent, je ne fais pas appel aux services d'un DIT car je n'ai pas le temps de m'occuper des questions d'étalonnage sur le plateau et je sais encore poser une image correctement. À coût équivalent, il me semble, je préfère demander l'étalonnage des rushes pour un meilleur confort au montage.

Pour l'étalonnage final, nous avons constamment dosé la force du procédé orange/bleu pour rester subtil et pas trop destructif sur les carnations. A la fin du film, la retransmission télé d'une partie du dernier match devient l'image du film. Alors, les couleurs retrouvent leur naturel et nous les avons légèrement sursaturées. Nous avons aussi appliqué une texture irréaliste à l'image pour suggérer l'existence de l'écran.

Ce travail d'étalonnage et sa cohérence ont été possibles car Gilles connaît parfaitement les workflows et le Baselight de son laboratoire. En plus des DCP 2K SDR et 4K SDR, nous avons sorti un master UHD HDR pour Canal+ et les plateformes qui diffusent ce format.

J'avais déjà expérimenté avec enthousiasme ce type de masterisation. En effet, tout en gardant un contraste semblable au master standard, nous voyons apparaître des détails, des couleurs dans les parties les plus claires, impossibles à restituer en SDR. On redécouvre des détails dans les ciels, les carnations retrouvent toutes leurs subtilités et les découvertes extérieures sont plus modelées. Idem pour les ombres, on y retrouve des détails invisibles en SDR.

Si on ne tombe pas dans le piège du contraste trop puissant qu'autorise le HDR, le procédé est formidable et permet de restituer presque tout ce que la caméra peut capturer en dynamique et en couleur. C'est une évolution technologique très bénéfique à l'image et pourtant, elle peine à s'imposer sur les écrans

VFX

Avant de préparer le film, Alex n'avait pratiquement jamais joué au tennis. Quentin a casté les joueurs professionnels qui jouent dans le film, notamment Jürgen Briand. Excellent joueur, il a su aussi incarner l'adversaire de Thomas Edison, Damien Tosso. Grâce à ce choix, Alex est le seul joueur doublé du film. Sa doublure, Frédéric Petitjean, a été choisie pour son niveau de jeu impressionnant et sa ressemblance physique.



Quentin Reynaud et la doublure d'Alex Lutz

Nous avons choisi de filmer Alex de très près pour voir le moins possible sa gestuelle pendant les échanges. Nous avons décidé qu'il n'y aurait que très peu de plans avec remplacement de visage. Au début du film, lorsque le spectateur voit jouer Alex, pendant l'entraînement, cadré en pied, il ne doute plus de la réalité de cette vision.

Je crois qu'il n'y a que quatre plans en pied, de face, et peut-être autant de profil. Sur *Borg vs McEnroe*, le remplacement de visage a été réalisé en 3D, avec modélisation du visage du comédien. Cette technique n'était pas à notre portée financière. Avec Mac Guff - Fanfan Cohen et Bruno Sommier - nous avons opté pour le remplacement en 2D. Pour ces plans, nous avons filmé Frédéric, puis Alex aussitôt après, dans la même lumière et sous le même angle.

Pour éviter de mettre en place un grand fond vert, une électricienne athlétique suivait Alex avec un cadre vert tenu à la main derrière lui ! Mac Guff a ensuite fait le travail de remplacement de tête par "décapitation" et rectification du regard par des retouches sur la position de la pupille. Le résultat est très convaincant. Le match final se déroule court 14 à Roland Garros. La jauge est de 2000 spectateurs. Mac Guff a assuré la multiplication de figuration sur tous les plans larges en multipasses pendant la seule journée de tournage qui réunissait 600 figurants. Pour les autres jours, nous avions environ 170 figurants. Ce match a été entièrement découpé et les plans ont été tournés dans l'ordre dicté par la présence de la figuration. Pas simple...

En prépa, on avait envisagé de tourner des échanges sans balle pour gagner du temps au tournage. Après nos essais filmés et truqués, nous avons exclu cette possibilité. Cependant, deux plans ont nécessité une rectification de la trajectoire de la balle. La prise était parfaite pour le jeu des comédiens, mais la balle n'était pas placée. Mac Guff a donc effacé la partie fautive et recréé la bonne trajectoire de la balle. Si le résultat est invisible, il a nécessité beaucoup de travail pour être parfaitement réaliste.

900 images par seconde

J'ai toujours été fasciné par les plans tournés en extrême ralenti. Le prologue en noir et blanc du film *Antichrist*, de Lars Von Trier, est un bel exemple. Ce ralenti donne une dimension incroyable à cette scène. Le ralenti classique est souvent utilisé dans les films de sport. Sur 5^e set, quelques-uns sont tournés à 75 ou 100 im/s. Les plans de début et de fin, ainsi que ceux du cauchemar, ont été tournés à 900 im/s, soit un ralenti de 36 fois environ. Nous avons fait des essais avec la Phantom Flex 4K pour nous assurer de la pertinence de l'extrême ralenti et pour vérifier que les images seraient raccordables en terme d'étalonnage avec la Monstro.

Malgré le RAW, les images de la Phantom sont peu flexibles à l'étalonnage. En restant prudent sur la pose et sur le choix de la température de couleur à la prise de vue, on obtient un résultat satisfaisant. 900 im/s en 4K avec cette qualité d'image, j'avoue que cette caméra est une belle prouesse technique. Ces ralentis nous ont convaincus, surtout le service filmé à cette cadence et qui dure presque trois minutes en projection !

Voilà pour ce partage d'expérience. Comme souvent aujourd'hui, il y a beaucoup de technique dans les films. L'important reste qu'elle ne se voie pas, et qu'elle serve l'histoire avant tout.

5ème set

Production 22h22 : Léonard Glowinski Réalisateur :
 Quentin Reynaud
 Directeur de production : Vincent Lefeuvre Décors :
 Pascal Le Guellec
 Première assistante réalisation : Violette Echazarreta
 Montage : Jean-Baptiste Baudouin Musique :
 Delphine Malaussena
 Son : Stéphane Gessat

Equipe

Premiers assistants opérateurs : Matthieu Normand et
 Marine Delcourt
 Chef électricien : Cafer Ilhan
 Chef machiniste : Dominique Lomet

Technique

Matériel caméra : Panavision Alga (caméra RED Monstro,
 optiques Canon K35 et zoom Angénieux Optimo
 24-290 mm + doubleur)
 Matériel lumière : Transpalux
 Matériel machinerie : TSF Grip
 VFX : Mac Guff (Bruno Sommier, superviseur)
 Laboratoire : Le Labo (Gilles Granier, étalonneur)

Ibrahim

Photographié par [Céline Bozon AFC](#)

**Le film a fait partie de la Sélection Officielle
 Cannes 2020 dans la catégorie Les Premiers
 films.**

**J'avais tourné un film avec Samir Guesmi comme
 comédien *Le Bête curieuse*, de Laurent Perreau.
 On s'est croisé pas mal de fois avant de tourner le
 film. Il m'a beaucoup parlé du fait de jouer dans
 son film, de ses fausses dents ..., de son
 inquiétude. La questions des visions/rêves
 d'Ibrahim : le foot, les perles était très présente
 dans nos échanges.**

J'ai souvent tourné des films dans lesquels les
 metteurs en scène jouaient : Éric Caravacca, *Le Passa
 ger*, Valerie Donzelli, *La Reine des pommes*, Nassim
 Amaouche, *Des Apaches*. C'est sur ce dernier
 d'ailleurs que j'ai vraiment compris ce qu'était le
 rapport entre un metteur en scène et un acteur, avant
 je l'avais observé mais pas éprouvé. C'est un endroit
 chargé d'inquiétudes, d'espoirs, de désir, très
 passionnant à vivre. Aujourd'hui d'ailleurs c'est le
 spectacle de ce rapport entre les êtres humains qui
 m'intéresse le plus. Entre l'être qui filme et le
 "modèle" ; et le fait d'être à côté ou "tout contre",
 comme dirait Godard.

Et chaque metteur en scène trouve le moyen
 d'esquiver, de la contourner, de la vivre, cette
 inquiétude, nous sommes rarement seuls en tant
 qu'opérateur, sur le film de Samir, c'est Sylvie
 Verheyde qui était sa conseillère quand il jouait.

C'est un film sur le mutisme et donc sur les visages,
 les attitudes, les impossibilités humaines.
 Et puis *Ibrahim* était la promesse de filmer le visage
 d'un jeune homme inconnu, grand plaisir d'opérateur
 et de spectateur... ce fut Abdelrani Bendaher.



Abdel Bendaher
 Photo Anne-Françoise Brillot

C'est un film que nous avons fait en petit comité, ce
 qui fait toujours du bien de temps en temps : sortir de
 la lourdeur de la machine.

Je me suis entourée de Francois Galou comme chef
 électro et de Augustin Bonnet que j'avais eu comme
 élève à la CineFabrique de Lyon, comme électro.
 Mon assistant était Romain Marcel, fidèle au poste, et
 Laurène Le Barh à ses cotés !

La liste lumière était toute petite. Le film a été tourné
 avec une F55 et XAVC et les optiques Sigma FF T1.5
 en monture PL (20, 24, 35, 50 et 85 mm) que j'aimais
 beaucoup et le 40 mm qui est arrivé juste avant le
 tournage si je me souviens bien. J'aimais la
 sensualité des optiques, leur velouté. Et le XAVC
 donnait de la matière, quelque chose d'un peu "brut",
 simple.

Equipe

Premier assistant opérateur : Laurène Le Barh Deuxième
 assistante opératrice : Laurène Le Barh Opérateur
 Steadycam : Richard Mercier
 Chef électricien : Francois Galou
 Électricien : Augustin Bonnet

Technique

Matériel caméra : Panavision Alga (caméra Sony F55,
 optiques Sigma FF T1.5 en monture PL (20, 24, 35, 40, 50
 et 85 mm)
 Laboratoire : Polyson

Sous le ciel d'Alice

Photographié par [Hélène Louvart AFC](#)

Premier film de Chloé Mazlo, qui avait réalisé quelques courts-métrages (très réussis) d'animation.

Un film tourné principalement en studio à Bry-sur-Marne, quelques décors naturels sur Paris, et des extérieurs du Liban qui ont été tournés finalement entièrement à Chypre et photographiés par Sébastien Buchmann.

La collaboration (très agréable) avec Sébastien a été établie dès le départ du projet avec Chloé, de part les incertitudes de planning, et cela a été très important pour moi de pouvoir échanger le concept du film dès le début avec Sébastien, de pouvoir échanger nos idées, d'apprendre à les exprimer, évoluer dans une recherche, se remettre aussi en question, être à l'écoute avec une personne qui finalement fait le même travail que moi, et le triangle formé entre Sébastien, Chloé et moi-même en a été très enrichi. Les plans en extérieur filmés par Sébastien s'insérant tout le long du film, la continuité lumière était importante car nous avons filmé bien évidemment les intérieurs avant.

Le projet était dès le début très ambitieux, le scénario ayant en lui une forme de conte où le visuel devait garder de la poésie et une certaine forme de "fabrication artisanale", d'où également le choix du Super 16 mm, tout à fait adapté dans cette recherche. Une contrainte à ne pas consommer trop de pellicule, mais notre précision de travail, de découpage et la qualité d'interprétation des personnages nous a permis de garder notre désir du Super 16 mm.

L'idée a été de recréer un appartement entier de Beyrouth en studio, avec des découvertes d'immeubles venant de photos prises lors de repérages au Liban, et de suivre une période narrative étalée sur plusieurs années.

Un travail donc très précis sur les effets lumières, sur le temps qui passe, une adéquation totale avec les costumes, le maquillage, le décor, le choix des couleurs, les effets soleils, ou nuageux.

Et des plans en animations avec les acteurs, des superpositions, des projections (vidéo projecteur) sur les personnages (comme par exemple la séquence du "cœur qui fond").

Et de l'animation avec maquettes et figurines notamment pour le début du film. Collaboration d'ailleurs nouvelle pour moi avec l'équipe d'animation, où la précision est de rigueur, et où la lumière devait être très précise d'un point de vue de la narration également, et comment on adapte le super 16mm avec les trucages en direct, ainsi que les prises de vue image par image. (Les maquettes ont été tournées avec un 5D car plus adapté que le Super 16 mm)

Avec tout de même l'utilisation de la RED pour des plans plus délicats en incrustation sur fond vert, qui après un travail d'étalonnage, se fondent totalement dans la texture du Super 16 recherchée.

Et surtout ne pas avoir peur de nos partis pris, une lumière assez solaire, une mise en place des plans assez frontale, où la stylisation n'était pas quelque chose que nous souhaitions cacher. Afin d'amener une notion d'interprétation de souvenirs de cette époque du Liban, où la transformation du mode de vie de cette génération venait d'une certaine forme de désillusion vis à vis de leur pays, de part l'aspect politique qui rentrait dans le quotidien des familles.

Equipe

Directeur de la photographie (extérieurs) : Sébastien Buchmann, AFC
 Première assistante opératrice : Hélène Degrandcourt
 Deuxième assistante opératrice : Haruyo Yokota
 Animateur : Victor Haegelin
 Cheffe électricienne : Marianne Lamour assistée de Jean-Pierre Garbin
 Chef machiniste : Sébastien Demarigny
 Etalonneur rushes : Hector Seydoux (Silverway)
 Etalonneur : Xavier Desjours

Technique

Matériel caméra : Panavision Alga (Arri 416 et série Arri Ultra Prime ; RED Weapon et objectifs Leitz ; Canon 5D et objectifs Leitz)
 Pellicules négatives : Kodak Vision 3 500T/7219 (intérieurs) et Kodak Vision 2 250D/7205 (extérieurs Chypre)
 Matériels lumière et machinerie : Transpalux et Transpagrip
 Laboratoire : Silverway

La Fine fleur

Photographié par [Guillaume Deffontaines AFC](#)

La Fine fleur a été tournée en grande partie sur le site de la roseraie Dorieux à Montagny, près de Roanne, en septembre/octobre 2019, ainsi que pendant le concours de roses de Bagatelle à Paris en Juin 2019.

Equipe

Première assistante opératrice : Anna-Katia Vincent
 Deuxième assistant opérateur : Thomas Collet
 Premier assistant opérateur renfort : Quiterie Seguin Medrinal
 Chef machiniste : Laurent Passera
 Chef électricien : Eric Gies
 Opérateur Steadycam et 2° caméra : Fanny Coustenoble
 Opérateur 2° équipe : Olivier Rostand
 Opérateur drone : Anna Katia Vincent
 Etalonnage : Richard Deusy

Technique

Matériel caméra : Transpacam (RED Ranger 8K VV, série Zeiss Master Anamorphique avec Flare Set)
 Matériels lumière et machinerie : Transpalux et Transpagrip
 Drone : On Air Pictures
 Laboratoire : Color
 VFX : Autrechose

Le Sens de la famille

Photographié par [Gilles Porte AFC](#)

***Le Sens de la famille* est un film choral : c'est l'histoire d'une famille qui se réveille un matin en découvrant que chacun de ses membres est dans le corps d'un(e) autre... Jean-Patrick Benes (le réalisateur) et moi-même nous étions interrogés ensemble sur la texture de l'image, le format du film et les optiques à utiliser... Je me souviens... *Little Miss Sunshine* avait surgi comme référence parmi tant d'autres !**

Après réflexions, et beaucoup d'essais filmés, nous avons finalement choisi des optiques sphériques, une caméra plein format et du 4K – et non pas en 6K – pour avoir parfois plus de profondeur de champ en raison parfois d'une famille à mettre en avant plutôt que d'un personnage en particulier.

Grâce à l'utilisation d'éléments de story-board sur certaines séquences, le format 2,40 sphérique s'est imposé...

Nous avons bénéficié d'une très bonne préparation pour ce film car Jean-Patrick ne voulait rien laisser au hasard... D'ailleurs chaque fois que je passais à la production pour le retrouver, je le surprénais en train de jouer avec son téléphone portable et les Playmobil de son fils ! En fait Jean-Patrick reproduisait, sur son bureau, les scènes qu'il avait écrites et il les immortalisait avec son téléphone et le logiciel Artemis que je lui avais installé pour se familiariser avec les focales que nous aurions.

C'était la première fois que je participais à un découpage en photographiant des Playmobil mais je dois dire que c'était assez ingénieux et il nous suffisait ensuite de signifier tout ce qu'on avait imaginé grâce des plans au sol !

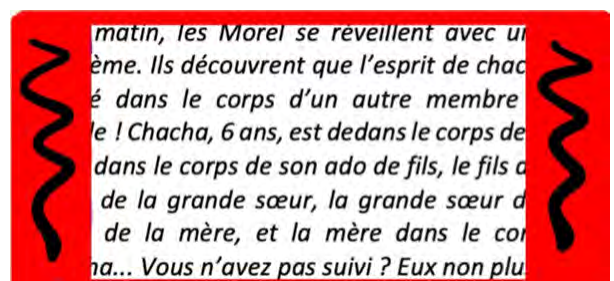
C'est comme ça qu'un énorme document (250 pages) nous a accompagné tout au cours d'un tournage qui s'est merveilleusement bien déroulé, avec toujours deux caméras et régulièrement deux doublures pour Rose, la jeune comédienne, qui a magnifiquement incarné le personnage de Chacha.

Beaucoup plus tard, je reçois un coup de téléphone de Jean-Patrick, alors en montage, qui me dit que le monteur et lui-même ont pris une grande décision : ils décident de recadrer tout le film en 1,85 !

Comment ne pas repenser à ces Playmobil convoqués jour et nuit pour mieux visualiser un sens pour une famille ? Devant mon silence, Jean-Patrick invoquait le fait que le 1,85 « faisait plus comédie » (sic) et « moins prétentieux »... Difficile de trouver des arguments à ceux qui m'étaient opposés, moi qui venait de terminer le dernier tournage du film de Marc Dugain (*b-Ÿénie Grandet*) en 1,66 après l'avoir un temps imaginé en 1,33.

Je n'ai aucune religion et encore moins quand il s'agit d'aborder la photographie d'un film mais j'avoue que changer de format sur une table de montage, je ne l'avais encore jamais subi sauf, bien sûr, quand on nous demande de recadrer des films afin qu'ils passent mieux... dans des avions comme si la carlingue d'un Airbus ne supportait pas le Scope !

En raccrochant, j'ai alors appelé des collègues et je leur ai demandé si cela leur était déjà arrivé... Puis j'ai imaginé ce que cela donnerait si le synopsis du *Sens de la famille*, inscrit dans un format 2,40, était recadré en 1,85...

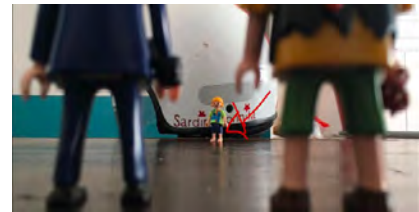
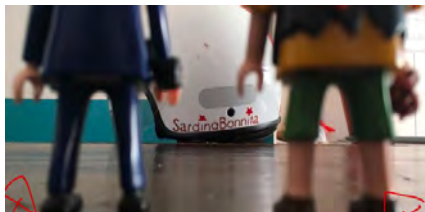


Je me suis également souvenu de messages qu'on m'avait envoyés pour me rassurer sur le fait que parfois il n'est pas toujours nécessaire de bien articuler pour se faire comprendre.

C3 M355493 357 B13N D1FF1C1L3 4 L1R3, M415 VO7R3
C3RV34U 5'4D4P73 R4PID3M3N7.
4U COMM3NC3M3M3N7 C'357 D1FF1C1L3, M415
M41N73N4N7 VOU5 Y P4RV3N3Z 54N5 D1FF1CUL73
C3L4 PROUV3 4 QU3L PO1N7 VO7R3 C3RV34U L17
4U70M471QU3M3N7 54N5 3FFOT7.
5OY3Z F13R, C3R741N35 P3RSONN35 3N 50N7
1NV4P4BL35...

SLEON UNE EDTUE DE L'UVINERTISÉ DE CMABRIGDE,
L'ODRRE DES LTTEERS DANS UN MTOS N'A PAS
D'IPMROTNCAE, LA SUELE COSHE IPMROTNATE EST QUE
LA PMEIRÈRE ET LA DRENIÈIRE SOEINT À LA BNNOE PCLAE.
LE RSETE PEUT ÊRTE DANS UN DSÉRORRDE TTOAL ET VUOS
PUOEVS TUJORUOS LRIE SNANS PORLBÈME. C'EST PRACE
QUE LE CREAVEU HMAUIN NE LIT PAS CHUAQE LTETRE
ELLE-MMÉE, MIAS LE MOT CMOME UN TUOT...

C'est vrai que notre cerveau a vraiment une capacité d'adaptation extraordinaire ! Souhaitons qu'il permette également à des spectateurs de reconstituer une partie du hors-champ que j'ai eu parfois tant de plaisir à cadrer en jouant avec des amorces qui n'apparaîtront plus dans un sens de la famille légèrement amputé comme le témoignent quelques images fixes prises... avec des Playmobil.



Le Sens de la famille

Réalisateur : Jean-Patrick Benes

Producteur : Karé Productions

Distributeur : Gaumont

Directeur de la photographie : Gilles Porte, AFC

Equipe

Opérateur 2° caméra : Samuel Lahu

1^{er} assistant 1° caméra : Steve de Rocco

1° assistante 2° caméra : Lucie Bracquemont

2° assistant caméra : Félix Terreyre Saint-Cast

Assistante vidéo : Salomé Rapinat

Opérateur Steadicam : Matthieu Lornat

Chef électricien : Grégory Bar

Chef machiniste : Vivien Jouhannaud

Technique

Matériel caméra : TSF caméra (Sony Venice 4K, série Cooke S4)

Matériels lumière et machinerie : TSF Lumière - TSF Grip

Laboratoire postproduction : M141

Étalonneuse : Mathilde Delacroix

"Color Scientist": Florine Bel

QR Codes



L'éditorial de juin 2021



Deux nouveaux membres actifs rejoignent l'AFC



Les produits Sigma récompensés par les TIPA World Awards



Panasonic annonce des mises à jour logicielles des boîtiers Lumix GH5S, G9 et G100, disponibles le 9 juin 2021



Relativité de l'image digitale



La couleur en question, quatre vidéos de la journée "Histoires de la couleur à l'écran" en ligne



Dans l'actualité de Transpacam



Panasonic Lumix - Event - Lancement de la Gamme Lumix GH



Willy Kurant, AFC, ASC, ou l'excellence d'une modernité mâtinée de classicisme



Un nouveau moniteur Sony 4K HDR Trimaster de 32 pouces et des nouveautés côté caméras



Les prochaines sessions de tables rondes virtuelles d'Arri



Le webinaire Sony "Lumière sur le plein format", avec Caroline Champetier, AFC, et Inès Tabarin, est en ligne



Présentation de la directrice de la photographie Gertrude Baillot, AFC



Les films "Panavision" dans les salles en juin



Dans l'actualité de Sony France



Ben Smithard, BSC, parle de son travail en Zeiss Supreme Prime pour "The Father", de Florian Zeller



Présentation du directeur de la photographie Renaud Personnaz, AFC



Dans l'actualité de TSF



Webinaire Sony "Get ready to shoot with Sony Venice - RAW Viewer"



"Produire en Virtuel"



Cartoni France présente Polycht et son projecteur directionnel COB LED, l'Orion 300 FS



Mise à jour 1.2.1 du firmware LiOS de l'Orbiter d'Arri



Dans l'actualité de l'ENS Louis-Lumière



Nikon présente le mini bras robotique de motion control de MRMC



Maluna Lighting, distributeur exclusif du système d'éclairage "The Lightbridge"



Un "Focus" du CNC sur le 70 mm



L'impact de la crise sanitaire sur l'emploi intermittent dans le spectacle en 2020 étudié par l'Unédic



Dans l'actualité du mois de XD motion



Rosco présente le Miro Cube® 4CA, une solution d'éclairage bain de pied polyvalente



La Galerie Cinéma invite pour sa réouverture quatre artistes déjà exposés



Aux dernières nouvelles de l'ASC



SAS Damien-Vicart sur le tournage d'"Une histoire d'amour", d'Alexis Michalik



Arri annonce le prochain Virtual Showlight 21



Le nouveau site d'Imago est en ligne



Willy Kurant, vu au travers de quelques témoignages



Acc&LED présente... Un long métrage tout en LED !



Le directeur de la photographie Jean Penzer nous a quittés



Association Française
des directeurs
de la photographie
Cinématographique

8 rue Francœur
75018 Paris

www.afcinema.com

Co-Présidente-s

Claire MATHON
Céline BOZON
Léo HINSTIN

Présidents d'honneur

* Ricardo ARONOVICH
* Pierre-William GLENN

Membres actifs

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

Rémy CHEVRIN

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

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

Gilles PORTE

Arnaud POTIER
Thierry POUGET
Julien POUPARD
Pénélope POURRIAT
David QUESEMAND
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 • INNPOT • 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 • TRANSVIDEO • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE • TURTLE MAX • VANTAGE Paris • XD MOTION • ZEISS •

Avec le soutien du  et la participation de la CST