Vers la couleur - 1re partie
Caroline Champetier, AFC
converse avec Martin Roux
P. 5

Contre-Champ

AFC

Janvier 2021 #315

SUR LES ÉCRANS

Conversation avec Philippe Rousselot, AFC, ASC P. 24

Conférence en ligne P. 21

ACTUALITÉS AFC

Conférences AFC lors de l'édition Online du Paris Imges 2021 P. 19

SOMMAIRE

Page 3 L'éditorial de janvier 2021

Page 5 Focus
- Vers la couleur – 1re partie, par Caroline Champetier, AFC, et Martin Roux
- Conférences AFC lors de l'édition Online du Paris Images 2021
- Conférence "Éléments pour une histoire de l'optique cinématographique des origines aux années 1960" en ligne

Page 22 Actualités AFC
- Paris Images n° 8 : édition Online
- Les photos du Micro Salon 2020 désormais en ligne

Page 24 Sur les écrans
- Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand, 43e édition
- Voir ou revoir la Conversation avec Philippe Rousselot, AFC, ASC, programmée à Camerimage 2020
- Les films chronophotographiques d'Étienne-Jules Marey à voir en ligne
- Les Prix 2020 du Cinéma européen (EFA Awards) annoncés
- Pour Johnny Depp, la relation entre acteurs et directeurs de la photographie est essentielle

Page 27 Technique
- Dans l'actualité de Lumex
- Panavision-Alga : départ à la retraite de Oualida
- Exploiter le workflow Zeiss eXtended Data avec la Sony Venice
- Leitz présente Henri, le nouveau chercheur de champ
- La nouvelle caméra évolutive Panasonic Lumix BGH1 approuvée par Netflix
- Innport présente les accessoires optiques cinéma de Lindsey Optics
- Les objectifs Zeiss Supreme et Radiance en tournage depuis cet été
- Webinaire FilmLight Color Online : "La Couleur à Camerimage 2020"
- Cartoni France présente les batteries haut de gamme de Gen Energy

Page 45 Lire, voir, entendre
- Colloque "Penser la photographie du film"
- Comme Un Torrent
- Le site de Vantage fait peau neuve
- Paris Images rencontre Éric Gautier, AFC
- Parution de "Rural", nouvel ouvrage de photographies de Raymond Depardon

Page 49 Côté profession
- Oualida partant en retraite, des directeurs de la photographie de l'AFC témoignent
- Crise à l'école de cinéma de Budapest et à la HSC
- Les diplômés de la spécialité Cinéma de l'ENS Louis-Lumière, promotion 2017-2020
- Les diplômés 2020 du département Image de La Fémis
- ADIT, nouveau bureau, nouvelle présidence
- L'ADC renouvelle son bureau et sa présidence
- Naissance de l'association ASA&CO

Page 60 In Memoriam
- Décès de Maya Bonfanti

Page 62 QR-Codes

[Photo de couverture : Maryline Monroe dans *Niagara*, d'Henry Hathaway (1953), photographié en Technicolor par Joe MacDonald, ASC]

L'éditorial

L'éditorial de janvier 2021

Par Gilles Porte, président de l'AFC
05-01-2021 - **Lire en ligne**

Alors que les marins en tête de "la course à la voile autour du monde, en solitaire" viennent de passer le Cap Horn, voilà que nous entrons dans une nouvelle décennie avec des vagues dont les spécialistes ne cessent d'analyser les creux tout en étant incapables de nous dire aujourd'hui si le prochain printemps ressemblera au précédent. Dans *La Nuit américaine*, François Truffaut comparait les films « à des trains qui avancent dans la nuit » mais notre métier de "directeur(trice) de la photographie" ne s'apparente-t-il pas plus souvent à celui du marin qui s'engage dans des traversées avec son lot de surprises ?

Aujourd'hui, celles et ceux qui franchissent Le Cap Horn lors du Vendée Globe aperçoivent le phare le plus austral du monde dans une solitude volontaire alors que nous autres, sur terre, n'avons d'autres choix que d'envisager de voir la lumière collectivement...

Bien que je regarde très attentivement ces bateaux qui tournent autour de la terre "en solitaire", j'avoue prendre plus de plaisir à voyager "en équipage", sur un film de fiction ou au sein du conseil d'administration d'une association. S'il nous arrive aussi, en tant que "directeur de la photographie", d'être en plein cœur des "quarantièmes rugissants" et de se considérer tous comme des "concurrents", il me vient à la mémoire le sauvetage d'un marin, au large du Cap Horn lors d'une précédente édition, par un autre qui, en le sauvant, hypothéqua ses propres chances de victoire puisqu'il démâta à l'issue de son acte de bravoure*. La question d'intervenir ou pas ne s'était évidemment pas posée et avouons que parfois la question de "non-assistance en personne en danger" permet d'agir sans trop réfléchir !

Que cette année 2021 soit plus que jamais celle de l'"action", au sens collectif du terme, sans forcément omettre une certaine réflexion en amont !

Comme lorsque ce mot est scandé sur un plateau de cinéma après que le silence soit installé par l'assistant(e) réalisateur(trice), que le chef opérateur du son ait annoncé à tous qu'il tourne, que l'assistant caméra ait prévenu le machiniste afin qu'il puisse faire le clap et annoncer ainsi le numéro de la séquence, du plan et de la prise...

La coordination d'un collectif et le respect de nouvelles règles ont permis à beaucoup de continuer à tourner en 2020 et cela autorisera demain de rouvrir des cinémas afin que des films puissent à nouveau être projetés en grand et pas uniquement pour mieux apprécier les détails d'une image... Une émotion, cinématographique n'est-elle pas plus belle quand elle se partage à plusieurs ?

Afin de continuer à réfléchir ensemble, dès le début de l'année, différents corps de métier (réalisateur, chef opérateur du son, chef décorateur, directeur de la photographie, directeur de production, partenaires techniques, etc.), partageront des tables rondes dressées par l'AFC pour apporter leurs témoignages sur les différentes traversées qui ont conduit beaucoup d'entre nous à découvrir des rivages inconnus**.

Pour terminer avec des mots qui pourraient être gravés à la fois sur les quilles de voiliers qui prennent le large ou dans le métal des objectifs qui nous accompagnent, je voudrais citer un homme à l'origine d'une des plus formidables révolutions scientifiques du XIXe siècle :
« Savoir s'étonner à propos est le premier pas fait sur la route de la découverte. » (Louis Pasteur)

Bonne année à toutes et à tous !

* Sauvetage de Jean Le Cam : Vincent Riou raconte un "stress énorme"
(Le Monde, *7 janvier 2009)*

** Voir dans les détails les deux conférences organisées par l'AFC dans le cadre du Paris Images 2021, les 26 et 27 janvier.

En vignette de cet article, Guillaume Payen, Julien Marc et Olivier Ayrignac sur le tournage de Murder Party, *de Nicolas Pleskof – Photo Gilles Porte*

Focus

Vers la Couleur – 1re partie

Caroline Champetier, AFC, converse avec Martin Roux – Novembre 2020
21-12-2020 - Lire en ligne

Depuis que nous nous sommes rencontrés en 2012, Martin Roux et moi sommes en conversation sur nos images, communes à une époque, puis images des films à faire ou finis de l'un ou de l'autre. Souvent nous avons été rejoints par d'autres, Jean-Pierre Beauviala, Fred Savoir, Patrick Leplat, Olivier Garcia, Florine Bel... Nous l'avons souvent répété, ce qui se passait entre la sortie de capteur et l'étalonnage restait opaque et ne nous satisfaisait pas.

Pendant le premier confinement, Martin s'est plongé dans des études faites par Kodak et des textes savants sur la couleur, dont je ne n'appréhendais qu'une partie mais nous avons continué à échanger. Nous avons pensé que ce cheminement lent vers la compréhension de ce qui nous manquait dans le traitement des images, nous devions le partager, nous aimerions sincèrement que cela fasse bouger les lignes. *(Caroline Champetier)*

Caroline : Quel que soit le film à faire, on se pose la question de l'interprétation du monde par rapport à l'endroit, au moment et à ce que l'on va devoir filmer. Cette interprétation est d'une certaine manière une forme de dissemblance au réel. C'est-à-dire s'écarter du réel pour poser un regard qui soit subjectif, un regard qui soit à la fois une subjectivité et qui nous conduise vers ce qu'il y a à voir.

Martin : Oui. Une subjectivité qui se rapproche de notre sentiment de vérité dans une situation précise, cette subjectivité n'est pas un pas de côté par rapport au réel qu'on a sous les yeux mais une manière de s'en rapprocher en tant que sujet.
Dans les années 1960-70, les travaux de Kodak sur la couleur tentent de déterminer avec quelle fidélité on se souvient de la couleur. Qu'est-ce qui reste d'une couleur dans notre mémoire et est-ce qu'on en a une idée précise ? *(Voir les articles de C. J. Bartleson et R. W. G. Hunt)*

Caroline : J'ajoute que Kodak étant une firme industrielle, la question qu'ils se posent, c'est celle du public avant de se poser celle de l'utilisateur, économie de la demande donc ajustement de l'offre.

Martin : D'autre part, parce que dans les années 1960-70, cela fait peu de temps qu'on fait de la couleur de manière industrielle, les ingénieurs de chez Kodak sont dans une disposition que je trouve assez saine, c'est-à-dire qu'ils ont l'impression qu'ils ne savent pas comment il faudrait représenter la couleur. Humilité qui a été largement perdue depuis : maintenant qu'on est saturés d'images en couleur, tout le monde pense savoir ce qu'est la bonne couleur. Kodak n'est pas dans cet état d'esprit-là. Je suppose qu'ils pensent avoir surmonté les énormes difficultés technologiques que posait la fabrication de la pellicule mono-pack au début des années 1950-60 et se posent la question de savoir comment faire mieux.

Caroline : Comment faire mieux avec les pellicules mono-pack, le Technicolor étant passé par là..., le Technicolor reposant sur une analyse assez pointue, avancée, de ce que peut être un espace couleur.

"Autant en emporte le vent", 1939
Photographié par Lee Garmes, ASC, et Ernest Haller, ASC

Martin : Oui. Sans doute que le Technicolor, il faudrait faire des recherches a posteriori, a été une des technologies les plus précises qu'on puisse envisager concernant la couleur. Notamment parce que le mono-pack, lui, pose des questions d'interactions entre les couches qui sont d'une grande complexité. Dès lors qu'on sépare physiquement les couleurs, comme en Technicolor, ça n'a rien à voir.

"Niagara", 1953
Photographié par Joe MacDonald, ASC

En tout cas, dans les années 1960-70, ils ont le luxe de se rapprocher de questions plus esthétiques : maintenant qu'on arrive à "faire de la couleur" comment l'améliorer ? Ils organisent de nombreux essais psychophysiques sur la perception des couleurs et se rendent compte qu'il y a des biais perceptifs récurrents concernant les couleurs, c'est-à-dire que tout le monde a les mêmes biais et déforme dans le souvenir la perception des couleurs de manière systématique.

Grossièrement, il y a beaucoup de couleurs qui ne sont pas des couleurs naturelles dont on n'a pas une très bonne mémoire tout simplement parce que ce n'est pas déterminant. Par exemple, le rouge vif d'un pull, on n'en a pas une bonne mémoire parce que ce n'est pas une information cruciale. Par contre, on a une meilleure perception des couleurs comme la peau, le bleu du ciel, le vert des feuillages.
A priori on peut se dire que c'est normal puisque nous appartenons à une espèce ayant des dizaines de milliers d'années et qu'on n'a pas été fait pour regarder des pulls rouges,

Donc notre système perceptif a une précision sur certaines couleurs qui sont des couleurs naturelles et par contre notre mémoire réinterprète les autres couleurs toujours plus ou moins de la même manière...

Caroline : Les couleurs naturelles n'étant pas les couleurs primaires.

Martin : Non, pas du tout. On a un système perceptif qui est fait d'une manière curieuse : une caméra qui ressemblerait exactement à notre œil ferait une très mauvaise caméra.

Caroline : Nous avons besoin d'interprétation.

Martin : Oui. Si tu devais fabriquer une machine d'un point de vue théorique, tu ne la ferais pas comme l'œil, parce que l'œil fait des choses étranges, il y a des chevauchements de primaires considérables et pourtant, grâce à notre cerveau qui organise cette information, on arrive à faire des interprétations extrêmement fines. Le couple œil/cerveau étant un système incroyablement complexe.

Donc Kodak se rend compte qu'on a un souvenir de la couleur erroné, un souvenir des feuillages plus jaune qu'ils ne le sont, on se souvient du bleu du ciel de manière plus homogène en saturation qu'il n'est, comme une espèce de mono couleur alors qu'en fait il y a différents bleus dans le ciel mais nous en synthétisons un seul. On se souvient de la couleur de la peau caucasienne comme plus chaude et plus saturée qu'elle n'est. Kodak au début travaille surtout sur des études de la peau caucasienne, ça leur a été reproché. Aujourd'hui il y a beaucoup d'études qui ont été faites sur d'autres types de peau.

Caroline : La peau caucasienne, c'est la peau blanche qui n'est ni noire ni jaune.

Martin : Par ailleurs, c'est une peau qui d'un point de vue colorimétrique est très proche de la peau noire. Ça n'est pas la même densité mais c'est la même couleur. Ce qui n'est pas le cas de la peau indienne qui pour le coup n'est ni de la même densité ni de la même couleur.

Caroline : D'un point de vue marxiste, c'est intéressant parce que le cinéma indien, qui est un des plus fort industriellement, est complètement refermé sur lui-même parce qu'il produit pour sa population. Quand tu vas en Inde, l'expérience de la différence est plus grande que dans tous les autres pays, il y a quelque chose de très éloigné de nos carnations dans les peaux indiennes.

Martin : Oui. Et aujourd'hui il y a des discussions sur la peau noire qui, au niveau des supports sensibles, serait une peau stigmatisée parce que ces supports sensibles n'auraient pas été faits pour la capter. Mais ce n'est pas juste parce qu'en réalité, comme c'est la même couleur, le dispositif qui est le plus performant pour traiter la peau caucasienne est aussi le dispositif le plus performant pour traiter la peau noire. *[Cf. Le travail de Huanzhao Zeng,* Prefered skin color reproduction*, 2011]*

Caroline : Oui. Sauf que les rapports de contraste ne sont pas les mêmes mais ça relève du travail de lumière...

Martin : Donc Kodak constate qu'il y a des biais dans la mémoire de la couleur et que quand ils font des tests pour définir les couleurs les plus satisfaisantes sur des restitutions de pellicules, ça correspond aux couleurs que les gens ont en mémoire. Pour reprendre les termes de ces études, il y a une convergence entre les couleurs préférées et les couleurs de mémoire, qui pour le coup ne sont pas les couleurs réelles. C'est-à-dire que l'attente du spectateur devant une image ne correspond pas à une reproduction à l'identique du réel d'un point de vue colorimétrique, le spectateur attend le souvenir qu'il a des couleurs. Porter son regard et reproduire le réel, c'est organiser une forme de dissemblance d'un point de vue physique mais qui est une forme de ressemblance d'un point de vue humain. On essaye de se rapprocher de quelque chose qui existe mais reste impalpable qui est le souvenir de notre perception du monde tout en n'étant pas notre perception directe.
Si on nous donnait à comparer la vraie couleur d'un arbre avec celle d'un arbre au cinéma en les mettant côte à côte, on se rendrait compte qu'elles sont différentes, par contre, seul dans une salle de cinéma, cette dissemblance nous convient. En revanche, si on nous présentait, toujours dans une salle de cinéma, les vraies couleurs du réel, elles nous sembleraient trop criardes.

C'est un peu ce qu'on rencontre avec la F65 – ce qui me permet de faire le pont avec *Les Gardiennes*. Quand on a une caméra aussi précise et qui peut s'approcher d'une forme de

réalisme physique, on ne se rapproche pas forcément d'une meilleure représentation de la couleur. Il reste encore du travail à faire pour tordre le rendu de cette caméra si précise vers quelque chose de plus satisfaisant.

Quand on a commencé notre travail de préparation pour *Les Gardiennes*, on a rencontré quelque chose dont on reconnaissait que c'était très riche en informations mais qu'on ne trouvait pas très beau. On se disait : « Il y a de l'information mais qu'est-ce qu'on en fait ? ». Quand on est allé chez Amazing Digital, là, on s'est dit : « Il y a de l'information mais en plus, c'est bien positionné ».

"Les Gardiennes", 2016
Photographié par Caroline Champetier, AFC

Caroline : C'était mieux positionné et on a continué à travailler dans ce sens. En lui apportant beaucoup d'images et de références.

Martin : En fait, Fred Savoir a construit avec ses méthodes de Color Science cette dissemblance au réel qui était ce regard que tu projetais sur le film à faire : comment rendre compte des saisons ? Quand on est retournés dans notre premier labo, ils avaient les références des images d'Amazing et ils nous ont dit : « Nous aussi on peut reproduire ça ». Effectivement, on peut toujours arriver à la même chose quand on a une référence. La question, c'est comment on fait en sorte de bien configurer le volume couleur pour que tout réagisse comme ça, comment on bâtit une dissemblance qui soit solide ?

Caroline : Donc que ça devienne une organisation de la couleur.

Martin : Exactement. Je crois qu'avoir des ordinateurs avec des logiciels d'étalonnage, ce n'est pas être un laboratoire, être un laboratoire, c'est avoir pensé une organisation de la couleur qui aide les opérateurs. Toute cette histoire de positionnement de la couleur par rapport à la mémoire et la confiance à faire au système perceptif, c'est tout de même un truc assez compliqué, il ne faut pas attendre des directeurs de la photographie qu'ils dirigent tous les déplacements colorimétriques qui doivent être opérés, il y a un océan de difficultés.

Kodak, c'était des centaines de chercheurs qui faisaient des études psychophysiques et travaillaient à temps plein tous les jours de la semaine sur l'optimisation de la couleur. Si on attend qu'un petit soldat tout seul arrive dans un labo et règle tout..., ça m'est déjà arrivé de commencer dans un labo avec un scan brut, pas terrible et qu'on me demande : « Alors on fait quoi ? ». C'est impossible d'exprimer simplement ce qu'il faut re-cartographier dans la couleur pour que ce soit satisfaisant.

Caroline : C'est aussi que tu poses la question d'une temporalité du travail, cela ne peut pas se faire au moment où on regarde les images enregistrées. Il faut qu'il y ait eu des choix avant.

Martin : Et ça ne peut pas non plus se faire dans le temps qui est celui du travail d'étalonnage, qui est court et n'est pas un temps de recherche fondamentale. Parce que dans ce que faisait Kodak, il y avait une partie de recherche fondamentale pas forcément sur des images de fiction...

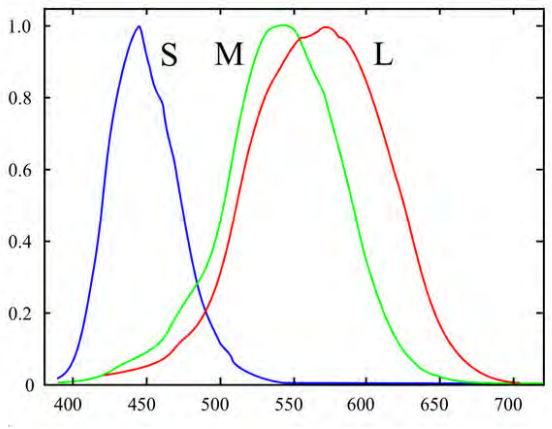
Caroline : Tu poses la question de l'espace couleur, dont j'ai envie de dire que c'est une palette. Tous les peintres ont travaillé dans des espaces couleur qui leur appartenaient, précisément. Ils ont d'ailleurs également pu changer d'espaces couleurs (je ne vais pas citer Picasso avec la période bleue, la période rose, ce serait presque primaire :-). Chaque peintre a construit selon son motif un espace couleur.

Vilhelm Hammershøi, "Intérieur, Strangade 30", 1904

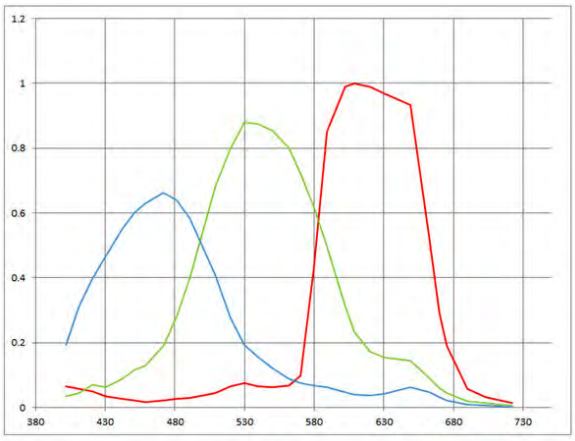
Martin : Je suis d'accord pour utiliser le terme palette parce que le terme d'espace couleur convoque une autre réalité physique et colorimétrique, en l'occurrence les espaces couleurs des caméras – quoiqu'il faille pondérer cette idée d'espace couleur des caméras car on peut mettre en question l'idée que les caméras ont un espace couleur, en tout cas à l'endroit du capteur.

Caroline : Les caméras n'ont pas d'espace couleur à proprement parler, elles ont une potentialité de restitution d'un espace couleur.
En grande partie ce truc-là n'est pas déterminé à l'endroit du capteur, il est déterminé par la débayerisation, n'est-ce pas ?

Martin : Quand on dit débayerisation on parle de deux choses en même temps. Il y a strictement la débayerisation qui est un truc géométrique, c'est-à-dire qu'on crée de la définition à partir d'une captation partielle du réel. Il y a la matrice de Bayer et tous les points du capteur ne voient pas tout et on recroise les informations du capteur pour arriver à une cartographie précise de ce réel, en RVB. Mais cette cartographie est d'une certaine manière encore une image latente et le moment où elle va se révéler en couleur, c'est lors d'une opération qui s'appelle le matriçage couleur. Il y a confusion en français parce qu'il y a la matrice de Bayer et les matrices mathématiques qui font le matriçage couleur, ce n'est pas du tout la même notion. D'une certaine manière il faudrait mettre le débayer de côté parce qu'au fond, c'est moins important. Ce qui nous intéresse dans la couleur, c'est le matriçage couleur. Les caméras ne voient pas le monde comme notre œil le voit.
Notre œil a trois cônes.



Courbes des sensibilités spectrales de l'œil



Réponse spectrale de la RED Epic Dragon
Source : DXOmark

Les sensibilités spectrales du vert et du rouge sont très chevauchantes chez l'humain. Si on fait une caméra avec un matrice de Bayer qui voit le monde de cette manière, il y a tellement de chevauchement que nous n'arriverions pas à séparer les couleurs. Nous n'avons pas conscience du travail qu'effectue notre cerveau. Quand on fabrique une caméra, on fabrique un capteur dont les filtres séparateurs des couleurs sont beaucoup moins chevauchants. En ayant décalé la sensibilité du vert au centre, et élargi la sensibilité du bleu, ça permet de couvrir tout le spectre. Afin qu'il n'y ait pas de recouvrement des basses longueurs d'onde et des moyennes longueurs d'onde.

Caroline : En faisant des caméras avec un décalage de sensibilité spectrale par rapport à l'œil, on obtient une vision différente de notre vision du monde. Pour passer à une vision proche de notre œil, on fait du matriçage couleur, c'est là qu'il y a des coefficients de multiplication de chaque couleur pour donner la couleur qui va être restituée ?
C'est ce que l'on appelle la matrice 3x3 ?

Martin : Oui. En gros le résultat du rouge va être le résultat d'une pondération de rouge avec un peu de vert et un peu de bleu dans des proportions qui sont calculées par les ingénieurs en fonction des filtres mis devant la caméra. C'est un choix tout à fait délibéré et qui correspond aussi aux objectifs des ingénieurs en termes d'espace couleur, c'est-à-dire quelles vont être les primaires restituées par la caméra : où vont être le vert, le bleu et le rouge.

Avant la matrice 3x3, c'est-à-dire à l'endroit du capteur, la camera n'a pas d'espace couleur. Elle a des sensibilités spectrales et selon la façon dont on interprète la manière dont le capteur a fait une analyse du réel (la plus fine possible en fonction des technologies électroniques), les jeux sont encore assez ouverts sur ce que peut donner l'interprétation de la couleur.

Caroline : Si, dans le cadre des *Gardiennes*, on travaille le S-Log avec l'espace couleur proposé par Sony *[S-Gamut3.Cine]*, on accepte un choix de matriçage couleur et d'espace couleur qui est le leur ?

Martin : Avec Amazing, on a pris un chemin différent de celui-là. Ça n'est pas à cet endroit-là qu'il faut réduire considérablement la palette. Mais se retrouver dans l'impossibilité de choisir ses primaires et les primaires que la caméra va restituer – c'est-à-dire ne pas faire de Color Science – c'est déjà être hémiplégique en termes de restitution de couleur. Par la suite, on va se retrouver avec des outils d'étalonnage assez sommaires qui peuvent certes nous permettre de faire des keys, etc., mais si l'image de départ telle qu'elle se présente à nous ne nous va pas, cela va être un travail de titan de chaque fois déplacer de nouveau toutes les couleurs pour avoir une image satisfaisante.

Caroline : Et on n'a plus de vision globale. La chose que je m'étais dite assez vite avec *Les Gardiennes*, c'était que notre challenge photographique allait être de rendre compte des saisons et de la nature donc des verts. Et qu'avec ces différents verts, il fallait être le plus analytique possible mais dans une restitution qui soit également poétique.

Martin : Oui. Et ça colle avec cette histoire de mémoire. Sony a fait des courbes et un espace couleur qui reproduit énormément de saturations, comme on en voit dans le réel mais tout ça n'est pas extrêmement satisfaisant et rend ce côté vidéo des verts de Sony qui au fond est tout à fait juste. Les verts éclairés au soleil dans la vraie vie, s'ils sont mesurés avec un appareil physique, intègrent beaucoup de saturation. Une fois rendus au cinéma tels quels, c'est perçu comme une forme d'aplat parce qu'on arrive plus à y voir de la nuance. Encore une fois on ne fait pas le même travail de synthèse devant un écran de cinéma que celui qu'on fait dans le réel. Donc quand tu dis « poétiser les verts », concrètement ça veut dire organiser la séparation des verts dans l'image finale de manière à ce que ça raconte la richesse de ce qu'on perçoit dans les différentes saisons. Ça ne correspond pas forcément à restituer le réel au sens photométrique : c'est une fidélité subjective.

Caroline : Cette interprétation des verts est à mettre en rapport avec les bleus et les autres couleurs et c'est là où on a besoin d'organisation…

Martin : Le volume couleur est un tout. Si on décide de séparer davantage les verts parce que notre objectif, c'est de voir toutes les nuances entre les verts à l'ombre et les verts au soleil (c'est quelque chose de conséquent dans le travail de Color Science sur *Les Gard iennes*), cela veut dire que l'on compresse un peu les cyans. S'il y a plus de séparation entre les verts légèrement vert et les verts légèrement cyan, alors ces derniers vont se rapprocher du cyan, et il y aura donc moins de séparation dans les cyans.

Caroline : C'est pour ça qu'il y a eu quelque chose d'un tout petit peu forcé dans les bleus qu'il a fallu accepter.

Martin : C'est compliqué de dire de manière analytique ce qu'a fait Fred, nous ne pouvons que constater le résultat. Tu as besoin de cyans forts dans le film pour voir des différences dans les verts mais comme tu as besoin de cyans forts, s'il y a quelque chose qui est cyan, alors il est très cyan.
Tu ne peux pas vouloir mieux séparer les verts et ne pas vouloir des cyans un peu saturés, ce serait contradictoire. Le volume couleur, c'est un tout donc organiser le volume couleur, c'est choisir des endroits où il y a un gain et des endroits où il y a une perte. De manière générale, on veut les gains le plus souvent au même endroit, c'est-à-dire sur les peaux.

Caroline : En tout cas, c'était la recherche de Kodak.

Martin : Elle est assez logique parce qu'on est des animaux et notre capacité critique sur les peaux, c'est-à-dire sur les autres individus de notre espèce, est innée et très forte. C'est l'élément de discrimination le plus important dans la qualité des images. On a par exemple des réflexes sur la couleur de la peau. Quand on voit une peau avec beaucoup de disparités colorées, instinctivement on la perçoit comme une peau malade et donc moins belle.
Pour le dire de façon triviale, on n'a pas envie de faire notre progéniture avec des gens qui ont des vilaines peaux car ça signifie que ce ne sont pas des gens en bonne santé.
Quand on a un teint relativement homogène (pas monochrome non plus car le teint cireux n'est pas satisfaisant), un peu plus bronzée, (il y a une part de culturel là-dedans aussi mais pas uniquement), pour nous, c'est un vecteur de beau et c'est avant tout d'ordre biologique.

Donc dans les peaux, on va toujours aller chercher les mêmes choses et organiser le volume couleur pour que les peaux ne dérivent jamais violemment vers le vert en fonction de cela, les compressions et les dilatations du volume couleur vont être souvent aux mêmes endroits.

Caroline : Peut-on revenir à cette idée de palette ? Je trouve que dans l'idée d'espace couleur – et c'est sans doute le terme « espace » qui nous projette là-dedans – il y a une immensité alors que dans l'idée de palette, il y a l'idée de choix. Les plans qui me séduisent le plus, du dernier *Blade Runner* aux images que tu m'as montrées l'autre jour, ce sont des images où il y a des choix et il y a une réduction qui s'opère.

"Blade Runner 2049", 2017 Photographié par Roger Deakins BSC, ASC

"Kes", 1969 - Photographié par Chris Menges, BSC, ASC

Martin : Je vois un peu les choses en deux temps : il y a des problématiques d'espace couleur au sens large et qui sont des outils de travail. Il va y avoir une première étape qui consiste à s'assurer que l'on opère dans le bon endroit et que l'on configure les couleurs telles qu'on a envie de les travailler, puis il y a une interprétation plus artistique (il faut voir ces deux éléments comme complémentaires), qui est effectivement une réduction du champ coloré, réduction nécessaire à certaines dilatations. Pour un certain nombre de couleurs qui ne sont pas déterminantes (les rouges saturés, par exemple), c'est-à-dire des couleurs pour lesquelles le spectateur n'a pas de réflexes, au contraire faire des synthèses. C'est ce que la pellicule faisait pas mal par ailleurs, il y a des couleurs qui étaient homogénéisées, on avait l'impression de voir des couleurs pures plus souvent parce qu'il y avait une sorte de regroupement des couleurs. La question de la palette est une question effectivement essentielle.

Caroline : Comment se fait-il que lorsque l'on est passé de l'argentique au numérique, les gens ont été obsédés par des questions de matière et que la question fondamentale de la couleur ait dévié comme ça ? Mon hypothèse est que le ProRes a fait que les gens, pendant quelques années, sont devenus aveugles.

Martin : J'ai une autre réponse qui explique un peu la situation française parce que je ne crois pas que ce soit le même problème mondialement. En argentique, on était sur des chaînes de fabrication très claires : une captation très vaste, c'est le négatif, un travail de développement et une réduction très importante avec une direction artistique opérée par Kodak en partenariat avec les laboratoires lors du tirage sur positif. Et on avait une convergence vers quelque chose de satisfaisant d'un point de vue perceptif.

Quand on a commencé à travailler en numérique, on projetait encore en copies films et on continuait d'avoir ce "maître étalon Kodak" à la fin de la chaîne. On pouvait, certes, faire plus de choses en étalonnage numérique mais à la fin on avait l'interprétation Kodak, qui en quelque sorte opérait la Color Science pour tout le monde. Puis on a arrêté de tirer des copies films très, trop vite en France, suite à l'aide du CNC aux salles et la disparition des projecteurs argentiques. Ce bloc d'interprétation du contraste et de la saturation qui était propre à Kodak n'a pas été remplacé et on s'est retrouvé avec un log en postproduction et une recherche empirique de la couleur.

Cette transformation au niveau de l'exploitation a fait beaucoup de tort aux grosses structures de postproduction qui avaient pourtant conscience de la nécessité de faire de la Color Science. Certains labos, Eclair par exemple, ont continué d'utiliser les règles Kodak et ils avaient un département Color Science. Mais assez généralement, on s'est dit qu'on n'avait plus besoin des labos et que l'on pouvait prendre en charge la configuration de la couleur et de la palette à chaque projet, que l'étalonneur le ferait tout seul petit à petit et ça, c'est un excès de confiance dans nos capacités à tout faire en étalonnage, c'est beaucoup trop de travail.

Caroline : C'est à la fois un excès de confiance et une méconnaissance absolue de ce qu'a été le travail de Kodak sur la couleur pendant cent ans. Le look Kodak était un look très contraignant, on s'est dit qu'en le faisant sauter on gagnerait des possibilités, ce qui d'un point de vue tout à fait pragmatique n'est pas faux mais le problème, c'est qu'on perd aussi toute la partie du développement de l'image qui nous fait passer d'une image qui n'est pas agréable à regarder, qui ne coche pas les cases d'un minimum de contraste et de saturation qui sont nécessaires pour qu'on la trouve satisfaite, à une image qu'on trouve satisfaisante.

C'est la distinction que je fais entre développer et étalonner. Développer, c'est en grande partie aller d'une image latente (parce qu'à un moment donné le Log, c'est comme un négatif, ce n'est rien) vers une image regardable. On s'est dit que ça, on n'allait plus le faire et que c'était l'étalonneur qui allait le faire, ça a été une grave erreur. Il me semble qu'on s'est mis à étalonner avant d'avoir fini de développer numériquement.

Martin : Avant d'avoir même essayé de développer en fait. Kodak, c'est une dictature éclairée : ils étaient peu et décidaient de ce qui était beau ou laid et tout le monde devait faire avec leurs choix, les autres fabricants suivaient. Kodak publiait ses résultats dans des revues, ça fait longtemps que l'on n'a pas vu un industriel publier dans une revue…

Caroline : C'est le paradoxe absolu. Effectivement, c'était une firme, une multinationale, etc., ils faisaient un travail titanesque, c'était publié et personne ne s'y intéressait.

Martin : J'imagine qu'à l'époque du film, Agfa et Fuji devaient tout lire.

Caroline : Peut-être, mais moi, les opérateurs avec lesquels j'ai travaillé ne m'ont jamais parlé de ces tests Kodak et Dieu sait qu'ils aimaient travailler la couleur.

Martin : Oui mais parce que c'était super technique et surtout parce que Kodak, c'était un état totalitaire, ils posaient une référence commune et il n'y avait aucune possibilité de faire autrement technologiquement. On n'allait pas voir ce qu'il y avait de l'autre côté de la frontière.

Caroline : Le RAW arrive comme la chute du mur de Berlin, quoi. Le RAW arrive et on nage dedans. J'ai eu très consciemment le sentiment que j'évoluais dans un espace que je ne connaissais pas quand j'ai étalonné *Les Innocentes*. Là, heureusement que c'était un travail sur les peaux que j'avais mené sur le tournage et dont j'avais une certaine connaissance et mémoire pour me concentrer là-dessus mais j'ai vraiment pris le truc à l'envers.

"Les Innocentes", 2016
Photographié par Caroline Champetier, AFC

Martin : Oui. Et puis aussi un travail assez monochrome de par la nature même du sujet : noir, blanc, le gris de la pierre… si ça avait été un film bariolé, ça aurait été une immense difficulté, on connaît des exemples de films pour lesquels ça s'est mal passé en F65…

Caroline : J'aimerais qu'on explicite ce qui fait qu'à un moment, des gens qui ont une culture assez constituée de la peinture, des directeurs de la photo français, etc., ne se sont pas posé dans les bons termes le problème de la couleur.

Martin : Je crois qu'on ne se rendait pas compte de l'interprétation que faisait Kodak parce que, comme on ne faisait que de l'image argentique, on se disait : « C'est comme ça que ça vient naturellement ». On ne réalisait pas qu'en retirant cet élément fondamental, ça ne viendrait plus tout seul et que ce ne serait pas si facile de remonter la pente. Kodak faisait un travail très complexe dont on sous-estimait la partialité. On surestimait notre capacité à pouvoir retrouver la même chose en étalonnage numérique, qui était une étape nouvelle en continu devant les images.

Caroline : Quand j'ai fait *Le Dernier des injustes*, de Claude Lanzmann, nous l'avons tourné en 35 mm parce que Claude le souhaitait, nous avons étalonné numériquement pour un DCP. J'avais une LUT positive que j'ai demandée à Alexandra Pocquet de by-passer parce qu'elle ne m'allait pas en contraste. Du coup, on a fait sauter cette étape de la courbe qu'il aurait fallu appliquer et nous avons étalonné en linéaire, ce qui lui donnait beaucoup plus de travail. D'autre part, entre le scan et le négatif, il y a un espace où on peut se perdre.

Martin : C'est-à-dire que tu trouvais que la LUT film était trop restrictive ?

Caroline : Oui.

Martin : Mais dans ces cas-là, tu n'es pas totalement perdue car il y a un petit bout de Kodak qui reste, ayant tourné en argentique. Ça a été scanné avec des procédures établies par Kodak (le Cineon, c'est Kodak) donc tu es quand même dans un truc qui est globalement pensé.

Caroline : En fait je pense que l'endroit où ça pêchait et où ça pêche encore quand on fait des LUTs, c'est un rapport aux intensités de couleurs. Donc ce n'est pas la question purement de la couleur, c'est la question de la densité dans la couleur.
Intuitivement, ce qui ne m'allait pas, c'était la différenciation, l'échantillonnage des couleurs dans les basses lumières. Le numérique nous a fait faire un grand pas en ce qui concerne l'échantillonnage des densités en bas de courbe.

Martin : La LUT de retour film (qu'on a fini par faire sauter), je ne suis pas du tout conservateur là-dessus. Le problème, ce n'est pas de l'avoir fait sauter car ça correspondait à une technologie qui n'existe plus, c'est de ne l'avoir remplacé par rien, parce que ça ne faisait pas que prendre en charge un retour film, ça prenait en charge aussi le fait d'approcher une image latente d'une image satisfaisante en termes de contraste et de saturation parce que le contraste et la saturation, ce ne sont pas des choses qu'il faut trouver comme si on allait aux champignons. Il y a 80 % du chemin qu'il faut faire de manière certaine et automatique et effectivement on discute des 20 % qui restent, de l'interprétation des couleurs : ça, c'est la partie artistique.

Caroline : Je parle justement des 80 % sur lesquels je me suis rendue compte que ce n'était pas assez solide.

Martin : Ce que je veux dire, c'est que la LUT de retour film faisait tout ça en même temps : trouver le contraste, la saturation et limiter des choses en termes de couleur. C'était bien de faire sauter la limite mais il ne fallait pas faire sauter la partie utile du contraste et de la saturation. Il fallait la remplacer – c'est ce que propose aujourd'hui FilmLight ou ColorFront et d'autres instances qui essayent d'être prescriptrices en termes de développement et de choix.

On a besoin de ça. Quand j'entends les étalonneurs dire qu'ils partent du log pour « trouver un contraste », je trouve que c'est une poétisation excessive de leur geste. Kodak a fait de grandes études sur le contraste qui datent des années 1930 en noir et blanc, des études menées par Lloyd Jones sur le contraste pour un support papier.

Il fait des tests psychophysiques et constate que tout le monde est d'accord sur la meilleure courbe de contraste sur un support donné (et ce n'est pas la même selon le support, le blanc du papier n'étant pas très clair, ce n'est pas la même courbe que pour une projection ou un écran HDR). En tout cas, sur un dispositif donné, tu peux réunir 500 personnes et tomber à peu près d'accord sur une fourchette de contraste, c'est-à-dire un type de courbe. C'est un peu pareil sur la saturation, on peut mettre tout le monde d'accord sur une image considérée comme normalement saturée.

Ce chemin d'une image latente à une "image normale", ce n'est pas un chemin qu'il faut faire chaque fois à la main. On pourrait se mettre d'accord sur une transformation a minima puis à partir de ce point de départ, on navigue. Le positif film et la chaîne Kodak faisaient tout ça en même temps : la transformation a minima mais aussi l'interprétation de la couleur, etc. Ça contenait toutes sortes d'informations mais ça avait au moins la vertu qu'en étalonnage, on ne parlait que de voguer entre des images possibles.

Ces essais de Kodak qui sont en noir et blanc (essais de Jones A. Loyd, 1934) pour partie et d'autres en couleur sur papier, montrent en tout cas que tout n'est pas à mettre sur le même pied car si on entre dans un océan de relativisme, on ne s'en sort plus.
Si on se dit pourquoi pas projeter un Log C sur un écran à la fin, en fait il n'y a pas débat, si tu fais voter une salle de gens très différents en leur demandant si le Log C leur convient après leur avoir montré une image contrastée, tout le monde va préférer l'image contrastée, pas que parce que c'est plus beau mais surtout parce que l'œil se fatigue moins, l'œil a plus d'informations, l'œil comprend mieux ce qu'il voit... Au cinéma, on reçoit beaucoup d'informations visuelles en même temps, l'analyse de l'œil/cerveau va très vite, une grande partie du traitement des contrastes et des saturations permet aussi de mettre l'œil/cerveau dans des conditions confortables pour pouvoir lire des images à grande vitesse.

Par la force des choses, avec la réorganisation numérique, on a donc fait sauter ce traitement Kodak sans le remplacer. En plus, il y a eu une prise de contrôle des outils vidéo sur le cinéma parce que c'était eux qui avaient développé les machines. Ça faisait longtemps qu'on faisait du traitement d'image numérique sur des images Broadcast. On enregistrait une image plus ou moins Flat, ce n'était pas un Log, on appelait ça des "hypergammas", ou on enregistrait en Rec 709 donc une image normée, puis on venait faire des petites retouches de contraste après. Mais on était déjà dans l'espace de fin. Les machines d'étalonnage numériques viennent de la vidéo. Le Lift, Gamma, Gain, la modification des contrastes, c'est un truc qui a été fait pour traiter des images vidéo, c'est-à-dire des images avec un certain contraste et une certaine saturation.

Quand on a fait sauter la partie Kodak, on s'est mis à faire sur des images de grande amplitude, des images Log, des images de scan, ce qu'on faisait déjà en vidéo, c'est-à-dire tourner des boutons pour aller chercher des contrastes. Alors que le chemin était pas du tout le même, c'est un chemin beaucoup plus long et hasardeux et là, il y avait un risque de se perdre. Quand on utilisait une machine d'étalonnage vidéo pour étalonner une caméra Broadcast, on ne se perdait pas parce que c'était des caméras à faible dynamique. Il ne fallait pas du tout se servir de ces outils-là pour traiter sans la tutelle d'un Kodak ou d'une interprétation en contraste et en saturation une image de très grande dynamique. FilmLight l'explique très bien, ils ont fait des présentations là-dessus pour dire qu'à un endroit, il faut qu'il y ait une proposition de développement. Elle peut être très neutre mais il faut au moins un coup de pouce qui te fait passer d'une image latente à une image regardable, c'est certain.

[A regarder, ainsi que les autres vidéos pédagogiques de FilmLight]

Part 1 : Effective Colour Management from Production to Distribution
par FilmLight

Caroline : Tout a été concomitant donc c'est un peu un hasard, cette situation.
Kodak a été d'une vacance incroyable et s'est effondré en étant complètement fautif parce qu'ils ont pensé qu'ils étaient assis sur un tas d'or et que ça ne changerait jamais. Du coup ils n'ont pas été prescripteurs dans le monde du numérique et ils n'ont pas voulu prendre le risque de travailler sur un capteur malgré le fait qu'ils étaient assez avancés là-dessus.

Martin : Bien sûr, ils se sont dit : « On est un tel empire que personne ne nous mettra jamais en danger ». Ils ont eu tort, du coup ils ne se sont pas retrouvés en position d'être prescripteurs sur les outils numériques. Ils n'ont développé aucune chaîne d'étalonnage alors que j'ai retrouvé des brevets Kodak sur comment il faudrait faire du mapping couleur

pour avoir des bons verts, etc., des choses qui sont vraiment les questions des *Gardiennes*. Et c'est Kodak qui disait : « Pourquoi on ne ferait pas comme ça en numérique ? ». Et, alors qu'ils savaient faire, ils ont laissé tout le monde leur passer devant. Donc eux, ils étaient occupés à sombrer, disons. En France, parce qu'il y a eu ce renouvellement des salles, qu'il n'y a plus eu de copies, les labos se sont effondrés alors qu'ils avaient une capacité à installer des pipelines. Des gens qui possédaient une continuité savante de tout ça ne se sont plus retrouvés aux commandes. Les productions étaient enclines à casser les coûts de postproduction... donc l'industrie est aussi financièrement fautive.

Caroline : On est aussi responsable du fait qu'on a un cinéma qui s'exporte peu, quand on fait de grosses bêtises nationalement et que tout le monde va dans le même sens, il y a peu de sanctions à l'export. Les Américains ne sont pas dans cette posture-là, ils ont une telle logique de catalogue et d'exportation, il faut que tout soit de qualité internationale, que tout tienne sur le temps long et que les films puissent ressortir dans un siècle donc forcément ils doivent se mettre des garde-fous parce que dès que tu commences à faire des trucs moyens, ça dérape. Donc ça a permis en tout cas une dérive importante et les DoP n'avaient jamais fait l'expérience de leur impuissance. Il faut faire l'expérience d'un espace trop grand pour se rende compte de ce sur quoi nous ne sommes pas entraînés.

Martin : Et c'est parce que tu as trouvé ça difficile sur *Les Innocentes* que tu as été contente de trouver Amazing sur *Les Gardiennes*, c'est un chemin. Il faut faire l'épreuve de cette difficulté et se rendre compte qu'on ne peut pas faire ça tout seul, même avec trois semaines d'étalonnage pendant lesquelles on risque de se perdre.

Caroline : C'est aussi parce que les opérateurs ne sont pas des gens qui acceptent de dire qu'ils se trompent.

Martin : D'ailleurs les essais d'optiques AFC, c'est bien parce que ça nous montre nos fragilités et ça nous permet au contraire d'essayer de comprendre mieux nos gestes. C'est quand même incroyable qu'on soit passé d'un état où l'on travaillait avec des dizaines de personnes dans un laboratoire, avec Kodak qui étaient virtuellement des centaines, à un état où tu te retrouves à étalonner *Les Innocentes* avec une personne seulement. On n'avait pas non plus fait l'expérience avant cette période-là, de la difficulté que c'est pour nos sens de voir évoluer un contraste et une saturation dans le noir. C'est-à-dire que notre système perceptif est fait pour s'adapter à ce qui se passe, donc quand tu dérives en contraste, petit à petit ton système perceptif suit et tu trouves ça toujours mieux que l'état précédent mais tu as du mal à savoir si c'est bien dans l'absolu. Cette espèce de navigation à vue...

Caroline : Elle est épuisante, je l'ai éprouvée, heureusement qu'après j'ai montré le résultat de mon étalonnage à la réalisatrice et au producteur... Il m'a dit qu'il avait l'impression que c'était mou, qu'il n'y avait pas de noir et c'était absolument juste parce que je n'avais travaillé que sur les gammas, je l'ai compris à ce moment-là...

Martin : Le premier regard sur une image étant le plus clairvoyant, on a tout intérêt à ce qu'il soit porté sur l'image la plus aboutie possible. D'où l'intérêt d'un développement numérique structurant. Et ce n'est pas vrai que pour le directeur de la photo, l'étalonneur est dans le même cas.

Fin du premier entretien.

En vignette de cet article, "Lever de soleil sur Istanbul", *autochrome, photographie de Jules Gervais-Courtellemont, 1908 - Cinémathèque Robert-Lynen, Ville de Paris.*

- Lien vers la 2e partie de cette conversation entre Caroline Champetier et Martin Roux.

Conférences AFC lors de l'édition Online du Paris Images 2021

31-12-2020 - Lire en ligne

Le Micro Salon ne pouvant se tenir à la date prévue en ce début 2021, l'AFC, avec le soutien du CNC, participera au Paris Images avec deux conférences Online, les 26 et 27 janvier. Elles auront pour thèmes les tournages et les industries techniques face aux contraintes sanitaires actuelles et les conséquences pour la production et la fabrication des images de cinéma.

Les conférences AFC

Mardi 26 janvier - 17h-18h
Covid, expériences et conséquences sur les tournages aujourd'hui et demain
L'AFC, aux côtés de techniciens appartenant à d'autres branches du cinéma et de la TV, souhaite évoquer les diverses situations provoquées par la Covid durant les tournages et leurs conséquences. Il nous semble important de mutualiser les expériences et de travailler sur les mesures prises en tenant compte de la réalité parfois complexe des plateaux. Dans la pratique cinématographique, cette période a nettement modifié les conditions de fabrication des films. Nous souhaitons analyser ces mesures et comprendre celles qui pourraient être pérennes et celles qu'il serait dangereux d'entériner.

Participeront à cette conférence table ronde, modérée par François Reumont :

- Alexandre Castagnetti, réalisateur
- Bertrand Seitz, ADC
- Laure Monrréal, AFAR
- Marie Spencer, AFC, SBC
- Lucien Balibar, AFSI.

Mercredi 27 janvier - 16h-17h
Covid, quelles conséquences pour les industries techniques ?
Les industries techniques (fabricants, loueurs, prestataires techniques), touchées de plein fouet par la crise sanitaire, ont su trouver des solutions pour résister à l'arrêt total de tournages, puis à la reprise, adapter les outils, les méthodes de gestion face au Covid 19. Avec ces partenaires, nous parlerons de leurs expériences mais aussi de leurs points de vue sur l'avenir du cinéma.

Participeront à cette conférence table ronde, modérée par Patrice Carré, *Le Film français* :

- Stéphane Cami, AFC
- Mac Galerne, K5600 Lighting
- Patrick Leplat, Panavision Alga
- Nicolas Naegelen, Poly Son
- Eric Moreau, TSF Studios.

A noter, parmi les participants d'autres conférences

Paris Images Conférences

- **Lundi 25 janvier (19h-20h)**
  - "Dans les coulisses de la fabrication du film *Eiffel*"
    - Matias Boucard, AFC
    - Olivier Cauwet, superviseur VFX, BUF
    - Baptiste Heynemann, CST
    - Vanessa Van Zuylen, productrice, VVZ Production.

Paris Images L'Industrie de rêve

- **Mardi 26 janvier (16h-17)**
  - "Quel est l'impact des nouveaux types de contenu et de leur mode de diffusion sur le travail des technicien(ne)s français(es) du cinéma et de l'audiovisuel ?"
    - Sarah Anderson, cheffe monteuse, LMA
    - Anne Bourgeois, Industrie du rêve, modératrice
    - Francois Drouot, directeur de production, ADP
    - Philip Lozano, AFC
    - Laure Monrréal, assistante réalisatrice, AFAR
    - Dan Weil, chef décorateur, ADC.

Paris Images Conférences

- **Mercredi 27 janvier (15h-16h)**
  - "Le 8K, est-ce bien raisonnable ?"
    - Béatrice Bauwens, modératrice, Mikros image
    - Natasza Chroscicki, Managing Director, Arri France
    - Malory Congoste, cheffe opératrice
    - Stéphane Dery, Get-Live
    - Cédric Lejeune, Workflowers.

- **Mercredi 27 janvier (17h-18h)**
  - "Enjeux d'organisation du travail : bilan de l'appel à projets "production à distance" du CNC"
    - Pauline Augrain, modératrice, CNC
    - Hervé Dupont, producteur, Fortiche Production
    - Thomas Grosperrin, modérateur, CNC
    - Camille Lopato, fondatrice, Diversion
    - Nicolas Naegelen, Poly Son
    - Marc Pasteau, administrateur, Kali Son.

Conférence "Éléments pour une histoire de l'optique cinématographique des origines aux années 1960" en ligne

05-01-2021 - **Lire en ligne**

La Cinémathèque française a mis en ligne sur son site Internet la vidéo de la conférence "Éléments pour une histoire de l'optique cinématographique des origines aux années 1960", tenue par Marc Salomon, membre consultant de l'AFC, le 9 octobre 2020 dans le cadre du Conservatoire des techniques cinématographiques.

L'objectif est l'œil des cinéastes. Pourtant, le thème de l'optique reste le grand oublié de l'histoire des techniques cinématographiques, alors qu'un énorme de travail de recherche a été effectué sur d'autres aspects techniques. Premiers maillons de la chaîne photographique, déterminants quant au rendu de l'image (parfois bien plus que la caméra elle-même), les objectifs sont un des éléments les plus importants dans les choix que doit effectuer un chef opérateur, entre caractéristiques techniques et goût personnel. Définition, focale, ouverture, douceur, contraste, rendu colorimétrique, aberrations, profondeur de champ… autant de mots qui définissent des choix autant techniques qu'esthétiques. Ce sujet a connu, comme tous les autres, des évolutions constantes tout au long de l'histoire du cinéma et c'est ce que nous proposons de retracer ici à travers la production de tous les fabricants d'objectifs pour le cinéma en Allemagne, France, Angleterre et États-Unis.

Après des études de cinéma, Marc Salomon est devenu assistant opérateur, puis cadreur. Il commence à s'intéresser à l'histoire des directeurs de la photo dès le début des années 1980, il enseigne à partir de 1998 à La Fémis et l'ENS Louis-Lumière sur le thème de la lumière au cinéma à travers le travail des grands directeurs de la photo.
Membre consultant et co-rédacteur du site Internet de l'AFC, il est l'auteur de Sculpteurs de lumières, *publié par la BiFi, en 2000.*

- Voir aussi la vidéo, parmi d'autres, sur le site de la Cinémathèque française.

Actualités AFC

Paris Images n° 8 : édition Online

30-12-2020 - Lire en ligne

Le Paris Images se déroulera du 25 au 29 janvier 2021, entièrement en ligne. Au programme plus de 30 conférences et 100 intervenants. Depuis huit ans, la marque ombrelle réunit cinq manifestations, aux thématiques complémentaires, destinées à promouvoir l'ensemble de la filière audiovisuelle et cinématographique française. Ces manifestations se réuniront une fois de plus en 2021 mais virtuellement, s'interrogeant ensemble sur les changements, les mutations, les enjeux de la filière face au contexte sanitaire.

- **Paris Images Production Forum**
  Pour sa 11e édition le Paris Images Production Forum proposera deux conférences ciblées (sur le site du Paris Images) prenant en compte les problématiques des professionnels et répondant notamment à l'enjeu essentiel pour la filière de rester compétitive et attractive sur un marché international en pleine mutation, et une plateforme d'échanges (sur le site de Film Paris Region) afin d'entrer en contact avec une cinquantaine d'entreprises et lieux d'accueil de la région.
  - ***Conférences :***
    - Lundi 25 janvier de 16h à 17h : *Circul'Art2 : où en est-on de l'éco-conception des décors ?*
    - Mardi 26 janvier de 18h à 19h : *L'Ile-de-France toujours et à jamais prête à accueillir vos productions et vos tournages.*

- **Paris Images - L'industrie du rêve**
  Soutenu par la Région Île-de-France et du CNC, le Paris Images - L'industrie du rêve est depuis 20 ans l'événement des métiers techniques du cinéma et de l'audiovisuel. La 21e édition traitera d'une question centrale autour de 2 conférences en ligne :
  - ***Conférences :***
    - Mardi 26 janvier de 15h à 16h : *Comment les producteurs indépendants s'adaptent-ils face aux nouvelles formes de diffusion ?*
    - Mardi 26 janvier de 16h à 17h : *Quelles perspectives pour les technicien.nes français du cinéma et de l'audiovisuel face à l'accélération technologique ?*

- **Paris Images Conférences**
  Le Paris Images Conferences est un condensé de la situation de la production et des tournages en France, dans le paysage en mutation de la production mondiale. Son objectif : être un lieu d'échange entre professionnels sur les problématiques de l'industrie, mettre en évidence le potentiel de développement que représente l'activité internationale en France et faire la démonstration du dynamisme du secteur français. Les conférences sont organisées par : le CNC , Film France , la CST et la FICAM.
  - ***Conférences CNC :***
    - Lundi 25 janvier de 18h à 19h : *Tourner et produire en temps de crise : comment la France s'adapte et prépare l'après.*
    - Mercredi 27 janvier de 17h à 18h : *Enjeux d'organisation du travail : bilan de l'appel à projets "production à distance" du CNC.*
  - ***Conférence Film France :***
    - Lundi 25 janvier de 17h à 18h : *Les territoires, acteurs de la relance de la production.*
  - ***Conférence CST :***
    - Lundi 25 janvier de 15h à 16h : *Les techniciens sous la loupe de la recherche (avec l'ENS Louis Lumière et le centre Pierre Naville).*
  - ***Conférence CST / FICAM :***
    - Mercredi 27 janvier de 15h à 16h : *La 8K, est-ce bien raisonnable ?*

- **Paris Images AFC Events**

Le Micro Salon ne pouvant se tenir à la date prévue en janvier 2021, l'AFC, avec le soutien du CNC, participera au Paris Images avec deux conférences ayant pour thèmes les tournages et les industries techniques face aux contraintes sanitaires et les conséquences pour la production et la fabrication cinématographique.

- Mardi 26 janvier de 17h à 18h : *Covid, expériences et conséquences sur les tournages aujourd'hui et demain*
- Mercredi 27 janvier de 16h à 17h : *Covid, quelles conséquences pour les industries techniques ?*

Informations complémentaires

Paris Images Digital Summit
Le Paris Images Digital Summit (PIDS) est une manifestation dédiée aux effets visuels, croisant les enjeux créatifs, techniques et économiques d'un secteur en perpétuelle évolution. A travers différents types de conférences, le PIDS propose le meilleur de la création numérique. Plus d'une vingtaine de conférences seront proposées.

- Inscription
- Programme complet
- Lien vers le site Internet de la 8e édition de Paris Images.

Les photos du Micro Salon 2020 désormais en ligne

22-12-2020 - **Lire en ligne**

Le prochain Micro Salon ne pouvant se tenir à la date initialement prévue, mi-janvier 2021, l'AFC a néanmoins le plaisir d'offrir à ses visiteurs potentiels un lot de consolation... A savoir que le reportage photographique de l'édition 2020 vient d'être mis en ligne sur le site du Micro Salon, non sans retard. Voici le lien qui permet d'accéder aux albums photo ainsi qu'aux vidéos de cette édition.

Retour sur le Micro Salon 20020

- Les albums photographiques – installation, accueil et exposition extérieure, visite du Micro Salon en deux parties, conférences et projections, démontage – précédés d'une vidéo de la conférence "Femmes à la caméra".
- Une déambulation proposée et opérée au Steadicam par Antoine Struyf, AFCS.

En vignette de cet article, reflets dans une optique Vantage 6 mm Fisheye – Photo Ana Lefaux

Sur les écrans

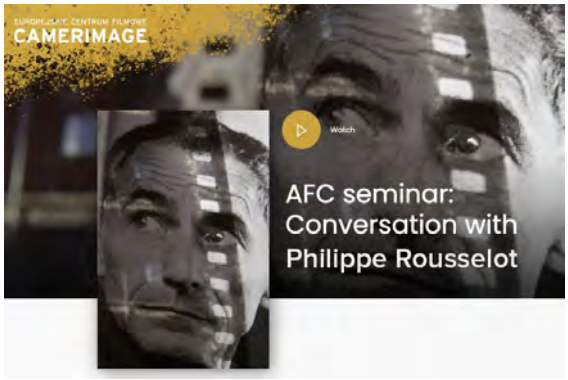
Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand, 43e édition

28-01-2021 - Lire en ligne

Le Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand tiendra sa 43e édition entièrement en ligne, du 29 janvier au 6 février 2021, et proposera, entre autres programmes, trois grandes compétitions : Internationale, Nationale et Labo. Parmi les quelque 210 œuvres proposées, on notera la présence de six films courts photographiés par directeurs de la photographie membres de l'AFC.

Au nombre des courts métrages programmés
- *Le Chant d'Ahmed*, de Foued Mansour, photographié par Pascale Marin, AFC (un des films en ouverture du festival)
- *L'Effort commercial*, de Sarah Arnold, photographié par Pascale Marin, AFC (en sélection nationale)
- *Ennemis intérieurs*, de Sélim Azzazi, photographié par Frédéric Serve, AFC (programme L'Adami fait son cinéma)
- *Les Mauvais garçons*, d'Elie Girard, photographié par Laurent Brunet, AFC (en sélection nationale)
- *Ourse*, de Nicolas Birkenstock, photographié par Pascale Marin, AFC (en sélection nationale)
- "Room With A View", par Rone, vidéo musicale de Jonathan Debrouwer, Arthur Harel et Marine Brutti, photographiée par Alex Lamarque, AFC (autre film d'ouverture).

- Programmes complets et informations complémentaires sur le site Internet du Festival de Clermont-Ferrand
- Lire un texte où la directrice de la photographie Pascale Marin évoque son travail sur *Ourse*, de Nicolas Birkenstock.



Voir ou revoir la Conversation avec Philippe Rousselot, AFC, ASC, programmée à Camerimage 2020

31-12-2020 - Lire en ligne

Pour celles et ceux qui auraient manqué l'édition 2020 de Camerimage, le site Internet Camerimage OnLine propose de voir ou revoir toutes les séances de Q&R relatives aux films programmés dans les différentes compétitions et les autres sections du festival. En particulier la "Conversation" échangée entre Philippe Rousselot, AFC, ASC, et trois directeurs de la photographie de l'AFC, Caroline Champetier, Jean-Marie Dreujou et Denis Lenoir.

- Voir ou revoir la "Conversation avec Philippe Rousselot" **en cliquant sur l'image ci-dessous**. Rappelons que Philippe Rousselot a reçu cette année le "Camerimage Lifetime Achievement Award".

Les films chrono-photographiques d'Étienne-Jules Marey à voir en ligne

23-12-2020 - Lire en ligne

Depuis plusieurs mois, la Cinémathèque française diffuse, sur sa plate-forme Henri, quelques pépites méconnues du patrimoine cinématographique. C'est ainsi que l'on peut redécouvrir, depuis le 16 décembre et avec une certaine émotion due à la vision de toutes premières images animées, premiers pas – au propre comme au figuré –, annonçant le cinématographe en devenir, les films chronophotographiques d'Étienne-Jules Marey.

Étienne-Jules Marey (1830-1904), physiologiste et médecin, a consacré sa vie à l'étude du mouvement humain et animal. En 1882, il inaugure en lisière du bois de Boulogne la "Station physiologique" pour y mener ses expériences. À l'aide d'une caméra à disque obturateur et plaque de verre, Marey réalise une très grande quantité de clichés chronophotographiques. La présente sélection – un florilège de 70 films couvrant ses principaux sujets d'étude (locomotion animale et humaine, gymnastique, chutes du chat et lapin, photographies de la parole) – a été réalisée par Laurent Mannoni.

Depuis 1995, la Cinémathèque française a numérisé, restauré et réanimé plus de 400 fragiles pellicules en nitrate de cellulose des œuvres d'Étienne-Jules Marey. Les premiers travaux ont été menés en coopération avec les laboratoires Cinarchives et Jean-Pierre Neyrac.

- Plus ample présentation de Laurent Mannoni et vision des 70 films sur le site Internet de la Cinémathèque française.

Les Prix 2020 du Cinéma européen (EFA Awards) annoncés

15-12-2020 - Lire en ligne

Lors de la cérémonie virtuelle de remise des 33es "European Film Awards", samedi 12 décembre 2020, le prix du Film européen a été attribué à *Another Round* (*Drunk*), réalisé par Thomas Vinterberg – aussi lauréat du prix du Réalisateur européen – et photographié par Sturla Brandth Grøvlen, DFF. Le prix de la Direction de la photographie européenne est revenu à Matteo Cocco, pour le film *Hidden Away* (*Volevo nascondermi* / *Je voulais me cacher*), de Giorgio Diritti.

Attribué par un jury de huit membres, le prix de la Direction de la photographie européenne décerné à Matteo Cocco était accompagné du commentaire suivant :
« Utilisant la lumière, la couleur et la composition, Matteo Cocco construit le monde unique du célèbre peintre et sculpteur naïf italien Antonio Ligabue. La beauté et l'originalité des images tendres du film nous conduisent dans le monde émotionnel instinctif et brut d'Antonio. Dans ce film atmosphérique, Matteo combine d'incroyables plans impressionnistes de paysage et d'architecture avec des portraits incroyablement haptiques et sensuels du protagoniste alors qu'il se penche dans la fourrure douce d'un cheval, suit un cafard courant sur un sol terreux ou danse avec une dinde devant un public d'enfants de la campagne. »

Les autres prix d'excellence 2020

- Montage européen : Maria Fantastica Valmori, pour *Il varco*, de Federico Ferrone et Michele Manzolini
- Décor européen : Cristina Casali, pour *The Personal History of David Copperfield*, d'Armando Iannucci, photographié par Zac Nicholson

- Montage européen : Maria Fantastica Valmori, pour *Il varco*, de Federico Ferrone et Michele Manzolini
- Décor européen : Cristina Casali, pour *The Personal History of David Copperfield*, d'Armando Iannucci, photographié par Zac Nicholson
- Costumes européens : Ursula Patzak, pour *Hidden Away*, de Giorgio Diritti, photographié par Matteo Cocco
- Maquillage et Coiffure européens : Yolanda Piña, Félix Terrero et Nacho Diaz, pour *The Endless Trench* (*La trinchera infinita* / *Une vie secrète*), d'Aitor Arregi et Jon Garaño, photographié par Javier Aguirre
- Musique originale européenne : Dascha Dauenhauer, pour *Berlin Alexanderplatz*, de Burhan Qurbani, photographié par Yoshi Heimrath
- Prise de son européenne : Yolande Decarsin et Kristian Selin Eidnes Andersen, pour *Petite fille*, de Sébastien Lifshitz, photographié par Paul Guilhaume, AFC
- Effets visuels européens : Iñaki Madariaga, pour *The Platform* (*El hoyo* / *La Plateforme*), de Galder Gaztelu-Urrutia, photographié par Jon D. Domínguez.

- The EFA Excellence Awards Winners 2020 et les commentaires accompagnant ces prix
- Informations complémentaires, en anglais, sur le site Internet des European Film Awards.

Pour Johnny Depp, la relation entre acteurs et directeurs de la photographie est essentielle

04-12-2020 - Lire en ligne

Lors de l'édition 2020 de Camerimage, Johnny Depp recevait le "Camerimage Award to an Actor with a Unique Visual Sensitivity" et le film *Minamata*, réalisé par Andrew Levitas et photographié par Benoît Delhomme, AFC, aurait dû être projeté en clôture.

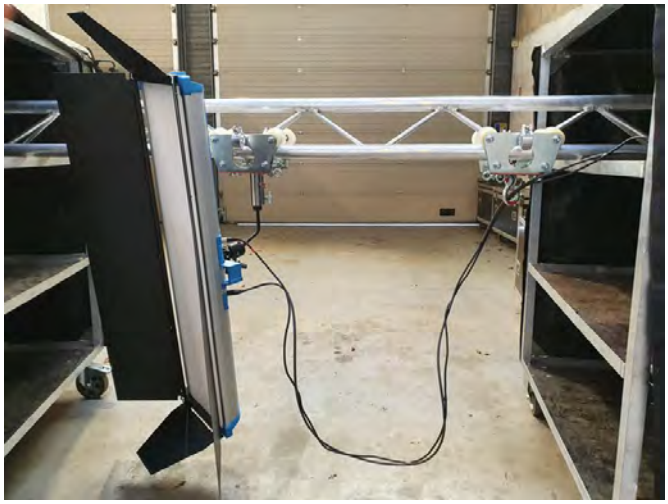
A ce festival entièrement virtuel, il fut malgré tout "présent" en faisant parvenir le message suivant, dans lequel il souligne l'importance, dans le cinéma, de la relation entre l'acteur et le directeur de la photographie.

Bahamas, novembre 2020
Mesdames et Messieurs,
Ce soir, je voudrais remercier tous ceux qui ont participé au festival du film EnergaCAMERIMAGE pour ce prix très spécial et unique.
Au fil des années, j'ai eu la chance de travailler avec de nombreux directeurs de la photographie incroyables, et notamment mais pas exclusivement : Stefan Czapsky, Vilko Filac, Monika Lenczewska, Chris Menges, Sven Nykvist, Nicola Pecorini, Philippe Rousselot, Peter Sova, Masanobu Takayanagi, Dariusz Wolski, et plus récemment, Benoît Delhomme, sur *Minamata*.
La relation entre l'acteur et le directeur de la photographie est essentielle. On pourrait même dire le plus important, si l'on considère que le cinéma, avant tout, est un support visuel.

Avec Benoît, nous avons partagé comme un pas de danse ensemble. C'était une joie de venir travailler tous les matins car nous ne savions pas vraiment ce qui allait se passer. Notre réalisateur, Andrew Levitas, nous a encouragés à explorer et à rechercher les nombreuses façons dont la scène que nous devions tourner ce jour-là pourrait se dérouler.
J'ai toujours été quelqu'un qui a besoin de ne pas savoir ce qui va se passer après. Pour capturer ces moments non répétés – ces moments de belle erreur – ces moments mêmes qui font que le cinéma, et la vie, sont magiques.
Alors, encore une fois, merci. Je suis à la fois touché et honoré.
Je vous remercie sincèrement,
Johnny Depp

En vignette de cet article, Johnny Depp, interprétant le rôle du photographe de guerre W. Eugene Smith, dans Minamata, *d'Andrew Levitas.*

Technique



Dans l'actualité de Lumex

31-12-2020 - **Lire en ligne**

Dans l'actualité de Lumex, le développement d'un système original de chariots et de ponts, et l'arrivée des projecteurs Orbiter d'Arri.

En collaboration avec les chefs machinistes Dominique Lomet et Franck Bonomi, Lumex a développé un ensemble de chariots suspendus et de ponts spécifiques pour permettre de déplacer des projecteurs, des boîtes à lumière, des éléments de décor, etc.

Tournage du "Trésor du Petit Nicolas" - Production : Curiosa Films - Photographie : Vincent Mathias, AFC - Chef machiniste : Dominique Lomet. Photo : Lumex

Sur un même plateau, une boîte à lumière peut, par exemple, éclairer deux décors alternativement, évitant la construction et l'immobilisation d'une deuxième boîte entièrement équipée (structure lumière câblage).

Les Orbiters d'Arri sont arrivés, ils vous attendent chez Lumex.

- Pour en savoir plus, contactez-nous : contact"at"lumex.tv.

Panavision-Alga : départ à la retraite de Oualida

24-12-2020 - Lire en ligne

En cette fin d'année 2020 si perturbée, nous vous informons du départ de notre Collègue et Amie Oualida. Nous lui souhaitons une Belle et Merveilleuse retraite bien méritée, après 37 ans de collaboration dans notre société Panavision Alga, et désirons joindre à ce message quelques mots écrits de sa main.

« Je suis arrivée par hasard chez Alga, j'habitais juste au-dessus de cette société et le nom de "Samuelson Alga Cinéma", au 24-26, rue Jean Moulin à Vincennes, me faisait rêver. Surtout le mot "Cinéma". Au départ, j'ai commencé tout simplement au standard et à l'accueil. Assez rapidement, on m'a proposé de faire de la saisie informatique (1er ordinateur qu'Alga avait acheté en 1983). Et puis, rapidement, ils m'ont proposé de passer au commercial et j'ai commencé par les courts métrages, les premiers films, puis les longs métrages pour finir en fin de carrière comme Directrice Clientèle Long Métrage chez Panavision.
Ces années ont été très enrichissantes pour moi, et m'ont permis de rencontrer une multitude de personnes, d'accompagner des milliers de films du plus court au plus long. J'ai transmis mes connaissances et aidé tous ceux qui l'ont souhaité pendant toutes ces années et cela a été un plaisir de vous aider et de partager mon expérience avec vous. Merci à Gilles Porte de m'avoir apporté un cadeau de la part des membres de l'AFC. Par cette lettre, je remercie tous les Directeurs et Directrices de la photo pour ce généreux cadeau.

Voici mon adresse e-mail pour ceux qui souhaitent me répondre ou prendre de mes nouvelles : oualida.kenavo chez gmail.com. »

Nous en profitons pour vous souhaiter de Bonnes ET Heureuses FETES de fin d'année.

Patrick et Valérie

Exploiter le workflow Zeiss eXtended Data avec la Sony Venice

24-12-2020 - Lire en ligne

La technologie Zeiss eXtended Data fournit aux VFX des caractéristiques optiques (distorsion et vignettage) au photogramme près. Ces caractéristiques optiques, enregistrées dans les fichiers vidéo et communiquées en postproduction, remplacent l'utilisation chronophage et imprécise des grilles de distorsion et mires de gris neutre standards. Dans ce guide, mis à jour le 10/11/2020, vous apprendrez comment enregistrer les Zeiss eXtended Data avec une caméra Sony Venice, et comment préparer les rushes pour l'utilisation des Zeiss eXtended Data en postproduction.

Note
Ce guide n'est pas un manuel, mais un document fourni par Zeiss pour améliorer votre pratique et montrer des utilisations et combinaisons possibles de notre produit avec la technologie Zeiss eXtended Data. Pour le matériel Sony, merci de vous reporter aux manuels dédiés.
Le manuel Sony est disponible ici. Le logiciel de Pomfort est disponible ici.

Zeiss ne prétend pas déclarer l'utilisation d'un matériel tiers (tiers signifiant autre que Zeiss), et n'endosse pas non plus la responsabilité de dommages causés par un usage contraire aux instructions de ses fabricants.
Pour les instructions sur l'utilisation des Zeiss eXtended Data en postproduction, merci de consulter le guide rapide du plug-in Zeiss eXtended Data. Il est disponible sur le site de Zeiss.

Le lien vers le livre blanc original est ici.

Prérequis
Ce workflow nécessite l'utilisation du matériel suivant :

- Un objectif Zeiss pour le cinéma en monture PL, proposant les Zeiss eXtended Data (Supreme Prime, Supreme Prime Radiance, ou CP.3 XD)
- Une caméra Sony Venice avec le firmware 4.0 ou plus.
- Un iMac, MacBook or MacBook Pro (qui sera appelé Mac dans les pages suivantes) équipé de Pomfort Silverstack.
- En option : le logiciel d'injection des Zeiss eXtended Data de Zeiss (Zeiss-XDCP)
- En option : l'application Sony RAW Viewer

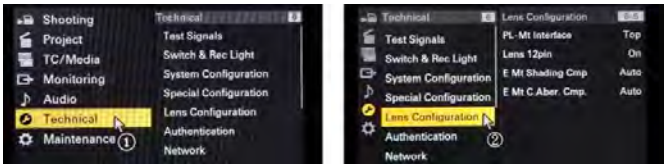
Aperçu général du workflow
Avec la caméra Sony Venice le workflow est simple.
1. Enregistrer les Zeiss eXtended Data dans les fichiers vidéo X-OCN ou XAVC
2. Préparer les fichiers vidéo et les Zeiss eXtended Data pour la postproduction.
3. Utiliser les Zeiss eXtended Data en postproduction.

Enregistrement des Zeiss eXtended Data dans les fichiers vidéo X-OCN ou XAVC
La caméra Sony Venice peut lire les Zeiss eXtended Data (distorsion et vignettage) via la monture de l'objectif, et enregistrer les données dans les fichiers X-OCN et XAVC (.mxf).

NB : les Zeiss eXtended Data ne peuvent pas être enregistrées dans d'autres formats de fichiers (ProRes, MPEG, etc.)

Suivez les étapes suivantes pour vérifier que la caméra reconnait les Zeiss eXtended Data :

Configurer la caméra
Appuyer sur le bouton MENU deux secondes pour entrer dans le menu.



1. + 2. Entrer dans le menu *Lens Configuration*.

3. + 4. Régler *Top* ou *Side* selon le positionnement des contacts que vous utilisez dans la monture de la caméra.

Monter l'objectif et vérifier qu'il est reconnu
- Monter l'objectif sur la caméra
- Les informations optiques sont affichées sur l'onglet "Lens". (1+2+3+4)

Enregistrer les Zeiss eXtended Data dans les fichiers vidéo
Les Zeiss eXtended Data seront enregistrées dès qu'un fichier vidéo le sera.
NB : assurez vous que le format d'enregistrement est bien X-OCN ou XAVC.

Préparer les données enregistrées pour la postproduction
Il y a deux manières de fournir les Zeiss eXtended Data aux VFX :
- Fournir les séquences de fichiers EXR, avec les Zeiss eXtended Data embarquées ;
- Fournir des fichiers vidéo de tous formats, avec des fichiers sidecar Zeiss eXtended Data.

C'est le département VFX qui choisit le format des fichiers vidéo.
Dans les deux cas, les Zeiss eXtended Data doivent être extraites des fichiers X-OCN ou XAVC et être soit injectées dans la séquence EXR, soit sauvegardées comme fichier sidecar.

Séquences EXR avec Zeiss eXtended Data embarquées
Dans le cas où le département VFX travaille avec des séquences d'images EXR, il est possible de lire les Zeiss eXtended Data depuis les fichiers X-OCN ou XAVC et de les injecter dans les séquences EXR.

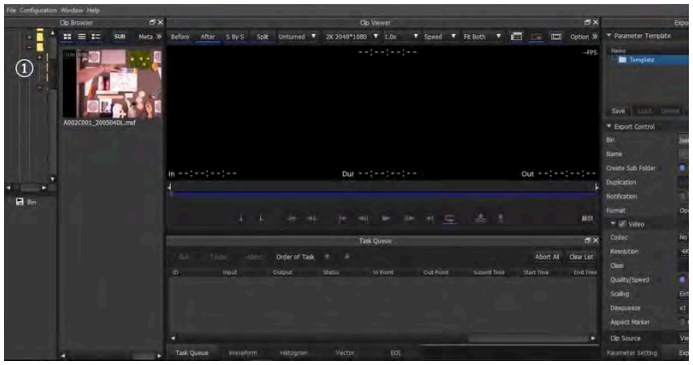
Seule l'application Sony RAW Viewer peut aujourd'hui automatiquement injecter les Zeiss eXtended Data dans des séquences EXR exportées.

Extraire les Zeiss eXtended Data des fichiers X-OCN et exporter des séquences EXR avec Zeiss eXtended Data embarquées à l'aide du Sony RAW Viewer

Qu'est-ce que le Sony RAW Viewer ?
RAW Viewer est une application qui peut traiter les fichiers Sony RAW/X-OCN enregistrés par les caméras Venice, F65, F55, F5 et NEX-FS700, avec les enregistreurs SR-R4, AXS-R5 et R7. Les utilisateurs peuvent vérifier et visionner les fichiers, contrôler les images et générer plusieurs formats vidéo.

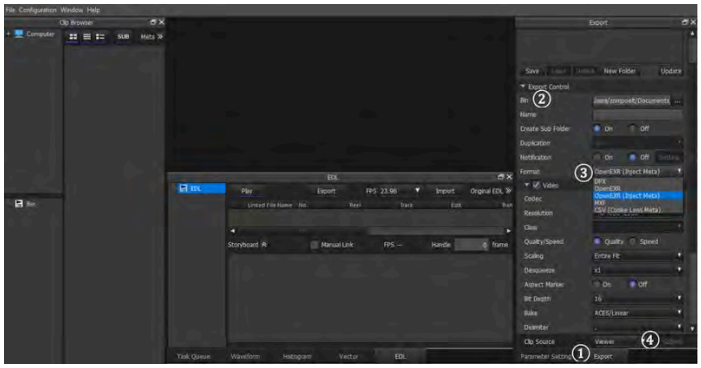
Préparation du Sony RAW Viewer
- Téléchargez le Sony RAW Viewer depuis le site de Sony et suivez les instructions d'installation.

Charger les fichiers vidéo dans le Sony RAW Viewer



1. Sélectionner le média contenant les fichiers vidéo dans le répertoire racine

Transcoder les fichiers vidéo en fichiers EXR



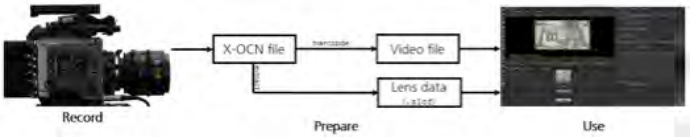
1. Cliquer sur Export pour aller dans le menu *Export*
2. Sélectionner le Bin où vous voulez ranger vos fichiers
3. Aller à *Format* et sélectionner *Open EXR (Inject Meta)*
4. Cliquer sur *Submit*.

Les séquences d'images EXR exportées depuis des fichiers X-OCN contiendront les Zeiss eXtended Data. Il n'y a pas nécessité d'utiliser le logiciel d'injection (Zeiss-XDCP).

Envoyer les fichiers EXR porteurs des Zeiss eXtended Data à la postproduction

Pour tout autre format de fichier avec les eXtended Data en fichiers sidecar
Si les VFX travaillent avec d'autres formats que le EXR, il leur faudra un fichier sidecar des Zeiss eXtended Data par clip.
Des fichiers sidecar avec l'extension .zlcf (*Zeiss Lens Correction File*) seront générés à l'aide de Pomfort Silverstack. Ces fichiers contiennent les Zeiss eXtended Data et toutes les informations dont les VFX ont besoin.

Le workflow :

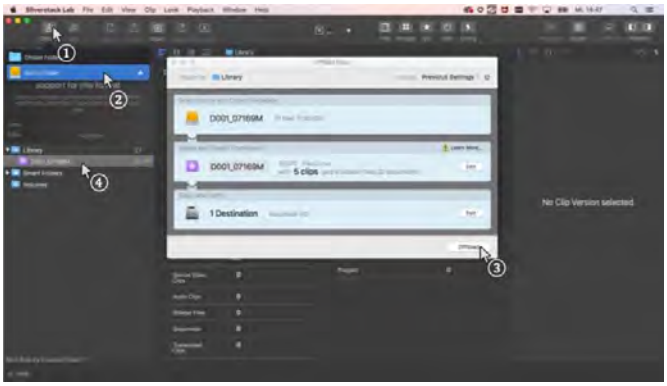


Deux étapes à suivre :
- En option : transcodage des fichiers X-OCN et XAVC en un autre format
- Utilisation de Pomfort Silverstack pour extraire les Zeiss XData des fichiers X-OCN ou XAVC et générer des fichiers .zlcf

Extraction des Zeiss XData des fichiers X-OCN ou XAVC pour générer des fichiers .zlcf
Qu'est-ce que Pomfort Silverstack ?
Silverstack est un logiciel Mac développé par Pomfort GmbH pour la gestion des données on-set, dans tous les contextes de production professionnelle. Une large gamme de fonctions, dont la duplication, le playback et le reporting, permet d'effectuer les backups, la prévisualisation et la préparation des métadonnées dès le tournage. Silverstack XT, comme Silverstack Lab, permet de lire les Zeiss eXtended Data correspondant à chaque clip X-OCN ou XAVC, et de générer les fichiers .zlcf pour chacun d'eux. Utilisez toujours la dernière mise à jour de Silverstack.

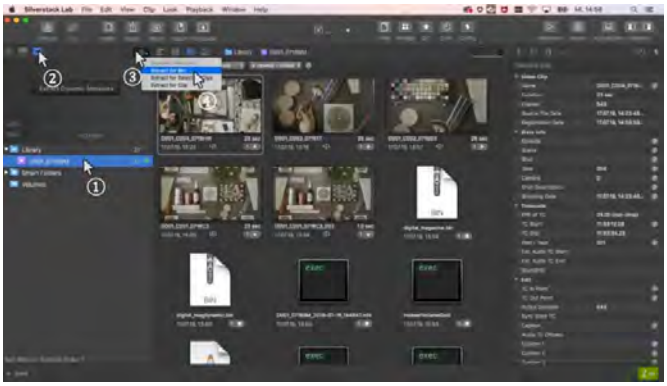
Préparation de Pomfort Silverstack
- Télécharger Silverstack depuis le site de Pomfort et suivez les instructions d'installation.
- Choisir une licence et installez-la selon les instructions du site de Pomfort.

Charger les fichiers vidéo dans la library de Silverstack

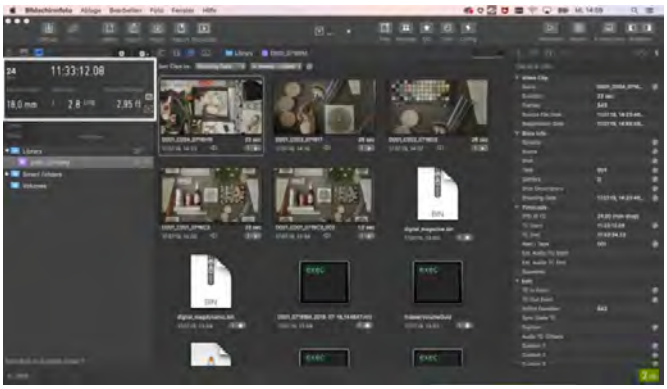


1. + 2. Sélectionner le media qui contient les fichiers vidéo.
3. Choisir l'emplacement où sauvegarder les fichiers vidéo, puis *Offload*.
4. Tous les clips se trouveront dans la *Library*.

Extraire les Zeiss eXtended Data depuis les fichiers Sony X-OCN ou XAVC
Les Zeiss eXtended Data sont enregistrées en tant que métadonnées dynamiques dans les fichiers X-OCN ou XAVC. On les extrait avec Silverstack et les sauvegarde en tant que fichiers .zlcf.



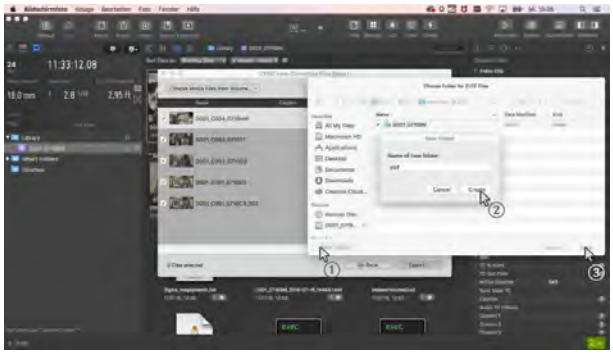
1. Sélectionner le Bin qui contient les fichiers X-OCN ou XAVC.
2. Ouvrir la section "Dynamic Metadata".
3. + 4. Extraire les métadonnées dynamiques (*Extract for Bin*).



Après l'extraction, le panneau des métadonnées dynamiques montre les métadonnées optiques et caméra. On peut maintenant les examiner pendant le playback ou en parcourant chaque clip.

Générer des Zeiss Lens Correction Files (.zlcf)
Maintenant que les xData ont été extraites des fichiers vidéo, on peut créer des fichiers *Zeiss Lens Correction Files* (.zlcf).

1. + 2. Ouvrir la fonction Export en sélectionnant *Export + Zeiss Lens Correction Files (ZLCF)*.
3. Choisir les clips pour lesquels vous souhaitez créer un fichier .zlcf.
4. Aller à l'étape suivante en cliquant sur *Export*.



1. + 2. + 3. Choisir un dossier où sauvegarder les fichiers .zlcf.

Utilisation des Zeiss eXtended Data en postproduction
Pour une introduction à l'utilisation des Zeiss xData en postproduction, merci de lire le guide de prise en main rapide du plug-in Zeiss eXtended Data sur le site de Zeiss.

- Lire l'article original, en anglais, sur le site de Sony.
- Télécharger ce guide en français ou en anglais, au format PDF.

(Traduction Hélène de Roux, pour Zeiss, Sony France et l'AFC.)

Leitz présente Henri, le nouveau chercheur de champ

31-12-2020 - Lire en ligne

Ce nouveau système est basé sur les connaissances et l'expérience uniques de Leica dans le développement de boîtiers professionnels, combinées à la profonde compréhension de Leitz du marché des objectifs cinéma et des besoins particuliers de ses utilisateurs professionnels dans le monde entier.

L'approche cinématographique du nouveau boîtier photo Leica SL2S a été le principal déclencheur de l'implication de Leitz sur ce projet.

Le chercheur de champ Henri consiste en un nouveau système de support conçu pour la caméra SL2 de Leica, avec une poignée pivotante comprenant des commandes de caméra intégrées. En retournant la poignée, le système peut être facilement fixé à un monopode ou à un trépied. Il est livré avec un interrupteur Marche-Arrêt intégré et il est disponible en monture L-PL et L- LPL.

Pesant seulement 1,850 kg, Henri, combiné avec le boîtier Leica SL2 est un chercheur de champ ultraléger, confortable et pratique pour les cinéastes sur un tournage ou lors des repérages.
Le chercheur de champ Henri porte le prénom du Dr Henri Dumur, ancien directeur général de la société Ernst Leitz Optische Werke Wetzlar.

Du fait de sa personnalité et de son travail dévoué durant soixante ans, le Dr Henri Dumur est une personne extrêmement respectée au sein de la famille Leitz qui a ainsi souhaité l'honorer.

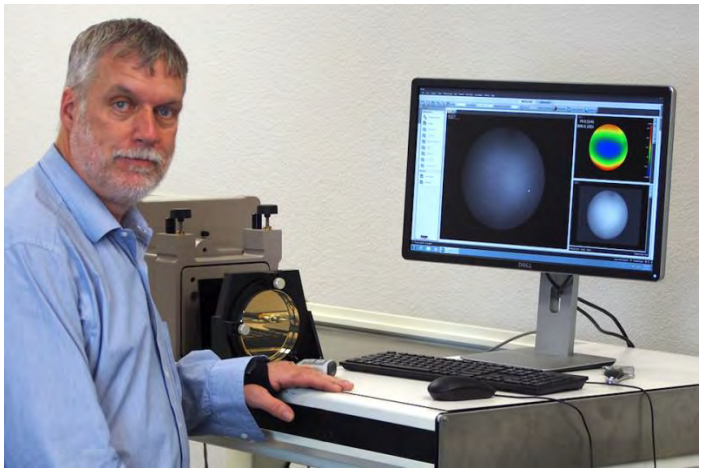
- Télécharger la fiche technique de Henri.

La nouvelle caméra évolutive Panasonic Lumix BGH1 approuvée par Netflix

24-12-2020 - Lire en ligne

Le mardi 15 décembre 2020, Lumix a annoncé que la nouvelle caméra évolutive Panasonic Lumix BGH1 a été approuvée en tant que caméra principale par Netflix, rejoignant le Lumix S1H, approuvé l'année dernière, et devenant ainsi le premier appareil hybride à capteur de type Micro 4:3 à intégrer cette liste.

- Lire ou relire notre article de présentation de la Lumix BGH1
- En savoir plus sur le site de Netflix
- En savoir plus sur la caméra Lumix BGH1.



Innport présente les accessoires optiques cinéma de Lindsey Optics

01-01-2021 - Lire en ligne

Nous avons rencontré Dwight Lindsey, le créateur de Lindsey Optics. Venu de chez Schneider dont il est un ancien directeur général, il a fondé sa propre société en 2017 et fabrique, entre autres, des filtres, un chercheur de champ, des bonnettes, le populaire "Rota-Pol Polarizer", un système de densité neutre variable, des ND IR et les filtres à effet "Streak Filter" inspirés des défauts de l'anamorphique. Il partage avec nous sa passion de l'optique.

Pourriez-vous présenter à nos lecteurs votre parcours avant la création de Lindsey Optics ?
J'ai débuté ma carrière en 1979 au sein de la compagnie allemande Schneider que j'ai accompagnée pendant trente-quatre ans. J'en suis rapidement devenu vice-président et plus tardivement directeur général. J'ai quitté l'entreprise à l'occasion d'un remaniement de l'équipe de management. Je suis un passionné et j'aime mon travail, je n'étais pas prêt à prendre ma retraite. J'ai donc décidé de lancer notre propre entreprise, Lindsey Optics à l'hiver 2017. Nous avons depuis étoffé notre gamme, et la société se porte bien.

Avez-vous suivi une formation d'ingénieur ?
J'ai suivi un cursus de culture générale et de communication avant d'étudier la photographie à l'université. J'utilisais des appareils argentiques grands formats (4x5 et 8x10 pouces) et des optiques Schneider. J'ai eu l'opportunité de rejoindre cette

marque dont je connaissais très bien la gamme de produits photographiques. J'aimais beaucoup mon activité dans le service marketing et vente, mais au cours de mon parcours j'ai acquis une grande expertise technique. Si je devais reprendre mes études, je choisirais certainement une filière dans l'ingénierie, cela me passionne. Cependant mes études ont été très utiles dans le cadre de mon travail.

Rota-Pol - (c) Lindsey Optics

Où était situé votre lieu de travail ? En Allemagne, au siège de Schneider ?
Je me rendais plusieurs fois par an en Allemagne, mais j'ai toujours travaillé aux Etats-Unis, d'abord dans les locaux de Schneider à New York. Durant l'été 2000, j'ai acheté pour le compte de Schneider la compagnie Century Optics basée au sud de la Californie. Nous y avons implanté des bureaux de Schneider Optics. Ma femme étant originaire de Californie, nous y avons emménagé en 2003 et je me suis installé professionnellement dans les nouveaux

bureaux de Schneider en 2004. Même avant cette date, j'étais souvent à Hollywood pour faire connaître nos produits. Nous avions débuté notre activité dans le domaine des filtres optiques pour le cinéma en 1996-97.

Complément optique Brilliant Macro +3 - (c) Lindsey Optics

Avant cette période, les optiques Schneider étaient-elles dédiées à la photographie ?

J'appréciais chez Schneider le fait que nous travaillions dans de nombreuses niches de marché, souvent délaissées par les grandes sociétés du secteur. Nous étions un des trois acteurs de l'optique à proposer des objectifs pour les appareils grands formats, avec Rodenstock et Fujinon au Japon. Nous étions leader de la conception d'optiques de projecteurs de cinéma, et fabriquions également des optiques pour l'industrie : scanners, optiques pour drones de surveillance et optiques sur mesure pour des stations spatiales. L'activité habituellement équilibrée (33 % dans la photo, 33 % dans le cinéma et 33 % dans l'industrie) était également complémentaire. Lorsqu'une activité était en baisse, une autre était en hausse, l'ensemble était toujours positif. Après ma prise de contrôle j'ai progressivement fait évoluer le chiffre d'affaires de 6 millions à 22 millions de dollars par an, et nous avons construit une belle usine dédiée à la construction de filtres optiques pour le cinéma, à New York.

Quel est le périmètre des activités de Lindsey Optics ?

Nous sommes entièrement concentrés sur l'activité du cinéma. Jusqu'en 2020 nous proposions uniquement des filtres, avant de lancer le "Large Format Director Viewfinder Set". C'est un viseur optique qui permet au réalisateur, au chef opérateur ou encore à un assistant de se déplacer sur le lieu du tournage pour trouver le bon emplacement de la caméra et le bon angle de prise de vues. La poignée est munie d'une extension de compensation du centre de gravité pour les lourdes optiques de cinéma. Pour les petits modèles, la poignée peut être vissée directement sous le viseur. Ce viseur représente une part importante de nos ventes de l'année 2020, pour le moins étonnante. Rien ne s'est passé entre les mois de mars et de mai, la reprise s'est amorcée en juin, et en septembre l'activité était plutôt meilleure que l'année précédente. Nous allons terminer l'année avec un nombre de ventes en léger recul par rapport au précédent exercice.

Large Format Viewfinder de Lindsey Optics - (c) Lindsey Optics

Pouvez-vous nous présenter l'organisation de l'équipe de Lindsey Optics ?

Nous sommes une très petite entreprise familiale : ma femme, mon fils et moi. Je m'occupe de tout : le développement des nouveaux produits, le marketing et la finance. Mon épouse s'occupe d'une partie de l'assemblage et de la majorité des envois. Mon fils fait de l'assemblage et il est doué en marketing quand je lui en donne l'occasion. Nous augmenterons progressivement la taille de l'entreprise si les ventes continuent à croître après la période du Coronavirus.

Pouvez-vous nous présenter les principaux filtres de votre gamme ?

Les bonnettes à tiroir (tray mount) pour gros plans (Close-Up Lenses) remportent un véritable succès. Planes d'un côté et convexes de l'autre, elles assurent un grossissement du sujet. Ces lentilles étant catégorisées selon leur valeur (+1 dioptrie, +2 dioptrie...), elles sont nommées "dioptries" dans l'univers de la photo et du cinéma. Le but de ces lentilles est de permettre une mise au point plus rapprochée que ne l'autorise nativement l'objectif. Il est commun pour les optiques de cinéma d'avoir une distance minimum de mise au point de 1 m, inadaptée pour filmer une montre, un iPhone ou un œil en gros plan. Même pour certaines optiques "macro", qui permettent une mise au point rapprochée à une distance de 15 cm, les cinéastes veulent souvent pouvoir se rapprocher encore plus pour cibler une zone réduite de leur sujet. Dans le passé, et dans le monde de la photo, ces bonnettes étaient couramment intégrées à des supports circulaires métalliques, parfois équipés de pas de vis pour les monter au devant d'objectifs compatibles. De nombreuses lentilles de cinéma non pourvues de pas de vis sont montées devant l'objectif de la caméra dans un paresoleil ou "Mattebox" : une boîte équipée de volets coupe flux et de portes filtres. Les

plus gros "Mattebox" sont montés par l'intermédiaire de tiges au plateau support de la caméra. Un emplacement est disponible pour ces lentilles circulaires : l'opérateur doit ouvrir le paresoleil pour insérer la lentille, la fixer et le remettre en place. Il est dommage de perdre de précieuses minutes sur un tournage pour l'installation et le changement de lentilles. C'est pour cela que nos modèles sont dessinés pour pouvoir être glissés dans les emplacements dédiés aux filtres des paresoleils. Quand la puissance d'une lentille n'est pas suffisante, il suffit, en quelques secondes, de la sortir de son emplacement et de la remplacer par un modèle plus puissant. Les lentilles sont équivalentes aux modèles montés dans un support métallique circulaire vendues par Schneider, Tiffen et les autres fabricants, mais elles peuvent être simplement et directement montées dans les porte-filtres.

Ensemble de dioptries Tray Mount Brilliant - (c) Lindsey Optics

Êtes vous les seuls à proposer cette solution ?
Deux sociétés allemandes proposent un modèle construit sur ce principe, dont une uniquement en location. Elles intègrent une large lentille dans un encadrement rectangulaire : une solution très élégante mais onéreuse. Il faut meuler les côtés de la lentille, le coût est doublé. Dans notre modèle, nous utilisons une lentille de 138 mm, intégrée an support de filtres de 4x5,65 pouces. Le renflement sur le support correspond au bord de la lentille. L'ouverture utile est de 130 mm, soit 5,1 pouces. Nos modèles n'ont pas de verre dans les angles. Cela n'a aucune conséquence pour les utilisateurs, aucune différence pratique d'utilisation, tout en permettant une construction plus abordable. Nous les commercialisons à 580 $, ceux de notre concurrent sont proposés à 1 200 $.

Construisez-vous vos filtres et lentilles localement ou certaines parties sont-elles sous-traitées ?
Une partie de la fabrication se fait dans nos locaux de Lancaster en Californie et nous avons des partenaires dans le monde entier à qui nous confions certaines étapes, notamment le traitement anti-reflets. Cette opération nécessite une salle blanche immaculée et une grande chambre à vide, un équipement qui coûte plus d'un million de dollars. Il faut également des techniciens hautement qualifiés.

Filtre Brilliant IR ND 3.0 - (c) Lindsey Optics

Pouvez-vous justement nous parler de votre traitement, un de vos atouts ?
Toutes nos bonnette et nombre de nos lentilles reçoivent un traitement anti-reflets multi-couches à large bande. Schneider propose un traitement simple couche en V. La réflexion d'un verre non traité est d'environ 4 %, par surface. Les "Mattebox" disposent souvent de trois emplacements, ce qui peut représenter un maximum de six surfaces. Une grande quantité de la lumière est réfléchie. Le traitement en V de Schneider à base de magnesium fluoride réduit la réflexion à 2 %, mais la couleur verte est sensiblement mieux transmise que le rouge et le bleu. Notre traitement est à large bande, pour une transmission équivalente des couleurs rouge, verte et bleue et un reflet réduit à 0,5 % par surface. C'est très important pour les filtres neutres à densité variable que je vais vous présenter.

Qu'est ce que le Rota-Pol Polarizer ?
C'est un de nos filtres très populaire : un filtre polarisant conçu pour réduire les réflexions sur les vitres, l'eau et le métal. Utilisé correctement, il peut assombrir les ciels bleus et augmenter le contraste et la saturation. Il y a souvent des micro-réflexions dans la vapeur d'eau dans l'air. Le vert des feuillages, le rouge de l'automne, une grange rouge : autant d'éléments sur lesquels il y a de multiples petites réflexions. En tournant le filtre polarisant vous en supprimez certaines, et faites ressortir les couleurs. L'usage le plus répandu reste la réduction des réflexions, pour filmer à travers un pare-brise par exemple. Vous ne voulez pas le rendre totalement transparent, au point qu'il disparaisse. Nous n'avons pas été les premiers à le faire, mais avant que les filtres polarisants rectangulaires pour Mattebox soient introduits, l'installation de modèles circulaires était complexe. Notre filtre Rota-Pol peut être installé rapidement, également sur les paresoleils LMB (Lightweight MatteBox).

Rota-Pol 1 Stop Brilliant Tray Mount 4x5,65 - (c) Lindsey Optics

Quand on pense aux filtres pour Mattebox, on pense aux filtres neutres !

Je souhaitais justement vous présenter les caractéristiques de notre filtre neutre à densité variable. Il est construit à partir de deux filtres polarisants. Leur rotation relative permet de régler la valeur du filtre. Ils sont très utiles en extérieur, spécialement avec les caméras modernes à haute sensibilité. La luminosité oblige la fermeture complète des diaphragmes des optiques ; la profondeur de champ est alors très grande : tout est net. Pour pouvoir limiter la profondeur de champ, il est nécessaire d'utiliser des filtres neutres. Avec des filtres de valeur fixe, si la densité choisie n'est pas bonne, ou si les conditions de lumières changent, vous devez sortir le filtre, le nettoyer, le ranger et en installer un autre. Le réglage continu de notre modèle est alors très pratique. De nombreux Mattebox possèdent trois emplacements pour filtres. On peut y installer un Variable ND 4x5,65 (deux emplacements) et un Rota-Pol (un emplacement). Cette association permet de gagner un temps précieux pour le tournage d'un plan à travers le pare-brise d'une voiture par exemple. L'équipe caméra règle le filtre à densité neutre pour obtenir la profondeur de champ voulue, et le filtre polarisant pour réduire les réflexions du pare-brise. Un nuage arrive pendant le tournage, le moteur du filtre est motorisé et le filtre neutre réglé à distance. La voiture tourne : les réflexions sont différentes, c'est le Rota-Pol qui est manipulé par la télécommande. Ce sont des heures qui sont alors gagnées.

Variable ND 4x5,65 - (c) Lindsey Optics

Proposez-vous des filtres "artistiques" ?

Le "Streak Filter" est composé de lentilles cylindriques parallèles appelées lentilles à tiges, d'indices de réfraction différents du verre. Lorsque la lumière traverse ces filtres, elle génère un rai de lumière (streak light). Nous proposons trois modèles différents.

Rota-Streak Brilliant Tray Mount 4x5,65 - (c) Lindsey Optics

Les "Streak Filters" à lignes parallèles (2, 3, 4 et 6 mm) sont plus puissants lorsque les tiges sont plus rapprochées. Dans le modèle Confetti, les lentilles à tiges sont dispersées au hasard, générant un effet d'étoile sur la source de lumière. Avec le filtre tourbillonnant (Swirl), les tiges sont incurvées au hasard pour un effet d'étoile avec une longue extrémité elliptique.

Test du filtre Lindsey Optics Brilliant Rota-Streak 2mm Clear (la plus forte valeur) - (c) Lindsey Optics

Ces filtres sont nés de défauts d'optiques Panavision cylindriques utilisées au début des années 1960, conçues pour le procédé anamorphique CinemaScope. La lumière des lampes, des flashes ou des phares qui les traversait générait des traînées. Les réalisateurs et les chefs opérateurs adoraient ces défauts.

Test du filtre Lindsey Optics Brilliant Rota-Streak Blue Clear Swirl - (c) Lindsey Optics

Retour vers le futur, des années 1960 vers les années 2000 : le célèbre constructeur Arri a conçu à cette époque des optiques anamorphiques avec une excellente qualité optique qui ne produisait aucun "streak". Les réalisateurs et les DoP les détestaient. De là est né le besoin de créer des filtres répliquant les traînées des optiques anamorphiques. Les effets peuvent être très visibles ou beaucoup plus subtils.

Test du filtre Lindsey Optics Brilliant Rota-Streak Red White Blue Confetti - (c) Lindsey Optics

Souhaitez-vous nous présenter un dernier produit ?

C'est un des premiers produits que nous ayons conçu : une série de compléments optiques macro qui se fixent sur les optiques. Ces bonnettes offrent les mêmes caractéristiques que les dioptries précédentes, avec une qualité très supérieure. Les bonnettes sont souvent meilleures que les optiques auxquelles on les associe.

Compléments optiques macro - (c) Lindsey Optics

Nous proposons une importante série d'adaptateurs, certains pour des optiques équipées de pas de vis, de nombreux autres disposent d'adaptateur à serrer sur l'optique elle-même, de manière à pouvoir approcher la première lentille du complément optique au plus proche de l'objectif. La qualité est exceptionnelle. Quand nos "Macro Attachment Lenses" sont attachés à une optique zoom, la mise au point est conservée pendant le zoom.

Adaptateurs pour compléments optiques macro Lindsey Optics - (c) Lindsey Optics

Pouvez-vous nous parler du contrôle qualité de vos filtres ?
Nous disposons de très bons équipements de tests. Notre interféromètre Zygo à décalage permet de vérifier la planéité des filtres, nécessaire pour éviter toute interférence avec les images. Un spectromètre nous permet de vérifier la couleur des filtres de densité neutre. Le plus important c'est que la personne chargée de l'assemblage des filtres ou du contrôle qualité maîtrise les compétences requises .

Qu'est ce qui vous différencie de la concurrence ?
Notre revêtement anti-reflets est meilleur, et souvent le type de verres que nous utilisons également. Un des fabricants leader du marché fabrique ses filtres à partir de verres destinés à la conception de fenêtres. Ces derniers ne sont pas totalement exempt de fer, qui peuvent apporter une teinte verte. Quand nous avons débuté le business des filtres chez Schneider, nous avons dès le début utilisé des verres optique parfois appelé "low iron glass" (à faible teneur en fer), sans teinte verte. Malgré le coût plus élevé, j'ai évidemment conservé cette exigence chez Lindsey Optics. Nos filtres sont meilleurs que la majorité des filtres conçus par Tiffen. Nous fabriquons des filtres "Rota" que Schneider ne produit pas. La qualité de nos produits est tout simplement supérieure.

Variable ND Brilliant Tray Mount - (c) Lindsey Optics

Pourquoi portez-vous un si grand soin au traitement infrarouges de vos filtres neutres ?
En 1999, Panavision avait commencé la commercialisation des premières caméras numériques et ils avaient remarqué que les images étaient parfois rouges, sans pouvoir en donner d'explications. Nous avions trouvé, de notre côté, que les capteurs pouvaient être sensibles aux infrarouges. En mesurant la réponse spectrale d'un filtre de densité neutre traditionnel, les couleurs rouges, vertes et bleues sont filtrées de manière identique, mais les infrarouges ne sont quasiment pas filtrés. Les tissus noirs ne sont pas bien reproduits, les fabricants de vêtements ou de teintures ne se souciant pas des infrarouges invisibles. Ils nous semblent noir "au regard", mais lorsqu'ils sont vus à travers une caméra ils se drapent d'une immonde couleur marron. Chez Schneider, nous avons décidé le développement d'un verre très onéreux qui filtre totalement les infrarouges. Mais la coupure des infrarouges de ces filtres (nommés platinum) en-dessous de 680 nm ne pouvant pas se faire brutalement, certaines longueurs d'ondes de la couleur rouge étaient également atténuées. Chez Lindsey Optics, comme certains autres constructeurs, nous avons développé des filtres neutres à large spectre (full spectrum) ; ils réduisent également les couleurs visibles et les infrarouges. Nous utilisons un procédé de fabrication différent de tous les autres fabricants : nous fondons un verre gris "solide". De nombreuses compagnies de filtres dédiés à la photo utilisent ce procédé, mais elles ne sont pas contraintes par l'épaisseur des filtres, alors que les paresoleils imposent une épaisseur constante de 3,93 mm pour tous les filtres. En fondant un même type de verre, pour augmenter la densité des filtres, il faudrait augmenter leur épaisseur. Nous avons donc utilisé des verres différents pour la réalisation des dix différentes valeurs de filtres neutres. Ce procédé de fabrication nous a permis de réaliser un revêtement anti-reflet à chaud (hot coating) impossible à appliquer sur les filtres neutres traditionnels, conçus à partir de deux parties en verre, séparées par de la colle. Le revêtement de ces filtres est très fragile, là où le traitement en dioxyde de silicone de la couche supérieure de nos filtres est aussi dure que du verre.

- Retrouvez de nombreuses informations sur la marque Lindsey Optics et ses produits sur son site internet.
- La société Innport est le distributeur de la marque Lindsey Optics pour la France, une partie de l'Europe et le Maroc.
  Vous pouvez la contacter à l'adresse email contact chez innport.eu pour tous renseignements, ou par téléphone au 09 80 74 98 02.

Ces filtres sont également disponibles chez votre revendeur ou votre loueur habituel.

Les objectifs Zeiss Supreme et Radiance en tournage depuis cet été

23-12-2020 - Lire en ligne

Les optiques Zeiss Supreme Prime et Supreme Prime Radiance ont notamment contribué à trois longs métrages depuis l'été dernier (chez RVZ et chez Transpacam). Deux d'entre eux ont été filmés par Éric Dumont, AFC, avec deux séries Supreme Prime Radiance fournies par RVZ.

- *Suprêmes NTM*, réalisé par Audrey Estrougo et produit par Nord-Ouest Films (distribution : Sony Pictures), filmé à deux caméras RED Ranger Monstro à Paris et en région Rhône-Alpes.

Tournage de "Suprêmes NTM"
Photo faite par l'équipe, retouchée par Eric Dumont

- *My Son*, produit par Wild Bunch, Une Hirondelle Production et Sixteen Films, et tourné en Écosse : Christian Carion réalise un remake de son film sorti en 2017 *Mon Garçon*, et dont Éric était déjà le directeur de la photo.

Tournage de "My Son"
Photo faite par l'équipe, retouchée par Eric Dumont

Il est parti cette fois-ci avec quatre corps Arri Alexa Mini LF (une pour le Steadicam®, deux pour l'épaule et une pour la grue, le drone et la voiture-travelling), et a utilisé deux séries Supreme Radiance agrémentées du 200 mm Supreme Prime qui vient de sortir, plus une série "faite maison" composée de quelques optiques vintage recarrossées... de tous horizons.

Tournage de "My Son"
Photo faite par l'équipe, retouchée par Eric Dumont

Éric Dumont : « J'ai pris le 200 mm Supreme en plus de la série Radiance parce que j'aime les longues focales, et avec le large format, c'était indispensable. Pour filmer les paysages, les plans larges, les Zeiss étaient parfaits. Les optiques anciennes et leur côté charnel m'ont surtout servi pour les visages : le 45 mm Yashica T1,5, par exemple, ne couvre pas tout le capteur, mais avec une confo cadre à 90 %, il donne un très joli vignettage… »

Tournage de "My Son"
Photo faite par l'équipe, retouchée par Eric Dumont

Les deux films seront étalonnés en février et mars (*Suprêmes NTM* chez Color et *My Son* chez Poly Son). *(NDLR : Merci à Thomas Burgess, cadreur Steadicam et 2e caméra sur les deux films et opérateur de sa Bolex sur* Supêmes NTM *pour son aide)*

Paillard Bolex sur le tournage de "Suprêmes NTM"
Photo : Thomas Burgess

De son côté, Fabrice Sébille, opérateur et cadreur Steadicam depuis plus de vingt ans, a photographié et cadré son premier long métrage comme directeur de la photo à l'occasion du tournage de *Mince alors ! La Rechute*, réalisé et interprété par Charlotte de Turckheim et produit par Mon Voisin Productions et Thelma Films. Suite du premier volet sorti en 2012 et qui continue de battre des records d'audience à chaque diffusion télévisée, cette comédie produite par Dominique Besnehard et Christine Gozlan a été tournée en trente-cinq jours, en septembre et octobre dernier dans les Alpilles, avec une Alexa Mini (en Open Gate Arri Raw 3,2K, pour du 2,35:1 en "Super 35") et une série Zeiss Supreme Prime, fournies par Transpacam.

Fabrice Sébille sur le tournage de "Mince Alors ! La Rechute"
Photo : Pascal Chantier

Fabrice Sébille : « Au départ j'avais envie des Master Anamorphic avec l'Alexa, mais par un concours de circonstances, j'ai eu la chance que la série Zeiss Supreme soit disponible, quatre jours avant le tournage. Même sans avoir eu le temps de filmer d'essais, j'ai tout de suite vu au tournage à quel point les objectifs étaient fiables et constants : ce que je voyais était ce que j'aurais en postproduction. Charlotte a déjà tourné des comédies où les enjeux de lumière étaient assez lourds, et là, même si on reste avec un cahier des charges de comédie (il faut bien voir les comédiens), elle voulait plus de souplesse et davantage travailler les mouvements. Elle cherchait un opérateur avec qui elle pourrait se concentrer sur le cadre et gagner en souplesse, j'ai donc fait la lumière et le cadre, y compris au Steadicam.

« Les optiques sont formidables, elles permettent des changements rapides de configuration, à la lumière comme à la machinerie, grâce à leur dynamique et à leur construction : toutes les focales pèsent à peu près le même poids, on n'a pas besoin de changer l'emplacement des moteurs et elles ouvrent à T1,5.

On a beaucoup tourné à pleine ouverture et, au plus, à T2,8. Que ce soit face aux fenêtres, de nuit, en extérieur dans la montagne, où on a fait de très beaux plans de paysages, c'était très facile de travailler avec ces objectifs. On passait de la configuration compacte à l'épaule, au Ronin, à la dolly, au Steadicam, à l'accroche-voiture, très rapidement. Avec une seule caméra on a fait des journées de quarante plans...

« Le close focus et la profondeur de champ sont dingues : en voiture, on a pu tourner collé aux comédiens, même pour des portraits en courte focale, c'est très intéressant. On a utilisé toutes les focales, même le 150 mm, ce à quoi je ne m'attendais pas ! Mais ce sont les grands angles qu'on a le plus sortis. Avec le 21 mm, qui ne déforme pas du tout, on a fait de grands plans-séquences au Steadicam, à l'extérieur comme à l'intérieur d'un décor immense de mas que l'héroïne convertit en centre de cure et que je ne pouvais éclairer que de l'extérieur.

« Je suis assez Zeiss : je possède une série standard Distagon et j'aime beaucoup les Master Prime, avec lesquels je viens de tourner à nouveau – j'ai pu constater à quel point ils sont plus lourds et plus contrastés que les Supreme... Et toutes les focales de la série ne sont pas aussi belles que le 14 mm. En ce moment, je prépare un long métrage à la co-réalisation et à l'image, je vais appeler Franck Graumann et Didier Diaz tout de suite pour réserver les Supreme ! »

Le film est en cours de montage et sera étalonné en février 2021 par Natacha Louis chez Mikros. Sortie prévue en septembre 2021.

(En vignette de cet article, Éric Dumont, AFC, à l'œilleton, sur le tournage de Suprêmes NTM.*)*

Notes

Équipe technique de *Mince alors ! La Rechute* :
- 1e assistant opérateur : François Quillard, AOA
- 2e assistant opérateur : Étienne Fu-le Saunier
- Chef électricien : Stéphane Bourgoin
- Chef machiniste : Gil Fontbonne
- Photos : Pascal Chantier, PFA

Webinaire FilmLight Color Online : "La Couleur à Camerimage 2020"

09-12-2020 - Lire en ligne

Inscrivez-vous au webinaire "La Couleur à Camerimage 2020", qui réunira les étalonneurs de certains des plus grands films du Festival Camerimage 2020.

Les invités du webinaire

- Elodie Ichter, société Harbor, pour *Nomadland*, de Chloé Zhao, photographié par Joshua James Richards, Grenouille d'or et prix FIPRESCI.

La Française Elodie Ichter a commencé sa carrière en 2000. Elle a travaillé, entre autres, sur *The Irishman* et sur *Once Upon a Time in Hollywood*.

- Pentti Keskimäki, société Post Control, pour *Helene*, d'Antti J. Jokinen, photographié par Rauno Ronkainen, FSC, Grenouille d'argent.

Pentti Keskimäki, auparavant directeur de la photographie, travaille sans relâche depuis vingt ans à élever la qualité esthétique des films finnois au niveau international.

- Antony Raffaele, société Sim, pour *Rifkin's Festival*, de Woody Allen, photographié par Vittorio Storaro, AIC, ASC.

L'étalonneur senior a travaillé sur *Café Society*, *Mapplethorpe* et *Fahrenheit 11/9*.

- Paulino Fernández Ibáñez, pour *While at War*, de Alejandro Amenábar, photographié par Alex Catalán, AEC.

Paulino travaille comme étalonneur depuis vingt ans, en longs métrages et pour des séries.

- Tom Russell, société LipSync, pour *Falling*, de Viggo Mortensen, photographié par Marcel Zyskind, DFF.

Tom étalonne des films depuis plus de trente ans et a plus de cent longs métrages à son actif, ainsi que des fictions TV et des clips musicaux.

- Inscrivez-vous au webinaire de FilmLight.

Cartoni France présente les batteries haut de gamme de Gen Energy

01-01-2021 - Lire en ligne

Gen Energy est un fabricant sud-coréen de batteries haut de gamme. Basée près de Séoul, la compagnie a commencé son activité autour des optiques de caméras CCTV, puis en développant ses propres caméras en tant qu'OEM.

En 2015, Gen Energy développe sa première gamme de batteries. Et quelle réussite !

La gamme G-B100 12 A (98 Wh, 160 Wh, 195 Wh et 290 Wh) est la première gamme de batteries dont le but est de s'affranchir définitivement des trois principaux défauts constatés dans la grande majorité des batteries : les chocs, qui sont à l'origine de 50 % des défauts, les courts-circuits, qui représentent 20 % des défauts, et la surchauffe, qui représente également 20 % des défauts. De plus, c'est la première fois qu'une batterie petite capacité de 98 Wh propose un ampérage aussi élevé.

Les cellules utilisées proviennent de chez Samsung, qui sont actuellement les plus fiables sur le marché international.

Parallèlement, Gen Energy développe le chargeur le plus rapide pour des batteries 14 V, le G-C100, qui charge à 6 A les batteries de la marque à partir du modèle 160 Wh (98 Wh et autres marques de batteries à 3 A).

Les batteries Gen Energy sont donc les premières – et jusqu'à présent les seules ! –, à obtenir le "US Military Certificate" grâce à leur résistance incroyable aux chocs apportée par une coque PCB ultrasolide à huit points de fixation mâle-femelle, un support de cellules également en PCB – pas de colle utilisée ! – et un design des plaques de nickel résistant à la torsion.

Elles sont aussi complètement protégées contre les courts-circuits. La technologie qu'utilise Gen apporte la meilleure protection possible à la batterie, empêchant à tout moment les cellules d'être touchées par une surtension, mais aussi à l'équipement alimenté, qui reste totalement isolé de tout court-circuit. Techniquement, la carte-mère détecte le pic de courant, isole les cellules, puis grâce à la technologie "Field-Effect Transistor" (FET), coupe le courant en sortie, isolant l'équipement alimenté. Cette technologie est désormais brevetée.

Pour régler le problème de surchauffe, Gen Energy a baissé la résistance électrique de ses batteries en utilisant du nickel japonais en contact direct avec les cellules, en doublant l'épaisseur du "Battery Management System" (BMS), en utilisant des contacteurs trois fois plus épais que sur une batterie traditionnelle, et en éliminant totalement les câbles à l'intérieur de la batterie.
En baissant la résistance, la température baisse. Mais Gen Energy ne s'est pas arrêté là. Car en maîtrisant la température de la batterie, il est désormais possible d'en augmenter la puissance.

Ainsi, Gen Energy développe une gamme 14,4 V 15 A (160 Wh, 195 Wh et 290 Wh), et une batterie 14,4 V 22 A 290 Wh.

En combinant deux batteries 290 Wh 14,4 V 22 A au coupleur G-PB48, délivrant 48 V, il est désormais possible d'alimenter un Arri SkyPanel S60 ou S120 à pleine puissance (430 W). Une première mondiale avec des batteries 14,4 V.

En cette fin d'année 2020, Gen Energy frappe à nouveau très fort avec une nouvelle batterie, la Monster : 390 Wh 14,4 V 26 A. Il s'agit de la batterie 14,4 V la plus puissante et de la plus grande capacité jamais créée.

En couplant 2 Monster au G-PB48, on alimente à pleine puissance :
- Un Arri SkyPanel S30 pendant 3h40,
- Un Arri SkyPanel S60 ou S120 pendant 1h50,

- Un Arri Orbiter pendant 1h30.

Gen Energy travaille actuellement sur le développement d'un nouveau coupleur G-PB48 en 12,5 A (actuellement limité à 10 A) afin d'alimenter, par exemple, un Forza500 de Nanlite à pleine puissance, et peut-être à terme un Aputure LS 600D.

Lire, voir, entendre

Colloque "Penser la photographie du film"

Appel à communications
07-12-2020 - **Lire en ligne**

Les 18 et 19 novembre 2021 se tiendra à l'université Rennes 2 un colloque sur le thème "Penser la photographie du film | Conceptualizing Motion Picture Photography". Que désigne-t-on lorsque l'on parle de la photographie d'un film ? Une technique ? Un métier ? Une esthétique ? Une ambiance ? Est-il possible d'en mettre au jour certains éléments définitionnels et caractéristiques au gré d'analyses historiques, techniques ou esthétiques ?

Ce colloque souhaite offrir un espace de réflexion pluridisciplinaire afin de mieux saisir les enjeux de la photographie du film, de mieux comprendre ce qu'est une image de cinéma et comment les hommes et femmes la fabriquent et l'habitent. L'ambition n'est pas ici de définir des "écoles", d'aborder la photographie à l'aune de la question des genres (film noir, comédie musicale, etc.) ni de faire l'histoire des différences entre noir et blanc et couleur – autant de sujets qui mériteraient des colloques à part entière –, mais de s'interroger sur la définition d'une notion, la "photographie du film", et d'explorer ses frontières, ses limites, ses non-dits, ou encore l'histoire de sa constitution, afin de mieux la saisir dans sa complexité et sa diversité. *(...)*

Modalités de soumission et calendrier :
Les propositions de communication, de 2 500 signes maximum, rédigées en français ou en anglais et accompagnées d'une brève notice bio-bibliographique, sont à envoyer avant le 28 février 2021 aux trois adresses ci-dessous. La réponse aux propositions de communications sera adressée en avril 2021. Pour plus d'informations, n'hésitez pas à contacter l'une ou l'un d'entre nous :

- Bérénice Bonhomme
  Maîtresse de conférences en études cinématographiques à l'université Toulouse II Jean Jaurès (ESAV), membre du LARA-SEPIA, membre junior de l'IUF et cofondatrice du groupe de recherche "Création collective au cinéma"

- Simon Daniellou
  Maître de conférences en études cinématographiques à l'université Rennes 2 / Membre de l'UR Arts Pratiques et Poétiques et du groupe de recherche Technès

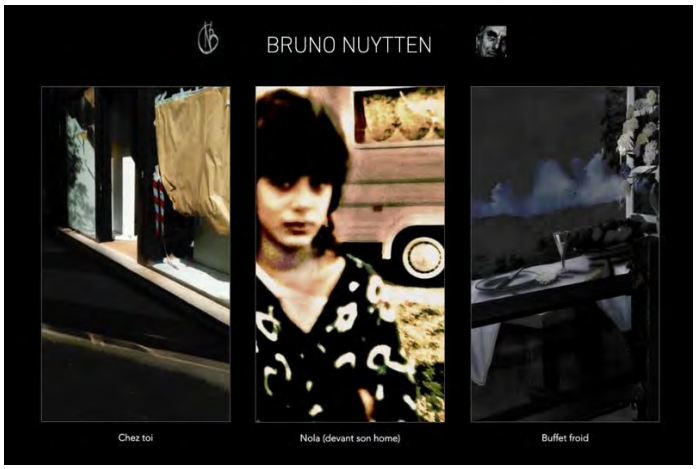
- Priska Morrissey
  Maîtresse de conférences en études cinématographiques à l'université Rennes 2 – en délégation CNRS au sein du laboratoire Thalim entre septembre 2019 et 2021 / Membre de l'UR Arts Pratiques et Poétiques et du groupe de recherche Technès

Les interventions pourront être effectuées en français ou en anglais. Au vu du contexte, toute personne habitant à l'étranger pourra intervenir à distance (modalités techniques à préciser) et cette possibilité sera élargie aux autres participants si la crise sanitaire actuelle l'impose.

- Lien vers le site Internet du colloque (en cours de développement)

Télécharger

Documentation en français
Documentation en anglais



Comme Un Torrent

Par Caroline Champetier, AFC
05-01-2021 - Lire en ligne

Depuis son année au Fresnoy en tant qu'artiste invité, Bruno Nuytten s'est "remis à l'image". Avec son iPhone SE toujours verticalement, après tant d'horizontalité, il saisit, rencontre, capture, entre ciel et terre, des sujets visuels, humains ou pas. Sur le flot d'images amoncelées, il en sélectionne certaines puis les retravaille avec les seules fonctions de l'iPhone lui-même.

En 2017 j'ai eu la chance, dans une des galeries d'exposition du Fresnoy, de voir les 1 000 premières images présentées sur dix écrans verticaux dans un mouvement continu d'apparitions/disparitions. Cela a été un choc, comme si quelqu'un qui s'était tu se remettait subitement à parler.
Par la suite il y a eu deux expositions ou quelques dizaines d'images ont été tirées sur papier, attendant que d'autres les rejoignent, comme si Nuytten perpétuait obstinément le processus de révélation qui veut qu'une image latente soit révélée.
Ce sont ces images latentes que l'on peut regarder sur brunonuytten.com, en rêvant d'en choisir une ou plusieurs dont la matière apparaitra après tirage.

- Consulter le site Internet de Bruno Nuytten.

Le site de Vantage fait peau neuve

31-12-2020 - Lire en ligne

La nouvelle version du site de Vantage - Hawk, Vantage Film, est en ligne. Edité en langue anglaise, on y trouvera des informations concernant les tournages avec des optiques Vantage/Hawk, diverses offres d'objectifs sphériques et anamorphiques, des équipements en location, des témoignages de directeurs de la photographie, entre autres contacts, dernières nouvelles et liens de téléchargement.

- Visiter le nouveau site Internet de Vantage/Hawk en cliquant sur l'image ci-dessous.

Paris Images rencontre Eric Gautier, AFC

30-12-2020 - Lire en ligne

Alors que Paris Images annonce sa prochaine édition, qui se déroulera entièrement en ligne du 25 au 29 janvier 2021, son site Internet offre à la lecture un entretien du directeur de la photographie Eric Gautier, AFC. A l'occasion du Micro Salon AFC 2020, il nous parle de son métier et notamment du travail avec un réalisateur face à la barrière de la langue.

Vous avez travaillé avec Hirokazu Kore-eda sur* La Vérité*. Comment se déroule un tournage avec un réalisateur donc vous ne partagez pas la langue ?

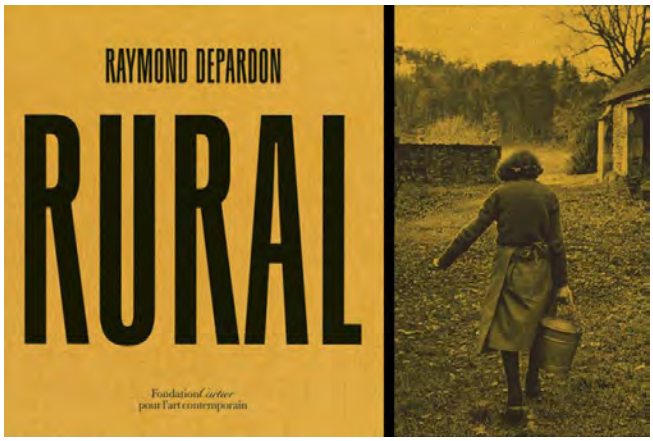
Eric Gautier : J'avais déjà travaillé avec le réalisateur asiatique Jia Zhangke, mais ce dernier parlait un peu anglais, une traductrice était donc présente quand nous avions besoin d'aborder des sujets plus pointus. Mais Kore-eda, lui, ne parle ni français ni anglais. Donc c'est vrai que pour communiquer nous avions mis en place une sorte de langage des signes bien à nous et parfois une traductrice intervenait.

C'est vrai que j'aime moins quand il y a un intermédiaire entre le cinéaste et moi. Nous arrivions relativement bien à nous comprendre, notamment parce que je connais bien son cinéma et que, lui, s'il m'a choisi, c'est aussi parce qu'il connaît mon travail. Je lui avais demandé quand même des petits dessins pour comprendre vraiment les angles, quelles émotions il souhaitait filmer. C'était assez simple, dessiné de façon presque écolière avec de l'aquarelle, c'était vraiment charmant et très utile. Ce tournage fut un peu comme un morceau de jazz : il y a une partition mais on improvise dessus. Et finalement, on arrive à se comprendre. Vous savez, il y a des réalisateurs français qui peuvent me parler pendant une demi-heure et je ne comprends rien de ce qu'ils veulent ou cherchent, et avec Kore-eda, en deux gestes, je saisis tout. Tout cela est très relatif et en revient à l'humain...

- Lire la suite sur le site de Paris Images.
- Lire ou relire l'entretien de Claire Mathon, AFC, publié en septembre 2020.
- Prendre connaissance du programme de l'édition 2021 de Paris Images.

En vignette de cet article, Eric Gautier en 2018 – Photo Ariane Damain Vergallo pour Leitz Cine Wetzlar

---



Parution de "Rural", nouvel ouvrage de photographies de Raymond Depardon

11-12-2020 - Lire en ligne

Photographe, cinéaste, Raymond Depardon n'est plus à présenter. De *San Clemente* à *Reporters*, de *Faits divers* à *Urgences*, de *La Captive du désert* à *Délits flagrants*, de *La Vie moderne* aux *Habitants*, les films qu'il a réalisés, seul ou avec Claudine Nougaret, explorent des sujets aussi variés que, par exemple, la psychiatrie, l'institution judiciaire ou la paysannerie. Les paysans et les lieux qui les entourent sont le fil conducteur de son nouveau livre de photographies, *Rural*, paru en octobre.

Au cours des années 1990 et 2000, Raymond Depardon sillonne la France paysanne avec son appareil photo 6 x 9. De cette exploration du monde rural, il réalise des photographies en noir et blanc qui racontent la terre, les hommes, le travail manuel, l'isolement et la fragilité des petites exploitations agricoles mais aussi la beauté des paysages français.

« C'est l'automne, nous sommes au début des années 1990. J'ai acheté un vieux camion autrichien Pinzgauer, un six roues motrices équipé pour dormir dans le désert.
J'ai décidé de faire des photographies et plus tard un film sur les paysans de la moyenne montagne. Je vais partir seul pour mieux connaître ce territoire et ses habitants situés dans des régions de France désertées.
J'ai eu la chance de vivre mes premières années dans une ferme de la vallée de la Saône. Je ne ne suis pas nostalgique de mon enfance ; même si j'avais une grande liberté, je voyais que le travail de mes parents était très dur, bien loin des clichés de la vie à la campagne. » *[...]*

« Ces hommes et ces femmes qui habitaient et persistaient à cultiver ces territoires désolés étaient des sages, des philosophes, des héros, en avance sur l'indispensable décroissance à venir. Ce choc politique et idéologique a été un moteur pour mon projet. » *Raymond Depardon*

Cinéaste, photographe et journaliste international, Raymond Depardon, né en 1942 à Villefranche-sur-Saône, occupe une place singulière dans le champ de l'image contemporaine. Cofondateur de l'agence Gamma en 1967, il rejoint en 1978 l'agence Magnum et réalise des reportages dans le monde entier jusqu'au début des années 1980. Par la suite, tout en gardant une pratique quotidienne de la photographie, il tourne des films documentaires en cinéma direct dont la trilogie *Profils paysans* : *L'Approche*, *Le Quotidien* et *La Vie moderne* (2001-2008).

***Rural*, photographies et texte de Raymond Depardon**
Édition Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris
Version bilingue français/anglais
Relié, 35 × 28 cm, 124 pages, 86 photographies noir et blanc
Parution : octobre 2020

- Écouter Raymond Depardon parler de son travail photographique à partir de ses récents ouvrages, La Chambre (Éditions Atelier EXB) et Rural, dans l'émission de France Culture "Par les temps qui courent", par Marie Richeux.

Raymond Depardon "Rural"
par Fondation Cartier pour l'art contemporain

Découvrez la nouvelle publication de Raymond Depardon
par Fondation Cartier pour l'art contemporain

Côté profession

Oualida partant en retraite, des directeurs de la photographie de l'AFC témoignent

28-12-2020 - Lire en ligne

A l'annonce du départ à la retraite de Oualida au sein de Panavision-Alga, des directeurs de la photographie de l'AFC ont fait parvenir des témoignages ne tarissant pas d'éloges, entre autres marques d'amitié, sur sa présence à leurs côtés durant toutes ses années passées dans la maison au service du cinéma. Ne manquant pas non plus de lui souhaiter le meilleur pour sa nouvelle vie à venir.

• Richard Andry, AFC
Chère Oualida, c'est quand des jeunes comme toi partent à la retraite qu'on se sent soudain devenir un petit peu plus vieux. Je t'ai vue arriver chez Samuelson Alga à Vincennes, toute jeune, toute fraîche, avec ton sourire, ta gentillesse et ton attention. Il y avait encore cette bonhomie historique laissée dans la maison par Albert, Christiane, Françoise, Gégé, Cloclo, l'Etincelle et tous ceux que je ne citerai pas mais qui resteront toujours imprimés dans ma mémoire. Tu as poursuivi ta si belle carrière, avec d'autres belles équipes, en étant toujours très proche de nous tous quand nous grimpions joyeusement les marches mais aussi quand nous étions tristement en panne. Toujours accueillante, avenante et bienveillante. Toujours présente. Profites bien de ce nouveau temps libre, de ta famille et fais bien attention à toi.
Je lèverai mon verre à ta santé. Comme d'hab' !
A très bientôt. Des bises.

• Jean-Claude Aumont, AFC
Merci Oualida, pour touts ces années de sourires !

• Michel Benjamin, AFC
Oualida,
Ta gentillesse, ta disponibilité et l'aide que tu as su apporter à beaucoup d'entre nous marqueront après ton départ et pour toujours l'âme de cette maison Alga-Panavision. Profite bien de cette retraite amplement méritée après toutes ces belles années de service et, si tu croises un tournage, surtout viens nous voir pour que ton sourire illumine notre journée.

• Stéphane Cami, AFC
Oualida,
Ta gentillesse et ton dévouement pour le cinéma vont nous manquer ! Nous avons presque grandi ensemble…
Je me souviens de mes débuts chez Alga Vincennes avec cette ambiance chaleureuse, presque familiale, tu étais déjà là et ta présence était déjà bienveillante.
Merci pour l'aide que tu m'as apportée sur de nombreux projets, merci pour nos discutions amicales !
Je te souhaite le meilleur pour l'avenir. En espérant avoir encore l'occasion de te retrouver.
Bien à toi.
Amitiés.

• Yves Cape, AFC, SBC
Oualida,
J'ai appris, via l'AFC, que tu partais à la retraite. C'est une magnifique nouvelle pour toi, et une moins bonne pour nous, opérateurs !
Je te remercie chaleureusement (j'aurais préféré le faire en te serrant dans mes bras) pour tout ce temps, cette énergie, cette positive attitude que tu nous as consacrés. Bien des projets et des débuts de carrières n'auraient pas pu naître sans toi.
Je t'embrasse fort.
Profite bien.
Amitiés.

• François Catonné, AFC
Chère Oualida,
Je vois que ça fait 37 ans que tu es chez Pana.
Moi, ça fait plus longtemps encore que je suis directeur photo.
C'est pour ça qu'on ne s'est pas beaucoup vus.
Mais les peu de fois où on a communiqué au téléphone ou chez Pana, ça a été un vrai plaisir.
J'espère qu'on continuera à trouver chez les

fournisseurs ta qualité d'attention, ta disponibilité, ta gentillesse, ton professionnalisme.
Je te souhaite le meilleur pour cette nouvelle période de ta vie. Tu le mérites.
Je t'embrasse.

• Axel Cosnefroy, AFC
Oualida m'a tellement aidé quand je faisais tous mes courts métrages et que j'allais pleurer dans son bureau pour avoir une caméra !
Et quelle femme incroyable.
Elle va beaucoup nous manquer, et à Panavision aussi.

• Nathalie Durand, AFC
37 ans que Oualida officie chez Panavision ! Le temps court trop vite. De Vincennes à Aubervilliers en passant par la rue Pleyel à la Plaine, c'est tout un pan de notre histoire du cinéma qui se dessine. Je me souviens de Oualida dès mes premiers pas dans le métier. Et comment, petit à petit, elle est devenue au sein de Panavision Alga notre interlocutrice privilégiée. Elle a plus d'une fois su faire en sorte que les projets puissent se faire chez Pana, trouvant le moyen de nous accompagner au mieux malgré les contraintes budgétaires. Merci Oualida pour tout cet investissement, pour ta bienveillance, pour ton accompagnement indéfectible. Passe une belle retraite, loin des nouvelles vicissitudes de ce métier.

Oualida et Pascal Berhault, dans le bureau de ce dernier à Vincennes, au milieu des années 1990

• Jean-Noël Ferragut, AFC
Chère Oualida,
Pour ne pas faire comme tout le monde, je commencerai... par t'embrasser ! Ce que toi et moi avons toujours fait, et ce depuis les lointains souvenirs que j'ai de la rue Jean-Moulin, à Vincennes. Oualida, un prénom que je l'ai longtemps orthographié, instinctivement dans mon imaginaire, Walida, à l'anglaise..., avant de mieux te connaître. Prénom qui fait partie de ceux par lesquels nous nous adressions les uns les autres chez Alga, puis Samuelson, Techno et enfin Panavision. Les Albert, Christiane, Françoise, Guy, Elisabeth, Pascal, Olivier, Pierre, "Gégé", "L'étincelle", "Cloclo", tiens !, des surnoms... Vincent, Jeannot, tiens !, une proximité qui fait penser à un ami de l'AFC... Miguel, Clovis, ah non ! Clovis était chez Chevereau... Des Alain, des "Dédé", pour ne citer qu'eux. Autant de figures qui auront materné la plupart de nos tournages, avant d'emprunter le même chemin que toi aujourd'hui. Sans oublier les Patrick et l'équipe actuelle.
Depuis tes débuts à Vincennes, tu nous auras fait profiter de ton sourire, de ta voix douce et de tes yeux rieurs, que ce soit chez Alga devenu Pana, au Micro Salon, sur le pavillon de la CST au Festival de Cannes ou encore aux avant-premières AFC, à La Fémis ou ailleurs – projections auxquelles tu tenais à assister parce que le cinéma, les films, c'était ton univers.
Personne n'est irremplaçable, certes, mais sache, chère "Walida"..., que le petit monde de la production et de la fabrication des images de films de cinéma va regretter, dans les prochains jours, ton départ vers de nouvelles et plus sereines aventures, ta présence attentive à son côté et surtout l'une des personnes les plus aimables, dans tous les sens du terme, qu'il lui ait été donné de rencontrer.
Sur ce, deux fois valent mieux qu'une, je t'embrasse et au plaisir...

• Romain Lacourbas, AFC
Ma chère Oualida,
C'est sur les bancs fourmillant d'assistants que je t'ai croisée pour la première fois, dans cet antre de la caméra qu'on appelait alors Alga. Je vins te voir un jour, un peu gêné, pour te demander timidement de l'aide sur un court métrage, et malgré la frénésie de tes allées et venues, tu m'adressas en retour un sourire de connivence.
Ce même sourire bienveillant ponctua notre collaboration pour les deux décennies suivantes. Toujours avec le même professionnalisme, le même investissement et la même droiture.
Tu vas manquer aux films, au cinéma, à nos déjeuners dans les troquets environnant Panavision, à nos rendez-vous dans ton bureau, et puis à moi surtout.
Alors à bientôt Oualida !
Amicalement.

• Philippe Lardon, AFC
Chère Oualida,
Merci pour tout, ta gentillesse, ta bienveillance, ton professionnalisme... ton départ de chez Panavision après 37 ans d'exercice ravive en moi la période Panavision "Pleyel" et ses fourmillants essais caméra.
Je te souhaite plein de beaux projets pour cette nouvelle vie qui commence pour toi.
Amitiés.

• Nicolas Loir, AFC
Très chère Oualida,
Que le temps passe vite. Comme Philippe Lardon, je me souviens de notre première rencontre à Pleyel et de nos nombreux échanges à l'EMGP. La porte de ton bureau était souvent la seule ouverte en permanence dans le couloir de la direction et c'était toujours un plaisir de venir te voir.
Ton soutien indéfectible m'a permis de débuter et d'avancer sur mes premiers courts métrages.
Par la suite, tu étais toujours là avec toute ta gentillesse et tes conseils si précieux.
Merci de ta bienveillance car je te dois beaucoup.
J'espère que l'on se croisera souvent à Vincennes, maintenant que nous sommes voisins.
Je t'embrasse et à très vite.
Amicalement.

• Thierry Machado, AFC
Fêtons avec toi Oualida « le premier jour du reste de ta vie… » !

• Stephan Massis, AFC
Chère Oualida,
Profite bien de cette nouvelle vie !
Merci pour ta bienveillance et ta disponibilité durant toutes ces années. J'imagine qu'on aura l'occasion de se croiser encore.
À tout bientôt donc !

• Philippe Piffeteau, AFC
Chère Oualida,
Alors 2020 – 37 = 1983…
J'ai poussé la porte (verte) de SamAlga à Vincennes la première fois en 1982, non sans émotion.
Et tout au long de ces années de tournage, tu as toujours été présente avec ton attention, ton sourire et ta grande gentillesse. Ton aide a été précieuse pour beaucoup de courts métrages fauchés.
Merci Oualida et profite sereinement de ta nouvelle liberté !
Je t'embrasse fort.

• Gilles Porte, AFC
37 ans au sein de Panavision… Une carrière… Une vie…
Aujourd'hui, vendredi 20 novembre 2020, je me suis mis en tête de t'acheter un arbre pour saluer ton départ à la retraite…
Pas trop volumineux pour le transporter en moto.
Alors que je cherche un bonsaï près de République – où je prépare un film – je trouve des sapins de Noël qui attentent d'hypothétiques retrouvailles et je tombe sur un livre de dessins, exposé en vitrine… Des dessins qui célèbrent *50 ans de Liberté d'Expression* !
Que ces coups de crayons de Charlie saluent ton départ, Oualida !
Comme ce cadeau était au nom de l'AFC – petit privilège d'un président pour encore quelques mois – je choisis un autre livre, toujours en vitrine, afin de bien respecter des gestes barrières et les temps qui s'imposent…
N'ayant pas trouvé l'Edition des derniers tweets de Trump en bande dessinée, également un Marqueur pour cette année 2020, je choisis *Une terre promise*, de Barrack Obama, trouvant le titre plutôt bien vu !
Tu vas me manquer Oualida… Tu me manques déjà !
Je vais te chercher demain, derrière ton bureau vitré et sous les grandes affiches de cinéma que toujours tu choisissais…
Merci encore pour ton regard, ton sourire, ta bienveillance, ta voix si douce et tes immenses preuves d'amour car combien de fois nous as-tu permis d'obtenir le matériel dont nous rêvions – sans forcément avoir les moyens de se l'offrir – pour tenter de filmer le vent…

Les deux images illustrant cet article sont extraites d'une vidéo tournée par la directrice de la photographie Sabine Lancelin, alors assistante, à l'époque du déménagement de la rue Jean-Moulin, à Vincennes, à la rue Pleyel, à La Plaine Saint-Denis.

Crise à l'école de cinéma de Budapest et à la HSC

Par Laurent Andrieux, pour l'AFC
04-01-2021 - Lire en ligne

L'école de théâtre et de cinéma de Budapest connaît une crise sans précédent, depuis que le gouvernement de Viktor Orbán a engagé un certain nombre d'actions hostiles à son organisation et à son autonomie pédagogique. En réaction, les étudiants ont organisé un mouvement, des manifestations et l'occupation de l'université.

Michel Abramowicz, AFC, nous signale que János Kende, important directeur de la photographie hongrois et ancien président de la Hungarian Society of Cinematographers, soutient le mouvement et a décidé de quitter la HSC, à l'instar d'une vingtaine de ses membres. Il s'en explique dans un entretien donné à *168 Óra Online*.

L'École supérieure d'art dramatique et cinématographique (Színház- és Filmművészeti Főiskola fut créée en 1948 au sein d'une des universités de Budapest dont l'existence remonte à 1865. Dès 1949, György Illés contribua à former plusieurs générations de directeurs de la photographie.

Depuis plusieurs années, les financements alloués à l'Université d'art dramatique et cinématographique de Budapest, aujourd'hui Szinhaz- es Filmművészeti Egyetem (SZFE), étaient en baisse constante. Mais depuis le printemps dernier, les attaques ont pris des formes plus précises, et la réaction des étudiants, soutenus par leurs enseignants, n'a fait que croître, provoquant un soutien des habitants de Budapest et de la communauté internationale.

Manifestation à Budapest

La politique de Viktor Orbán, premier ministre de Hongrie depuis dix ans, lui vaut la réprobation de l'Union européenne, des États-Unis et de la plupart des médias occidentaux. Après s'être attaqué à l'université d'Europe centrale, poussée à l'exil vers Vienne, à l'Académie des sciences, privée d'autonomie, comme l'école de théâtre de Kaposvar, et avoir décidé la fin des études de genre au sein des universités pour motifs idéologiques, il s'en est pris, depuis le printemps dernier, à la célèbre école de cinéma de Budapest.

L'école occupée

Cela a commencé par la privatisation de l'Université, transformée en fondation privée, ce qui a provoqué la réaction hostile des enseignants et des étudiants. Puis cela s'est poursuivi par la nomination d'Attila Vidnyánszky comme président du conseil d'administration de cette fondation. Attila Vidnyánszky est un admirateur assumé de Viktor Orbán. Directeur du Théâtre national hongrois depuis 2013 et principale figure du "Kulturkampf" du pouvoir hongrois visant à promouvoir des valeurs "nationales, conservatrices et chrétiennes" – et au sein même de l'école, en s'attaquant à son autonomie –, sa nomination a provoqué de nombreuses démissions au sein du corps enseignant et du conseil

d'administration de la SZFE, comme celle de son recteur, et a conduit à l'occupation des locaux de l'université par les étudiants, et à la création de la "République de l'Éducation", qui revendique une "SZFE libre". Puis ce fut le refus de nommer des représentants de l'université au sein de son conseil d'administration. La nomination d'un colonel, ancien sniper, au poste de Chancelier, qui s'est immiscé dans la pédagogie, n'a fait qu'attiser la rébellion, provoquer la grève des employés de l'université, susciter le soutien des syndicats et de la communauté internationale, et des recours devant la commission Culture du parlement européen. Réaction du conseil d'administration de la SZFE : la fermeture pure et simple de l'université le 6 novembre dernier, au motif d'un défaut de protection incendie, puis de la cité universitaire le 9, et l'annulation des "crédits" universitaires des étudiants du premier semestre.

Manifestation à Budapest

Après que des personnalités telles que l'écrivain Salman Rushdie, les comédiennes Sigourney Weaver, Helen Mirren et Cate Blanchett, les metteurs en scène Wim Wenders, Peter Brook, Stephen Frears, ou encore le directeur du théâtre de l'Odéon à Paris, Stéphane Braunschweig, ont exprimé leur soutien, quelques cent cinquante Français auteurs, metteurs en scène et universitaires s'opposent, dans une tribune au *Monde*, à la mise sous tutelle par le gouvernement hongrois de cette institution reconnue. Les étudiants de La Fémis et de la Manufacture de Lausanne s'associent à ce mouvement.

Dans le contexte de la crise sanitaire de la Covid-19, les étudiants de la SZFE ont été contraints de quitter les bâtiments universitaires mais maintiennent le blocus. Ils continuent de protester sur les plateformes en ligne.

Soutien des étudiants de La Fémis

Si l'université est toujours fermée, une reprise des cours est envisagée par sa direction au mois de février 2021, dans les locaux de Duna Television. Les conditions réelles de cette éventuelle réouverture ne sont pas encore connues.

L'école occupée
La rubalise, symbole de la résistance des étudiants de Budapest, a depuis été reprise comme symbole des salles de spectacles et cinémas fermés pendant la crise sanitaire.

Création d'une nouvelle association de directeurs de la photographie hongrois

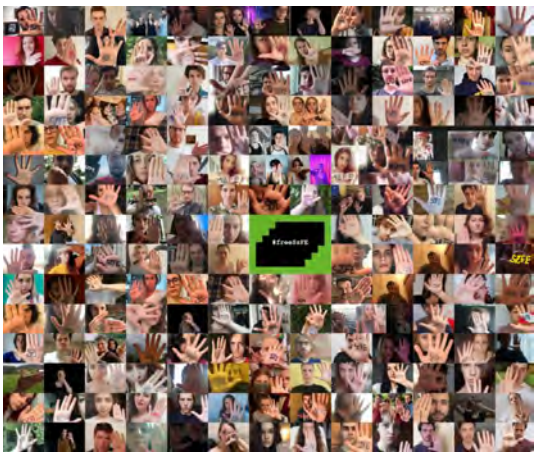
János Kende, directeur de la photographie hongrois, professeur émérite, ancien directeur du département Film & TV de l'école nationale de cinéma de Budapest, enseignant depuis vingt-cinq ans à l'école et ancien président de la Hungarian Society of Cinematographers, explique pourquoi il a décidé, à l'instar d'une vingtaine de ses membres, de quitter la

HSC dans un entretien donné à *168 Óra Online*. Ils ont souhaité prendre leurs distances avec l'un de ses responsables, Emil Novák, après qu'il a été nommé au poste de vice-recteur de l'école et impliqué dans ses déboires.

Nous avons appris depuis que Lajos Koltai et Emil Novák avaient aussi quitté la HSC et qu'une quarantaine d'opérateurs avaient créé l'association des directeurs de la photographie hongrois, la Hungarian Cinematographers' Association (HCA), autour de Gábor Szabó.

János Kende est né le 22 septembre 1941 à Marseille. Il suit les cours de l'école de cinéma de Budapest, tout en travaillant comme assistant opérateur au côté de Sándor Sára (*Remous* ; *Père* ; *Jour de fête*). Il signe les images d'un court métrage de Sára en 1967 (*Vízkereszt*). Il seconde encore Tamás Somló sur *Rouges et blancs*, de Miklós Jancsó, avant de prendre la relève auprès du réalisateur à partir de *Silence et cri* (1967), pour lequel il va régler et exécuter d'impressionnants plans-séquences où l'espace et le temps s'entremêlent dans une réelle virtuosité, dont *Sirocco d'hiver*, tourné en 1968-69, constituerait une sorte d'aboutissement avec sa construction en douze plans séquences. L'étroite collaboration entre Jancsó et Kende s'étire jusqu'en 1992, avec *La Valse du Danube bleu*, jalonnée de nombreux marqueurs comme *Psaume rouge*, en 1972 (Prix de la mise en scène au festival de Cannes), *Pour Electre*, en 1974, *Rhapsodie hongroise*, en 1978.
János Kende travailla aussi avec Márta Mészáros, Zsolt Kézdi-Kovács, Imre Gyöngyössy, Ferenc Kardos, László Szabó...

- **Lire l'entretien** accordé par János Kende à *168 Óra Online*, traduit en français (PDF à télécharger).
- Lire l'interview in extenso et en hongrois, sur le site *168 Óra Online*.



- Quelques sources pour aller plus loin :
  - En Hongrie, la faculté de théâtre et de cinéma visée à son tour par Viktor Orbán (*Le Monde*)
  - La Hongrie de nouveau pointée du doigt par le reste de l'Europe (*Le Monde*)
  - L'université d'Europe centrale de Budapest, poussée à l'exil vers Vienne (*Courrier International*)
  - L'Académie des sciences privée d'autonomie (*Courrier International*)
  - En Hongrie, les études de genre dans le collimateur de Viktor Orbán (*Le Monde*)
  - L'école de théâtre de Budapest, dernière victime du tour de vis idéologique (*Courrier International*)
  - En Hongrie, Viktor Orbán impuissant face à l'occupation de la fac de cinéma et de théâtre par des étudiants (*Le Monde*)
  - Qui est vraiment Attila Vidnyánszky (*Le Monde*)
  - L'insurrection des étudiants en théâtre et cinéma de Budapest (*Blog Médiapart de Jean-Pierre Thibaudat*)
  - La nomination du colonel Vidnyánszky (*Hungary Today*)
  - Dernier ultimatum (*Hungary Today*)
  - Le blocus durera jusqu'à la fin de la répression du pouvoir (*Kultura*)
  - Lajos Koltai et Emil Novák quittent la HSC (*168 Óra Online*).

Les diplômés de la spécialité Cinéma de l'ENS Louis-Lumière, promotion 2017-2020

29-12-2020 - Lire en ligne

Différées depuis juin, les soutenances de mémoire de fin d'études des étudiants de la spécialité Cinéma de l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière, promotion 2017-2020, ont eu lieu les 9, 10, 11, 14 et 15 décembre. Les étudiants s'apprêtant, diplôme en poche, à entamer de façon active leur vie professionnelle, voici, afin de les contacter, leurs coordonnées précédées des sujets de leur mémoire.

Etudiants, titres de leur mémoire, personnalités l'ayant dirigé et titre, s'il y en a un, de leur partie pratique

Grégoire Belien

- De la transparence des décors à leur illumination, mémoire dirigé par Pascal Martin et Brice Barbier, ADIT

Margot Cavret

- La pratique de l'image dans le cinéma d'animation en stop motion, mémoire dirigé par Pascal Martin et Xavier Truchon
  - *Pour éteindre les étoiles*

Charles Chabert

- Ruptures esthétiques et narratives dans le cinéma de fiction, mémoire dirigé par Gisuy Pisano et Bérenger Thouin
  - *Le Mime*

Corentin Courage

- Ouvert aux quatre vents, *Antigone*, de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, à l'épreuve des éléments, mémoire dirigé par David Faroult, Jean-Charles Fitoussi et Giorgio Passerone

Nicolas Gallardo

- Techniques de l'improvisation, mémoire dirigé par Pascal Lagriffoul, AFC, Gilles Mouëllic et David Grinberg
  - *A la recherche d'Aline*

Louise Giboulot

- Le recadrage en postproduction face aux très hautes définitions, mémoire dirigé par John Lvoff et Christian Guillon
  - *Mimi dans la nuit*, partie 2

Simon Gouffault

- La peau dans les scènes de sexe - textures et formes de récit, mémoire dirigé par Alain Sarlat et David Grinberg
  - Les rendus de peaux

Nicolas Hrycaj

- Les potentialités du surréalisme au cinéma, mémoire dirigé par David Faroult et Kristian Feigelson
  - *Souriez, vous êtes morts*

Olivier Ludot

- Les aberrations et autres défauts optiques à l'ère du numérique, mémoire dirigé par Pascal Martin et Ge□rard Cadiou
  - Tests comparatifs d'objectifs

Noé Mercklé

- La vidéo directe au théâtre, mémoire dirigé par Claire Bras, Stéphane Lavoix et Cle□ment Debailleul

Marianne Renaud

- "About not Blinking" - L'épreuve des corps dans l'œuvre de Steve McQueen, mémoire dirigé par Claire Bras, Eponine Momenceau et Jean-Claude Mocik
  - *Retour*

Manon Sabatier

- Le journal filmé, de l'intime à l'avatar, mémoire dirigé par Michel Marx et Vincent Dieutre
  - *Le même geste, encore, pour éloigner les remords*

Ariane Vallin

- L'exaltation des sentiments par le mouvement de la caméra, mémoire dirigé par Michel Marx et Lyang Kim
  - *A contre-courant*

Thomas Weyland

- La Delta Penelope : l'image retrouvée, mémoire dirigé par Giusy Pisano, Eric Guichard, AFC, et David Grinberg

Soutenance reportées en juin 2021
Camille Aubriot

- Filmer la brume et la fumée ou les recréer : enjeux esthétiques et techniques, mémoire dirigé par Sylvie Carcedo et Jean-Marie Dreujou, AFC

Arthur Chrisp

- Un film en temps de crise, mémoire dirigé par David Faroult
  - *Fête triste.*

Mémorant hors cursus
Charles-Hubert Morin

- La technologie argentique et l'identité de l'image cinéma, une rencontre entre techniques et conventions, mémoire dirigé par Alain Sarlat, Martin Roux et David Grinberg.

Contacts

Nom	Adresse courriel	Numéro de mobile
Camille Aubriot	cam.aubriot chez gmail.com	06 50 13 33 13
Grégoire Bélien	gregoirebelien chez gmail.com	06 64 47 83 12
Margot Cavret	margot.cavret chez laposte.net	06 33 13 08 54
Charles Chabert	charles.chabert chez gmail.com	06 62 30 13 30
Arthur Chrisp	arthur.chrisp4 chez gmail.com	06 01 01 07 11
Corentin Courage	corentin.courage chez gmail.com	06 32 27 85 51
Nicolas Gallardo	nicolas.gallardo.ng chez gmail.com	06 36 86 50 18
Louise Giboulot	louise.gib chez hotmail.fr	06 46 85 07 18
Simon Gouffault	simongouffault chez yahoo.fr	06 45 54 85 46
Nicolas Hrycaj	nicolas.hrycaj chez gmail.com	07 82 52 26 59
Olivier Ludot	olivierludot chez gmail.com	06 80 08 14 25
Noé Mercklé	noe.merckle chez gmail.com	06 84 08 02 84
Marianne Renaud	marianne.s.renaud chez gmail.com	06 22 71 82 71
Manon Sabatier	man.sabatier chez gmail.com	06 35 21 34 95
Ariane Vallin	ariane.vallin chez gmail.com	06 45 53 87 54
Thomas Weyland	thomas.z.weyland chez gmail.com	06 86 54 50 93

Les diplômés 2020 du département Image de La Fémis

28-12-2020 - Lire en ligne

Reportées pour les raisons que l'on connaît, les soutenances de mémoire de fin d'études des étudiants du département Image de La Fémis (promotion 2020 "Abbas Kiarostami"), initialement prévues fin juin, se sont tenues les 10 et 11 décembre. Les six étudiants, tous diplômés, abordant à présent la vie active dans l'attente de rejoindre une équipe de tournage, ne pas hésiter à noter dès maintenant leurs coordonnées, indiquées ci-après, pour une future prise de contact.

Le jury des soutenances était composé de :

- Nathalie Coste Cerdan, directrice générale de La Fémis
- Nurith Aviv, directrice de la photographie et réalisatrice
- Jean-Marie Dreujou, AFC, directeur de la photographie
- Corinne Rondeau, critique d'art et critique de cinéma
- Frédéric Papon, directeur des études de La Fémis
- Bruno Delbonnel, AFC, ASC, co-directeur du département Image de La Fémis
- Sabine Lancelin, co-directrice du département Image de La Fémis.

Les six étudiantes et étudiant

Margot Besson

- Mémoire de fin d'études : "Images-matière – Retranscrire le réel par l'abstrait"
  - TFE Image : *Terriens*

Pauline Doméjean

- Mémoire de fin d'études : "Filmer les fantômes – De l'incarnation à la sensation de présence"
  - TFE Image : *Dernier automne*

Plume Fabre

- Mémoire de fin d'études : "Libérer l'espace de jeu – Quel dispositif d'image peut être envisagé pour libérer l'espace de jeu tout en créant une esthétique forte et significative ?"
  - TFE Image : *Como no te voy a querer*

Hovig Hagopian

- Mémoire de fin d'études : "Le chef opérateur face au dispositif documentaire"
  - TFE Image : *Storgetnya*

Emma Limon

- Mémoire de fin d'études : "Les Repérages"
  - TFE Image : *Life is a Breeze*

Anna Sauvage

- Mémoire de fin d'études : "Quand l'Autre filme : réflexions autour de la délégation de la caméra dans le cinéma documentaire, par le réalisateur, et pour le personnage"
  - TFE Image : *Je plongerai dans les vagues.*

Pour les contacter

Nom	Adresse courriel	Numéro de mobile
Margot Besson	margotbesson chez wanadoo.fr	06 01 48 40 86
Pauline Doméjean	pauline.domejean chez wanadoo.fr	06 89 22 99 50
Plume Fabre	plume.fb chez hotmail.fr	06 88 43 44 51
Hovig Hagopian	hagopian.hovig chez gmail.com	06 04 15 91 66
Emma Limon	ealimon13 chez gmail.com	06 18 94 31 42
Anna Sauvage	annasauvage chez sfr.fr	06 38 67 78 19

ADIT, nouveau bureau, nouvelle présidence

18-12-2020 - Lire en ligne

L'Association Française des Digital Imaging Technicians (ADIT), regroupant DIT, Data managers, opérateurs Qtake et techniciens Phantom, ayant tenu son assemblée générale mardi 8 décembre 2020, a renouvelé son conseil d'administration et son bureau. Succédant à Alexandre Sinn, Audrey Samson est désormais la nouvelle présidente de l'ADIT.

Composition du bureau de l'ADIT

- Audrey Samson, présidente
- Vincent Tulasne, vice-président
- Mike Bayard, trésorier
- Thomas Briant MacGregor, secrétaire.

Les autres membres du conseil d'administration
- Brice Barbier
- Eduardo Fraschini
- Baptiste Mariniere
- Olivier Patron
- Jérôme Tanguy.

- Consulter le site Internet de l'ADIT.

L'ADC renouvelle son bureau et sa présidence

17-12-2020 - Lire en ligne

L'Association des Décorateurs de Cinéma, qui a tenu son assemblée générale le samedi 12 décembre 2020, à la CST et en visioconférence, a procédé à l'élection de son nouveau bureau. Laurent Tesseyre prend ainsi la succession de Michel Barthélémy à la présidence de l'ADC.

Nouveau bureau de l'ADC

- Laurent Tesseyre, président
- Anne Seibel, Laure Lepelley Monbillard et Bertrand Seitz, vice-présidentes et vice-président
- Riton Dupire-Clément, secrétaire général
- Chloé Cambournac et Valérie Valéro, secrétaires adjointes
- Christophe Thiollier, trésorier
- Hérald Najar, trésorier adjoint.

Conseil d'administration étendu
- Riton Dupire-Clément, Patrick Colpaert, responsables ciné-club
- Laurent Tesseyre, responsable communication inter-associations
- Benoît Cisilkièwick, Valérie Valéro, responsables éco-déco / éco-prod
- Chloé Cambournac, Laure Lepelley Monbillard, responsables Artscenico
- Valérie Valéro, William Abello, responsables à la communication syndicale
- Stanislas Reydellet, Emma Cuillery, responsables partenariat / annuaire pro
- Laure Lepelley Monbillard - William Abello, responsables évènements.

- Consulter le site Internet de l'ADC.

Naissance de l'association ASAP&CO

Association des secrétaires, assistant(e)s de production, coordinatrices et coordinateurs
10-12-2020 - Lire en ligne

Une nouvelle association annonce sa récente création, l'ASAP&CO, destinée aux secrétaires, assistantes et assistants de production, coordinatrices et coordinateurs des secteurs cinématographique, publicitaire et audiovisuel (et par extension du spectacle et de l'événementiel). A sa tête, un conseil collégial est composé de dix membres, sur les cinquante-quatre qu'elle compte actuellement au total.

L'association a pour but :

- la promotion des postes et fonctions des Coordinateur/rice.s de production, Secrétaires de production et Assistant.e.s de production et une reconnaissance de leurs fonctions à sa juste valeur ;
- la mise en contact entre les personnes qui travaillent à ces postes dans les secteurs de la production cinématographique, publicitaire, audiovisuelle (et par extension dans les secteurs du spectacle et de l'événementiel) ;
- l'information, la transmission, l'échange des connaissances et la solidarité entre ses membres ;
- la protection des conditions de travail et des salaires
- l'amélioration et la protection de la qualité de leur travail ;
- la formation de ses membres auprès d'organismes professionnels publiques et/ou privés (outils de travail, formations de prévention, etc...) ;
- la formation de personnes extérieures à l'Association à nos métiers ;
- la représentation de leurs métiers auprès des différentes branches des secteurs de la production cinématographique, publicitaire, audiovisuel et institutionnel et par extension du spectacle et de l'événementiel ainsi qu'auprès des instances professionnelles et des pouvoirs publics ;
- la défense des intérêts individuels et collectifs des membres ;
- la défense des intérêts personnels et patrimoniaux de l'association.

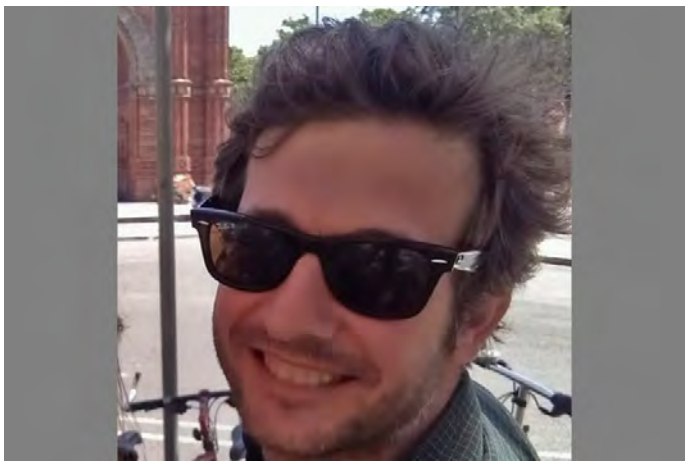
Membres du conseil collégial

- Sarah Blanc,
- Ariane Cousi,
- Julie Hag Martin,
- Laura Herisson,
- Ségolène Lagny,
- Julia Mongin,
- Camille Nahassian,
- Sarah PillardI,
- Eve Portal,
- Loraine Tanguy.

Pour toutes questions et demandes d'adhésion - Sarah Blanc & Julia Mongin : hello chez asap-co.fr
Pour joindre la communication - Eve Portal & Julie Hag-Martin : com chez asap-co.fr
Pour joindre la trésorerie - Julia Mongin : treso chez asap-co.fr
Pour joindre toutes demandes qui concernent du conseil et le harcèlement - Laura Herisson et Sarah Pillard : conseil chez asap-co.fr

- Consulter le site Internet de l'ASAP&CO.

In Memoriam



Décès de Maya Bonfanti

14-12-2020 - Lire en ligne

Nous avons appris avec tristesse la nouvelle du décès de Maya Bonfanti, survenu jeudi 3 décembre 2020, à l'âge de 42 ans. Après avoir travaillé près de vingt ans auprès de Cininter, Maya était directeur technique d'Acc&LED depuis deux ans. Ses amis et connaissances garderont de lui le souvenir d'une généreuse et belle personne.

Né le 5 août 1978, Maya Bonfanti suit une formation de BTS Audiovisuel, option Image, à Saint-Quentin (Aisne), en 2000, dans une promotion d'où seront issus, entre autres, les directeurs de la photographie Matias Boucard, AFC, et Matthieu Misiraca. Après une courte période chez un importateur de lampes, il entre chez Cininter en 2005, d'abord en tant que préparateur, puis chef d'équipe et enfin directeur technique. Il quitte Cininter en 2018 et rejoint à ce poste l'équipe d'Acc&LED.
Bien que ses connaissances de travail furent surtout des chefs électriciens, les directeurs de la photographie ont eu maintes fois l'occasion d'échanger avec lui, soit lors de leurs passages chez Cininter – au gré de présentations de matériel – ou Acc&LED, soit plus généralement au Micro Salon, où sa présence était non seulement habituelle mais aussi appréciée.

Témoignages

• **Matias Boucard, AFC**
J'ai eu la chance de rencontrer Maya pendant mes années d'études au BTS Image de Saint-Quentin, dans l'Aisne. Déjà, c'était quelqu'un de passionné, doux et bienveillant. Il avait toujours de l'énergie pour faire avancer ses projets et ceux des autres. C'était celui qu'on voulait avoir dans son équipe.
Plus tard, quand j'ai commencé ma carrière de chef électro, on a fait des films ensemble. Puis très vite, il a intégré directement des sociétés de location de lumière, où il s'est mis au service des autres. J'ai souvent fait appel à lui pour des conseils, et il a toujours répondu présent. Il était comme ça, Maya. Toujours présent pour les autres.
C'était le premier à rendre à service, avec un sourire et toujours cette patience qui le rendait si unique.
Il va nous manquer. Je pense très fort à sa famille et à ses proches.

• **Jacqueline Delaunay**, *directrice d'Acc&LED*
Maya Bonfanti s'est endormi ce matin, comme il le souhaitait, apaisé. Après avoir longuement lutté contre la maladie, les forces l'ont quitté. Nous sommes très affectés et tristes. Nous perdons une belle personne.
Reste le souvenir de sa gentillesse, de sa bienveillance, de son humour moqueur aussi et de son courage... Mais il était aussi une personne ultra professionnelle, avide de comprendre et de transmettre.
Comme nous a si bien dit un jeune électro en apprenant son décès : Acc&LED et le monde de l'audiovisuel perdent une personne chère à ce métier.
Et nous, personnellement, perdons une personne chère à nous tous. Nos pensées affectueuses vont à sa famille, ses filles, pour supporter cette épreuve.

• **Matthieu Misiraca**, *directeur de la photographie*
Maya était mon camarade de classe, en 1998, alors qu'on était en BTS audiovisuel. Après nos études, je l'ai retrouvé chez Cininter et depuis qu'il était chez Acc&LED, je le croisais très souvent. Je n'oublierai pas son sourire, sa gentillesse et surtout sa bienveillance. Adieu mon Ami.

• **Michèle Pavesi**, *présidente de Cininter de 1983 à 2017*
Maya fut mon Compagnon de route de 2005 à 2017.
Le regard fixé sur un même horizon : un travail d'artisan, bien faire dans le respect de tous avec humour et joie.
Ceux qui ont croisé Maya se souviennent de son dévouement à son métier et ceux qui le servent... Ses "Copains de Cinoch" se reconnaîtront.
Une amitié profonde est entrée dans mon cœur, indéracinable et pour toujours.
J'ai eu le bonheur et l'honneur de partager 20 ans de sa trop courte vie.
De découvrir son univers et sa si aimante famille.
Nous sommes nombreuses et nombreux à partager l'immense peine de son absence à nos côtés.

Une photo festive avec Maya Bonfanti, aux côtés de Michèle Pavesi, au centre, et Cloé Coussau

• **La FICAM**
« La FICAM vient d'apprendre cette triste nouvelle et nous nous associons à cet hommage pour Maya Bonfanti avec l'AFC... Toutes nos condoléances à sa famille, ses proches et ses collègues d'Acc&LED... »

En vignette de cet article, une photo récente de Maya Bonfanti.

Micro Salon 2013, à la Femis - Maya Bonfanti (à droite), large sourire, et Serge Simonsz - Photo Pauline Maillet

Qr Codes

L'éditorial de janvier 2021

Les photos du Micro Salon 2020 désormais en ligne

Pour Johnny Depp, la relation entre acteurs et directeurs de la photographie est essentielle

La nouvelle caméra évolutive Panasonic Lumix BGH1 approuvée par Netflix

Vers la Couleur – 1re partie

Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand, 43e édition

Dans l'actualité de Lumex

Innport présente les accessoires optiques cinéma de Lindsey Optics

Conférences AFC lors de l'édition Online du Paris Images 2021

Voir ou revoir la Conversation avec Philippe Rousselot, AFC, ASC, programmée à Camerimage 2020

Panavision-Alga : départ à la retraite de Oualida

Les objectifs Zeiss Supreme et Radiance en tournage depuis cet été

Conférence "Éléments pour une histoire de l'optique cinématographique des origines aux années 1960" en ligne

Les films chrono-photographiques d'Étienne-Jules Marey à voir en ligne

Exploiter le workflow Zeiss eXtended Data avec la Sony Venice

Webinaire FilmLight Color Online : "La Couleur à Camerimage 2020"

Paris Images n° 8 : édition Online

Les Prix 2020 du Cinéma européen (EFA Awards) annoncés

Leitz présente Henri, le nouveau chercheur de champ

Cartoni France présente les batteries haut de gamme de Gen Energy

Colloque "Penser la photographie du film"

Paris Images rencontre Eric Gautier, AFC

Les diplômés de la spécialité Cinéma de l'ENS Louis-Lumière, promotion 2017-2020

ADIT, nouveau bureau, nouvelle présidence

Comme Un Torrent

Parution de "Rural", nouvel ouvrage de photographies de Raymond Depardon

Les diplômés 2020 du département Image de La Fémis

L'ADC renouvelle son bureau et sa présidence

Le site de Vantage fait peau neuve

Oualida partant en retraite, des directeurs de la photographie de l'AFC témoignent

Crise à l'école de cinéma de Budapest et à la HSC

Naissance de l'association ASAP&CO

Décès de Maya Bonfanti

Association **F**rançaise
des directeurs
de la photographie
Cinématographique

8 rue Francœur
75018 Paris

www.afcinema.com

Président
Gilles PORTE

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

Membres actifs
Michel ABRAMOWICZ
Pierre AÏM
• Robert ALAZRAKI
Jérôme ALMÉRAS
Michel AMATHIEU
Richard ANDRY
Thierry ARBOGAST
Yorgos ARVANITIS
Pascal AUFFRAY
Jean-Claude AUMONT
Pascal BAILLARGEAU
Lubomir BAKCHEV
Pierre-Yves BASTARD
Christophe BEAUCARNE
Michel BENJAMIN
Renato BERTA
Régis BLONDEAU
Patrick BLOSSIER
Matias BOUCARD
Dominique BOUILLERET
Céline BOZON
Dominique BRENGUIER
Laurent BRUNET
Sébastien BUCHMANN
Stéphane CAMI
Yves CAPE
Bernard CASSAN
François CATONNÉ
Laurent CHALET
Benoît CHAMAILLARD
Olivier CHAMBON
Caroline CHAMPETIER
Renaud CHASSAING
Rémy CHEVRIN
David CHIZALLET
Arthur CLOQUET
Axel COSNEFROY
Laurent DAILLAND
Gérard de BATTISTA
John de BORMAN
Bernard DECHET
Guillaume DEFFONTAINES
Bruno DELBONNEL
Benoît DELHOMME
Jean-Marie DREUJOU
Eric DUMAGE
Isabelle DUMAS
Eric DUMONT
Nathalie DURAND
Patrick DUROUX
Jean-Marc FABRE
Etienne FAUDUET
Laurent FÉNART
Jean-Noël FERRAGUT
Tommaso FIORILLI
Stéphane FONTAINE
Crystel FOURNIER
Pierre-Hugues GALIEN
Pierric GANTELMI d'ILLE
Claude GARNIER
Nicolas GAURIN
Eric GAUTIER
Pascal GENNESSEAUX
Dominique GENTIL
Jimmy GLASBERG
Agnès GODARD
Julie GRÜNEBAUM
Eric GUICHARD
Philippe GUILBERT
Paul GUILHAUME
Thomas HARDMEIER
Antoine HÉBERLÉ
Gilles HENRY
Jean-Francois HENSGENS
Léo HINSTIN
Julien HIRSCH
Jean-Michel HUMEAU
Thierry JAULT
Vincent JEANNOT
Darius KHONDJI
Elin KIRSCHFINK
Marc KONINCKX
Willy KURANT
Romain LACOURBAS
Yves LAFAYE
Denis LAGRANGE
Pascal LAGRIFFOUL
Alex LAMARQUE
Jeanne LAPOIRIE
Philippe LARDON
Jean-Claude LARRIEU
Dominique Le RIGOLEUR
Philippe Le SOURD
Pascal LEBÈGUE
• Denis LENOIR
Nicolas LOIR
Hélène LOUVART
Philip LOZANO
Irina LUBTCHANSKY
Thierry MACHADO
Laurent MACHUEL
Baptiste MAGNIEN
Pascale MARIN
Antoine MARTEAU
Pascal MARTI
Stephan MASSIS
Vincent MATHIAS
Claire MATHON
Tariel MELIAVA
Pierre MILON
Antoine MONOD
Vincent MULLER
Tetsuo NAGATA
Pierre NOVION
Luc PAGÈS
Philippe PAVANS de CECCATTY
Philippe PIFFETEAU
Aymerick PILARSKI
Arnaud POTIER
Thierry POUGET
Julien POUPARD
Pénélope POURRIAT
David 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 • INNPORT • KEY LITE • KODAK • K5600 Lighting • LCA • LE LABO Paris • LEE FILTERS • Ernst LEITZ Wetzlar • LES TONTONS TRUQUEURS • LOUMASYSTEMS • LUMEX • M141 • MALUNA Lighting • MICROFILMS • MIKROS • MOVIE TECH • NEXT SHOT • NIKON France • NOIR LUMIÈRE • PANAGRIP • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PAPA SIERRA • PHOTOCINERENT • POLY SON • PROPULSION • P+S TECHNIK • RED Digital Cinema • ROSCO / DMG • RUBY LIGHT • RVZ Caméra • RVZ Lumières • SAS DAMIEN-VICART • SIGMA France • SKYDRONE AEROMAKER • SOFT LIGHTS • SONY France • SOUS-EXPOSITION • THE DRAWNING AGENCY • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSVIDEO • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE • TURTLE MAX • VANTAGE Paris • XD MOTION • ZEISS •

Avec le soutien du CNC et la participation de la CST