

Jon Fauer, ASC

www.fdtimes.com

Février 2014

Numéro 58-F

FILM ET DIGITAL TIMES

Le journal sur l'art, la technique et la technologie dans la production cinématographique mondiale



ÉDITION POUR LE MICRO SALON EN FRANÇAIS

Film and Digital Times est une revue et un guide sur la technique, la technologie, les outils et des conseils pour les directeurs de la photographie, les photographes, les réalisateurs, les producteurs, les directeurs de studios, les assistants caméra, les cadresurs, les machinistes, les chefs électriciens, les équipes de cinéma, les loueurs et les fabricants de matériel. Elle est publiée et rédigée par Jon Fauer, ASC, directeur de la photographie, réalisateur et auteur de 14 livres (plus de 120 000 exemplaires, célèbres pour leur façon conviviale d'expliquer les choses, comme si vous étiez sur place avec lui). Film and Digital Times est truffée d'informations et de conseils de professionnels de l'image. Vous pouvez recevoir l'édition papier ou l'édition en ligne avec un abonnement annuel ou par invitation. Nous n'acceptons pas de publicité et existons grâce au soutien de nos lecteurs et de nos partenaires.

Webmaster : Jon Stout. Ont contribué à ce numéro : Danys Bruyère, Jean-Marie Lavalou, Tatiana Pereira, Les Zellan, Jacques Delacoux, Howard Preston, Carey Duffy, Jacques Lipkau-Goyard, Edith Bertrand, Denny Clairmont, Peter Crithary, Marc Shipman-Mueller, Thorsten Meywald, Alexander Schwarz, Alexander Bscheidl, Marc Dando, Ben Steele, Andrew Steele, Natasza Chroscicki, Thomas Hardmeier, Fabien Constant, Samuel Renollet, Patrick Duroux.

Les photographes qui ont contribué à ce numéro sont : Albrecht Gerlach, Christophe Hustache Marmon, Thibault Grabherr, Jesse Rosen, SND Films, Jon Fauer, ASC.

© 2014 Film and Digital Times, Inc. par Jon Fauer

Traduit (en partie) de l'anglais par Pierre Souchar.

Film and Digital Times sur papier, en ligne et sur iPad

iPad et iPhone

Obtenez Film and Digital Times pour iPad et iPhone sur l'app Kiosque d'Apple. Téléchargez notre appli gratuite sur iTunes Store (recherchez : Film and Digital Times). Téléchargez des numéros uniques, des anciens numéros ou souscrivez à un abonnement annuel.

Abonnements papier + numérique

Les abonnements papier et numérique à Film and Digital Times comprennent toujours l'accès à la version numérique (PDF) à tous les anciens numéros et au numéro actuel en ligne.

Abonnements numérique PDF

Les abonnements numériques PDF comprennent un accès illimité aux anciens numéros et au numéro actuel. www.fdtimes.com/issues

Service clientèle FDTimes

Pour toute question sur votre abonnement, n'hésitez pas à nous contacter par téléphone du lundi au vendredi de 9 à 17 h 30 EST.

Tél : 1-570-567-1224
N° gratuit (USA) : 1-800-796-7431
Fax : 1-724-510-0172
Email via site web : fdtimes.com/contact
Adresse postale : Film and Digital Times Subscriptions
PO Box 922
Williamsport, PA 17703 USA

Nos bureaux éditoriaux se trouvent à New York (NY).

Abonnez-vous !

En ligne :
www.fdtimes.com/subscribe

Par téléphone, mail ou fax :

Ligne directe : 1-570-567-1224

N° gratuit (USA) : 1-800-796-7431

Fax : 1-724-510-0172

Adresse postale :

Film and Digital Times Subscriptions
PO Box 922
Williamsport, PA 17703
USA

- | | | | |
|--------------------------|--|-------|----------|
| <input type="checkbox"/> | 1 an papier et numérique USA | 6 num | \$ 49.95 |
| <input type="checkbox"/> | 1 an papier et numérique, Canada | 6 num | \$ 59.95 |
| <input type="checkbox"/> | 1 an papier et numérique, monde entier | 6 num | \$ 69.95 |
| <input type="checkbox"/> | 1 an numérique (PDF) | | \$ 29.95 |

- | | | | |
|--------------------------|------------------------------|--|-----------|
| <input type="checkbox"/> | 1 an iPad/iPhone App upgrade | | + \$ 9.99 |
|--------------------------|------------------------------|--|-----------|

(normalement \$ 29.99) obtenez *FDTimes* sur Kiosque d'Apple pour iPad lorsque vous vous abonnez à l'édition papier ou numérique (ci-dessus)

Total \$ _____

Méthode de paiement (veuillez cocher une option) :

VISA Mastercard American Express

Chèque joint (à l'ordre de Film and Digital Times)

Numéro de carte de crédit _____

Code de sécurité (3 ou 4 chiffres) _____

Date de validité _____

Signature _____

Nom _____

Entreprise _____

Titre _____

Adresse _____

Ville _____

État ou Province _____

Pays _____

Code postal _____

Tél _____

Fax _____

Email _____

Transvideo et Aaton

En couverture, de gauche à droite et de haut en bas, l'équipe de Aaton Digital : Nicolas Pinault, Pierre Michoud, Caroline Hostalier, Frederic Mangeat, Pascal Grillere, Sebastien Brum, Elisabeth Perin, Yves Riviere, Paul Thillo, Sebastien Reyes.

Aaton a été acquise l'été dernier par Transvideo à travers de sa holding Ithaki. Aaton est devenue Aaton-Digital et reste dans le même bâtiment de la rue de la Paix à Grenoble. Jacques Delacoux, son Président-directeur général, a confirmé que l'équipe de développement de Aaton Digital reste la même.

Transvideo étant implantée à Verneuil-sur-Avre, en Normandie. Aaton-Digital développe une nouvelle génération de Cantar, l'enregistreur audio de tournage amplement plébiscité, et dont des milliers d'exemplaires sont actuellement utilisés dans le monde. Comme par le passé, la maintenance des caméras Aaton est assurée par Pierre Michoud à Grenoble. La maintenance des Cantar est également assurée par Aaton-Digital qui a remis en production les cartes électroniques et les pièces nécessaires tout en améliorant le logiciel du Cantar-X2. D'autre part, des évolutions hardware pour les Cantar-X1 et X2 sont désormais proposées.

Le prototype du Cantar-X3 (en couverture) est exposé pour la première fois au Micro Salon 2014 avec un écran étonnant développé par Transvideo. Aaton-Digital et Transvideo travaillent ensemble au développement de nouveaux concepts qui seront présentés ultérieurement.

Transvideo RainbowHD

Le moniteur RainbowHD de 7" de Transvideo dispose à présent de nouveaux profils d'entrée, y compris Log C, Log S, Log S2, Log Canon, linéaire et Rec 709.

Il existe deux modèles RainbowHD : le normal et le modèle SBL-SuperBright. Le modèle SBL dispose d'une deuxième entrée SDI pour une liaison double et du Avenger Leveler for Steadicam/body-rigs [niveau électronique]. Les moniteurs RainbowHD sont hermétiques (sans orifices de ventilation).

Quelle est la principale différence entre le RainbowHD et le CineMonitorHD ? Les moniteurs CineMonitorHD Evolution affichent les données de l'objectif (LDS et /i) ainsi que les distances du CineTape. D'autre part, les écrans du CineMonitorHD sont en 4:3 dans lesquels on peut inscrire une image 16:9 ainsi que des outils de mesure sur le bas de l'écran.



Nouveau Transvideo StarliteHD

Le nouveau moniteur Transvideo StarliteHD, ultra-fin et léger est quasiment de la même taille qu'un iPhone. Il dispose d'un écran OLED de 5" de diagonale et utilise un nouveau processeur très puissant. Il fait partie de la nouvelle génération de produits d'assistance au tournage qui sera déclinée en 2014.

- Enregistre en HD sur cartes SD grâce à son slot latéral
- Entrées/sorties : HD-SDI et 3G-SDI
- Écran OLED avec Gamut EBU Color
- Écran tactile, plus besoin de boutons
- 187 gr
- Faible consommation d'énergie



Écran tactile OLED 5"



CineMonitorHD 6 X-SBL

Il s'agit de l'écran le plus lumineux existant sur le marché pour le Steadicam ou le travail en extérieur dans des conditions difficiles de lumière.

Le CineMonitorHD 6 X-SBL fait partie d'une nouvelle génération d'écrans avec une luminosité qui atteint 2000 nits. Il dispose également d'un nouvel revêtement anti-reflet (AR) pour réduire les reflets.

Il inclut le VirtualHorizon2, ainsi qu'un module Bluetooth pour communiquer sans fil avec le VirtualHorizon3.

Le CineMonitorHD 6 X-SBL avec sa fourche de fixation destinées au Steadicam et autres supports de caméra.



K5600 Lighting

Lors de l'édition de 2014 du Micro Salon de l'AFC qui se déroulera à La Fémis les 7 et 8 février, K5600 présente ses deux principales nouveautés : l'Alpha 9K et le Kit Evolution 200W.

L'Alpha 9K



Dernier né de la gamme Fresnel proposée par K5600 Lighting. Il dispose des mêmes caractéristiques que les autres projecteurs de la gamme (Alpha 1600W – Alpha 4 KW – Alpha 18K). Sa lentille Fresnel amovible, de 450 mm, permet une focalisation de 10° à 60°, d'un faisceau propre et contrôlable.

Sans cette lentille, nous retrouvons l'Open Face distinctif des Alphas, créant ainsi un faisceau étale de 80° pour des ombres nettes. Utilisant le même réflecteur quartz que ses prédécesseurs, l'Alpha 9K peut être utilisé en douche sans dommage pour l'appareil. Le ballast Power Gems est à l'image des appareils K5600 : compact, léger (moins de 25 kilos) et polyvalent.

En effet, non seulement il peut alimenter les 2.5 KW, les 4 KW, les 6KW et les 9kW, mais il regroupe en un seul appareil les fonctions 100 Hz, 300 Hz et 1 000 Hz. De plus, il dispose d'une fonction de balayage qui corrige automatiquement la fréquence afin d'assurer la stabilité des images à grande vitesse, ce qui évite à l'équipe de tournage d'ajuster en fonction de l'oscilloscope.

Un kit complet qui répond aux contraintes des tournages d'aujourd'hui : des budgets serrés, des équipes réduites et des temps de tournage limités.

Le Kit Evolution



K5600 a toujours su fabriquer des appareils d'une polyvalence jamais égalée. Le kit Evolution en est la preuve : il se compose de deux projecteurs, le nouvel Alpha 200 et le nouveau Joker Bug 200.

Les deux appareils sont tous deux fabriqués de façon à fonctionner en 5600 K ou en 3200 K, et ce grâce à la nouvelle lampe 3200 K HMI conçue par SLI. Le choix entre les multiples accessoires permet à ce kit de deux projecteurs de couvrir la plupart des situations de tournage.

L'Alpha 200 répond aux caractéristiques des Fresnel de la gamme K5600 : sa lentille Fresnel amovible permet d'obtenir la lumière attendue d'une source Fresnel. En la retirant, le projecteur devient une source Open Face idéale pour obtenir des ombres nettes. Les accessoires créés pour l'Alpha 200 le rendent encore plus

polyvalent : avec le Snap Bag, boîte à lumière de DOP Choice, on obtient une lumière douce, et avec le Focal Spot, le faisceau contrôlable d'une découpe.

Le Joker Bug 200 Evolution peut être utilisé avec les accessoires existants de la gamme Joker Bug, que ce soit en boîte à lumière, lanterne, ou Softube.

Le point fort de ce kit, c'est un prix compétitif et attractif, sans compromis sur la qualité, la polyvalence ou la fiabilité, qui ont fait la renommée de K5600 Lighting. Ce kit de projecteurs HMI est disponible en configuration « combo » (1 x Alpha 200 et 1 x Joker Bug 200), ou kit de deux appareils de même type (2 x JB 200 ou 2 x Alpha 200). Ces kits sont disponibles à des prix de 3000 € à 3900 € selon l'accessoirisation.



Cette année plus que toutes les autres, il ne faudra pas faire l'impasse sur le stand Emit au MicroSalon si les thèmes anamorphique, stabilisation, filtres pour 4K vous intéressent (et autres surprises...).

L'Anamorphic /i 2x par Cooke Optics, sans doute la série anamorphique la plus attendue de l'année ! Certainement parce que Cooke y a associé tous les ingrédients anamorphiques demandés par les directeurs de la photographie avec le *look* Cooke et le flou oval 2 :1.

La série, qui intègre une nouvelle conception, est composée de sept objectifs fixes, les 25, 35, 40, 50, 75, 100 et 135 mm. Ils ouvrent tous à T2.3 et sont équipés de la nouvelle génération du système de métadonnées i/lens. Le cylindre anamorphique est positionné à l'avant et le cercle d'image est de 33,54 mm.

Les premières images seront projetées en début d'année et les premières livraisons à partir du deuxième trimestre 2014. Encore un peu de patience...

FlowCiné défie la gravité. Le Gravity One est un stabilisateur de caméra deux axes (tilt et roll) qui stabilise et fluidifie les prises de vues en réduisant considérablement les artefacts de mouvement, notamment ceux qui apparaissent lorsqu'on marche ou on court.

Il optimise l'utilisation d'un Body Mount comme l'Easyrig. Combiné avec ce dernier, le cordon de l'Easyrig devient même le 3ème axe.

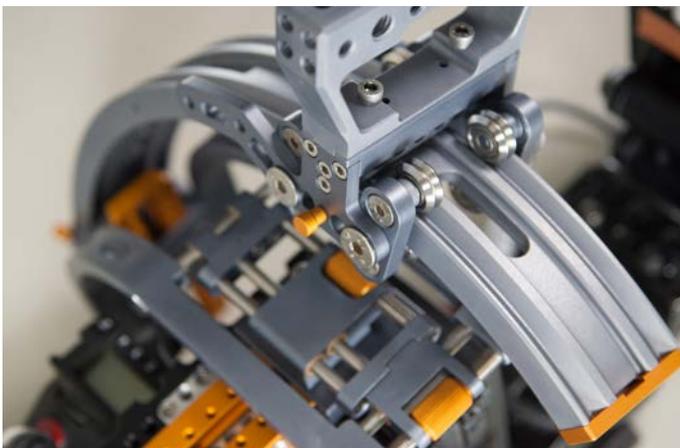
Contrairement à d'autres stabilisateurs, il accepte les caméras jusqu'à 17 kg. Les caméras ARRI Alexa et Amira, RED et Sony, y compris la F65 sont compatibles. Deux boutons sur la plaque de montage permettent de régler facilement le centre de gravité du Rig. Le G-1 se monte sur une plaque fixée en partie haute de la caméra. Il sera bientôt possible de motoriser le G-1 version Extended avec un petit joystick pour contrôler l'inclinaison ou la rotation de manière à assister la stabilisation.

Le fabricant de filtres Tiffen propose les nouvelles séries de filtres Pearlescent et Satin, spécialement conçues pour les caméras et optiques 4K. Ces filtres créent un nouveau *look* subtil avec un léger adoucissement du contraste et un halo nacré ou satiné autour des sujets importants pour mieux les faire ressortir.

De son côté, Ronford Baker décline sa célèbre gamme de têtes fluides avec l'Atlas 40 intégrant son système breveté de contrebalance et son système fluide (7 positions + 0) pan et tilt, offrant une excellente précision et une parfaite fluidité pour les caméras jusqu'à 35 Kg.

Une idée simple mais qui a le potentiel de changer le monde de la machinerie, c'est ce que vient d'inventer Panther avec les rails Précision Levelling Track. Grâce à un système de pieds télescopiques ajustables en hauteur de 0 à 67 cm, le calage des rails devient un jeu d'enfant... sans compter le temps économisé sur le tournage.

Restera encore à découvrir le très attendu moniteur Transvideo Starlite HD 5", la Commande HF Optique Magnum dernière-née de Chrosziel, le Cworld de Cmotion, le RIG Light HD et l'objectif Stadium PL 9 mm Super Grand Angle 202°... Tout un programme !



Preston MDR3

Preston MDR3
sur une Sony
F55



La nouvelle commande à distance MDR3 de Preston est plus légère, plus petite, plus puissante, et offre plus de fonctions que le MDR2. Ce nouveau modèle dispose de quatre voies qui peuvent contrôler la mise au point, le diaphragme, la focale des zooms et tout autre chose tel qu'un filtre dégradé ou une face caméra Obie Light). Le MDR3 peut également être mis en place pour piloter différents objectifs sur un rig multicaméra ou stéréographique.

L'entrée analogique, l'une des nouveautés, est très importante. Certains opérateurs de Steadicam ont demandé une petite commande de zoom qui se pilote directement depuis le Gimbal du Steadicam. Les cadres peuvent monter un Microforce directement sur le manche de pan de la tête et être directement reliés par câble au MDR3.

Le CineTape peut également être directement connecté sur le boîtier de contrôle sans besoin d'interface. Les métadonnées peuvent être enregistrées sur une clé USB. Le MDR réalise un horodatage des métadonnées des objectifs afin que vous puissiez, pendant la post-production, effectuer une corrélation entre les données de l'objectif, le mouvement et la position de l'optique à un moment donné.

Le MDR3 n'est pas seulement un récepteur, il est également un émetteur. Les données transitent via notre liaison Microwave G4 dans les deux sens. Ce signal peut être utilisé pour envoyer les données de l'objectif /i Lens Display System ou les mesures du CineTape sur la commande FI+Z: Hand Unit 3 (HU-3) pour y être affichées. Sa fonction automatique détecte le périphérique connecté au port série et l'écran identifie ce qui est branché. Donc, si vous branchez un CineTape, elle affichera immédiatement « CineTape », puis il indiquera la distance correspondante à la mesure du CineTape ou la distance affichée sur l'objectif. Les métadonnées /i de l'objectif proviennent du connecteur /i Lens Display de l'objectif via un câble directement branché sur le port série du MDR3.

Avec le MDR2, si vous vouliez passer du mode câblé au mode HF, il était nécessaire de commuter un interrupteur mécanique. A présent, tout se passe de manière automatique. Lorsque vous branchez un câble, la HF s'éteint.

Location, vente et après-vente support technique en France et l'EU :
HD-SYSTEMS pcs@hd-systems.biz +33 1 48 13 25 60
www.prestoncinema.eu

Caractéristiques Preston MDR3

- Châssis du MDR3 31 % plus petit que celui du MDR2
 - MDR3 : 3,95" x 3,95" x 1,5"
 - (MDR2 : 4,7" x 3,8" x 1,9")
 - MDR3 est 7 % plus léger : 500 g (535 g pour le MDR2)
- Amélioration du Microwave G4
- Rétro-compatible. Ajout de nouveaux canaux : 30-59
 - Élimine les interférences sur les canaux 30 à 59 à proximité d'autres commandes FI+Z
 - Nouveaux écrans numériques des canaux qui éliminent les interrupteurs
 - Commutation automatique câble/HF
- Nouveau port d'entrée analogique compatible :
 - Commandes de zoom Microforce
 - Contrôle pour optiques ENG Canon et Fujinon
- Prise caméra
 - Marche/Arrêt pour Arri, RED, Sony, et autres caméras numériques
- Nouveau : compatibilité avec les caméras Canon C300 et C500
- Prise Timecode et Genlock
- Port accessoires supplémentaire :
 - CineTape
 - Objectifs numériques Fujinon
 - Objectifs numériques Canon
- Nouveau port USB
- Mise à jour du firmware par connexion filaire à PC ou Mac
- Enregistre les métadonnées sur CF (en développement)

Nouveau zoom Angénieux Optimo DP 25-250 mm

La plage de zoom du 25-250 mm a été un standard de facto depuis qu'Angénieux a présenté le fameux 25-250 T2, HP et HR entre les années 60 et les années 90. Le nouveau zoom Optimo DP 25-250 est un zoom « tout terrain », optimisé pour les caméras numériques, les films à moyen ou petit budget, les documentaires, et les publicités. C'est la renaissance d'un montage avec un rapport de zoom très populaire, et qui équilibre très bien spécifications techniques, ouverture et prix.

Fonctionnalités supplémentaires

- Intégration de la technologie de métadonnées /i
- Conception télécentrique
- Faible aberration chromatique
- Mise au point interne
- Cercle d'image : 31,4 mm
- Disponible en monture PL
- Facilement commutable en monture Panavision, Canon EF ou Nikon
- Bague filetée arrière pour installer un bas nylon
- Porte-filtre arrière
- Pompage réduit
- Ample gamme de températures de fonctionnement
- Conçu pour un entretien facile
- Lentille frontale de protection
- Construction robuste
- Marques de mise au point précises, disponibles en pieds ou en mètres avec bague interchangeable



Caractéristiques

- Zoom : 25-250 mm. Rapport de zoom : 10x
- Ouverture, sans déperdition : T3.5
- Pas de pompage
- Distance minimum de mise au point (DMMP) : 4 ft/1,22 m
- Poids : 7 kg/ 16 lbs
- Grandes performances optiques avec faible distorsion, même au grand angle
- Angle de vue horizontal : 58,8° au 25 mm et 6,24° au 250 mm

Zoom Angénieux Optimo anamorphique 56-152 mm

Le zoom Angénieux Optimo anamorphique 56-152 mm T4 2S est le premier d'une série de zoom Angénieux anamorphiques légers, compacts et d'un rapport x2. Deux zooms compacts anamorphiques supplémentaires sont prévus. Ensemble, ils devraient couvrir une plage allant du 30 au 240 mm. Si l'on regarde la gamme actuelle de zoom légers Optimo (les 15-40 et 45-120 mm), cela représente des zooms anamorphiques supplémentaires du 30 au 680 mm et du 90 au 240 mm à moins qu'il n'y ait une version studio du 48 au 580 mm ou du 50 au 500 mm. Leur conception est tout nouvelle. Les cylindres anamorphiques sont à l'arrière, ce qui rend l'objectif compact et léger.

Distance focale : 56-152 mm

Ouverture : T4

DMMP : 2'1" / 0,63 m

Poids (environ) : 4.8 lbs / 2,2 kg

Rotation de mise au point 320°, 50 marques de mise au point, bagues interchangeables gravées en pieds ou en mètres

Longueur : 210 mm / 8,3"

Diamètre de la frontale : 114 mm / 4,5"

Couverture de l'image : 28,8 mm de diagonale (18,6 x 22 mm)

Compression anamorphique : x2

Format de compression horizontale : 35 mm « 4 perf. »

Montures : monture PL, monture PV disponible sur demande



ARRI Amira : une nouvelle caméra pour le documentaire



L'Amira me rappelle l'ARRI 16SR, la caméra qui a lancé de milliers de carrières, y compris la mienne. La 16SR a été conçue comme une caméra documentaire et de reportage qui pouvait se ranger dans un attaché-case. On transportait la caméra dans une caisse en métal et en cuir en ces jours d'avant-crise. Elle se glissait sous un siège d'avion et pouvait voyager n'importe où. Très vite, nombreux sont ceux qui ont compris que la 16SR était une caméra adaptée à bien plus que les documentaires et les reportage et elle est devenue le plus grand succès commercial d'ARRI.

La nouvelle ARRI Amira est en quelque sorte la SR de l'ère numérique. Cousine plus légère et compacte ou parfait compagnon des sœurs Alexa, elle se pose très confortablement sur l'épaule. Elle est polyvalente, confortable et légère. L'Amira et l'Alexa sont parmi les rares caméras numériques qui ne nécessitent pas une

cage ni de tiges de fixation. L'Amira dispose de queues d'aronde en haut et en bas du corps caméra pour vous permettre de glisser le viseur et la base en avant et en arrière pour un meilleur équilibre et plus de confort. Et plus encore, vous pouvez l'accessoiriser avec de nombreux accessoires issus des caméras argentiques et ENG.

Viseur

Le nouveau viseur/moniteur combine un viseur OLED haute résolution avec sa bague de correction de dioptries et un écran LCD pivotant. Ce dispositif intelligent vous permet de choisir entre un oculaire et un moniteur. Et avantage supplémentaire, vous pourrez voir, régler et sélectionner tous les paramètres du menu de la caméra sans avoir à l'enlever de votre épaule.



Les entrées et les commandes audio sont accessibles par le côté droit de la caméra

- Capteur identique à celui de l'ARRI Alexa
- Enregistre en 2K jusqu'à 200 i/s
- Ergonomie pensée pour opérateur seul
- Optimisation des coûts grâce à l'étalonnage embarqué
- Enregistre en HD 1080 ou en 2K sur cartes CFast 2.0
- Rec 709 ou Log C ProRes LT, 422, 444 ou 422HQ



L'Amira enregistre en Rec 709 ou en Log C à l'aide des codecs ProRes LT, 422, 422HQ ou 444 sur les nouvelles cartes mémoire CFast 2.0. L'Amira dispose de deux emplacements CFast 2.0 accessibles par une trappe du côté opérateur.

Alexa et ses sœurs



Alexa	Alexa XT	Alexa XT Plus	Alexa XT Studio	Alexa Fiber Remote	Alexa XT M
Capteur 16:9	Capteur 4:3	Capteur 4:3	Capteur 4:3	Capteur 16:9	Capteur 4:3
7,7 kg /16,9 lbs	8,0 kg /17,6 lbs	8,7 kg /19,2 lbs	10,5 kg /23,1 lbs (OVF)	6,3 kg /13,8 lbs	5,8 kg /12,8 lbs

Les poids sont approximatifs et peuvent inclure le corps de la caméra, le module SxS, un viseur optique ou électronique et le support de montage du viseur. Les configurations varient.

Software Update Packet (SUP) 9.0

Plus de choix de médias - Compatibilité CFast 2.0

À partir de la mise à jour SUP 9.0, toutes les caméras ALEXA XT et ALEXA Classic mises à niveau avec le module XR pourront utiliser le nouvel adaptateur CFast 2.0 pour enregistrer et visionner des cartes CFast 2.0. Ces cartes offrent des débits de données élevés jusqu'à 120 i/s en ProRes 4444 16:9 HD.

Enregistrement ProRes : des cadences plus élevées en 4444

La cadence maximale avec le codec ProRes de la meilleure qualité, le ProRes 4444, passe à 120 i/s en mode 16:9 HD. Ceci est possible grâce à l'augmentation de la puissance de traitement des caméras Alexa XT et Alexa Classic mises à niveau avec le module XR. Ces débits de données plus élevés sont disponibles soit sur Capture Drives XR ou sur cartes CFast 2.0.

Pré-enregistrement

Les propriétaires des caméras Alexa, et en particulier les documentaristes animaliers, ont demandé le pré-enregistrement : c'est-à-dire la capacité d'enregistrer un plan, même si vous appuyez avec un peu de retard sur le déclencheur. La fonction de pré-enregistrement en ProRes sera disponible sur la plupart des caméras Alexa (mais pas sur les Alexa HD ou Alexa HD Plus).

Lorsque le pré-enregistrement est activé et le bouton REC enfoncé une première fois, la caméra enregistre des images, du son et des métadonnées dans une mémoire tampon temporaire. Il s'agit d'une partie de la mémoire sur le support d'enregistrement réel (Capture Drives XR, cartes CFast 2.0 ou SxS PRO). Lorsque l'on appuie une deuxième fois sur le déclencheur, la caméra gardera tout ce qui est stocké dans la mémoire tampon et continuera à enregistrer à partir de là. Vous pouvez, à présent, enregistrer des événements qui se sont produits dans le passé ce qui nous laisse une sensation très métaphysique.

La durée de pré-enregistrement est déterminée par le codec ProRes, le format d'image, la résolution d'enregistrement et la cadence choisies. La caméra calculera et affichera le temps de mémoire tampon disponible. Par exemple, avec un format d'image de 4:3, en ProRes 2K 4444 à 24 i/s, la mémoire tampon peut enregistrer jusqu'à 14 secondes.

Meilleur enregistrement en DNxHD 444 et compatibilité avec l'Alexa XT/XR

Le DNxHD sera disponible en 444 sur toutes les caméras Alexa avec la licence DNxHD, y compris les caméras Alexa XT et Alexa Classic avec le module XR. Développé en étroite collaboration avec Avid, le DNxHD 444 offre des images d'une grande qualité.

Métadonnées ARRI LDS et Cooke /i

La compatibilité avec le système open source de Cooke /i ainsi qu'avec le système de métadonnées de l'objectif d'ARRI (le LDS) est déjà mise en œuvre sur les caméras Alexa XT et Alexa Classic mises à niveau avec le module XR. Cette fonctionnalité sera étendue à présent aux caméras Alexa Classic à monture PL-LDS (mais pas aux Alexa HD ni aux Alexa HD Plus).

Les systèmes ARRI LDS et Cooke /i fournissent aux caméras Alexa des informations sur la mise au point, le diaphragme, le numéro de série de l'objectif et d'autres métadonnées enregistrées à chaque photogramme. Cette information peut être affichée sur l'écran principal de l'Alexa, envoyée à travers la sortie HD-SDI vers l'écran de la réalisation, ou envoyée sans fil à la Scripte. Voir d'autres articles dans ce numéro sur les métadonnées de l'objectif, leur utilité en post-production, les VFX, ou pour aider à refaire un plan lors d'un éventuel *retake*.

Bouton de phase

La mise à jour SUP 9.0 permet d'assigner l'un des boutons utilisateur pour corriger la phase. Cela vous permet d'accélérer la vitesse de défilement de la caméra pour modifier la relation de phase entre la caméra et, par exemple, un moniteur CRT ou un écran de projection arrière. En d'autres termes, lorsque vous appuyez sur le bouton, la barre horizontale que vous voyez sur les moniteurs CRT sera déplacée hors de l'écran.

Point central

Vous aurez la possibilité d'afficher un petit point central dans le viseur ou l'écran à la place de l'habituel et encombrant carré blanc.

Doubleurs de focales Alura 1.4x et 2x

Les nouveaux doubleurs de focales Alura 1.4x et 2x disposent de montures « intelligentes » compatibles LDS. Les caméras Alexa avec une monture PL-LDS vont pouvoir reconnaître qu'une telle extension a été installée sur une optique LDS, ou sur une optique non-LDS couplée avec un Lens Data Archive. La caméra enregistrera les valeurs corrigées des métadonnées des optiques et les montrera sur tous les écrans numériques.

Commutateur de source LDS

Le commutateur de source de données améliore la flexibilité d'utilisation du système de métadonnées d'ARRI, le LDS. Il vous permet de choisir la source des données de l'objectif : soit les encodeurs intégrés aux optiques LDS soit les encodeurs des moteurs CLM avec un tableau de données Lens Data Archive.

Réparation des métadonnées

Si l'Alexa détecte un fichier incomplet de métadonnées, elle va les comparer avec les images déjà enregistrées pour reconstruire les métadonnées endommagées. Ils appellent cela « de l'auto-guérison de métadonnées » et il fonctionnera sur la plupart des caméras Alexa et les trois supports d'enregistrement disponibles (Capture Drives XR, cartes CFast 2.0 ou SxS PRO).

Nouvelles fonctionnalités de la WCU-4

La commande de point sans fil WCU-4 offre à présent une plus grande intégration avec les caméras ALEXA, y compris l'affichage exact de l'état de la fonction de pré-enregistrement et la possibilité de passer d'une vitesse normale à une grande vitesse. Elle intègre également un commutateur logiciel pour basculer le sens de rotation du moteur de l'objectif.

Objectifs Leica Summicron-C Cine



De la même manière que les objectifs photographiques Leica sont disponibles en deux gammes, les Summicron f/2 et les Summilux f/1.4, il existe à présent deux gammes d'objectifs pour le cinéma.

Ces deux lignes de produits offrent deux choix d'ouverture maximum, de performance et de prix. Les nouveaux objectifs Summicron-C ouvrent à T2.0, tandis que les Summilux-C ouvrent à T1.4. Les objectifs Summicron-C sont environ 30 % plus courts et 20 % plus légers que le Summilux-C.

CW Sonderoptic, fabricant et concepteur des objectifs Leica Summilux-C, a conçu six nouveaux objectifs fixes T2.0 Summicron-C, les 18, 25, 35, 50, 75 et 100 mm. Ils sont déjà disponibles à la livraison. Et la famille Summicron-C va continuer à s'agrandir. De nouvelles focales sont prévues, y compris un 21, un 29, un 40 et un 135 mm.

Tous les objectifs Summicron-C ouvrent à T2.0. L'ouverture minimum est de T22 et ils disposent également d'une position fermée. Ils sont tous en monture PL, avec un diamètre de frontale de 95 mm et ils ont une longueur de 101 mm/4" (excepté le 135 mm qui monte à 117 mm/4.6").

Les bagues de mise au point et de diaphragme des Summicron-C et des Summilux-C se trouvent toutes à la même distance de la monture, pour ne pas devoir à repositionner les moteurs d'entraînement lorsque l'on change d'optique.

Le cercle d'image est supérieur à 34 mm, ce qui permet de les utiliser sur le capteur RED Epic Dragon en mode 6K.

Les 12 objectifs Leica Summilux-C, construits artisanalement à Wetzlar, en Allemagne, constituent toujours une référence en matière d'optique de par leurs performances. Ils possèdent un mécanisme d'entraînement de came à galet, des échelles de mise au point très uniformes, des supports pour bas nylon et des filetages sur la frontale.

Les nouvelles optiques Summicron-C possèdent des mécanismes hélicoïdaux de mise au point. La différence d'un diaphragme accélère les délais de fabrication et augmente le volume de production pour des prix plus abordables.

Des prototypes du Leica Summicron-C ont été présentés lors du Micro Salon de l'année dernière.

Andreas Kaufmann, président de Leica (ci-dessus à gauche) et Gerhard Baier, directeur général de CW Sonderoptic, ici avec un appareil Leica M équipé d'un adaptateur PL-M et d'un prototype des objectifs Summicron-C.

Les objectifs Summicron-C sont disponibles auprès de :
Leica/CW Sonderoptic : sales@cw-sonderoptic.de
Band Pro Film & Digital : www.bandpro.com

Caractéristiques techniques Summicron-C

Objectifs	18 mm	21 mm	25 mm	29 mm	35 mm	40 mm	50 mm	75 mm	100 mm	135 mm
Poids	1330 g	1300 g	1550 g	1350	1340 g	NC	1470 g	1250 g	1240 g	1850 g
	2,9 lbs	2,9 lbs	3,4 lbs	3 lbs	2,9 lbs	-	3,2 lbs	2,7 lbs	2,7 lbs	4,1 lbs
Mise au point min.	0,3 m	0,3 m	0,3 m	0,3 m	0,36 m	-	0,6 m	0,8 m	1,0 m	1,5 m
	1'	1'	1'	1'	1' 2"	-	2'	2' 7"	3' 3"	5'
Long. (frontale-monture)	101 mm / 4,0"									117 mm / 4,6"
Monture	PL - Acier inoxydable									
Ouverture	T 2.0 - 22, fermé									
Cercle de l'image	> 34 mm (diamètre)									
Diamètre de frontale	95 mm / 3,7"									

Nouveaux filtres Tiffen

Sans filtre



Voici notre plan réalisé sans filtre. Une seule source de lumière de fin d'après-midi, sans compensation. Nikon D7000 (format APS-C cine), objectif 135 mm, $f/5.6$ à $1/320$ sec, ISO 800. Nous avons testé une caisse remplie de filtres, avec la même exposition et à la même focale.

La plupart des filtres étaient au format 4 x 4, 4 x 5.6, 6.6 x 6.6 et 138 mm de diamètre. Toutes ces images ont été réalisées avec des filtres en verre, sauf le Soft FX1, en bas à droite, qui était en Dfx.

Satin 1



Filtre Satin et Black Satin. Ils aident à minimiser les imperfections du visage et les rides en réduisant quelque peu les détails, de manière très discrète. Cela donne une sensation soyeuse, comme le nacre. On obtient un halo doux dans les hautes lumières, un ramollissement délicat de la netteté ainsi qu'une légère réduction du contraste. Les filtres Satin produisent une diffusion plus propre et discrète que les Black Satin qui produisent une sensation plus chaleureuse et granuleuse. Les deux filtres gardent l'image relativement lumineuse et nette. Disponibles dans les gradations de $\frac{1}{2}$, 1, 2 et 3.

Glimmerglass 1



Filtre Glimmerglass. Il s'agit d'un nouveau type de filtre qui adoucit les détails fins, tout en ajoutant une faible lueur dans les hautes lumières. Le contraste est légèrement réduit. Il donne une sensation « cosmétique » renforcée, en atténuant les imperfections et les rides. Le filtre se reconnaît à sa légère teinte argentée. Les filtres Glimmerglass sont disponibles dans les gradations allant de 1 à 5 et les tailles standards et en filtre rond entre 49 et 82 mm.

Pearlscint 1



Filtre Pearlscint. Ils créent un look sophistiqué avec un léger adoucissement de contraste et une lueur sur les tons chairs comme dans le film « La Jeune Fille à la perle » et des halos autour des hautes lumières. Ils cassent les bords des images trop définies, trop numériques, trop « 4K brut de décoffrage. » Ils réduisent la définition et le contraste mais préservent la mise au point. Les cils restent définis tandis que les tons chair sont lissés. Les couleurs deviennent légèrement en sourdine et plus pastel, moins saturées. Disponible dans les gradations de $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, 1, 2.

Pro-Mist 1/2



Filtre Pro-Mist. Ils créent une sorte « d'atmosphère », comme s'il y avait de la fumée dans toute la pièce. Notez le point chaud brumeux dans cette image. Ils adoucissent et cassent le contraste avec un halo brumeux autour de points lumineux qui semble rester à proximité de la source de lumière, les points chauds et les sources praticables de l'image. Les filtres Pro-Mist sont « romantiques » et très utiles pour les portraits ou les paysages. La mise au point est préservée. Les couleurs sont mises en sourdine, légèrement désaturées. Disponible dans les gradations $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, 1, 2, 3, 4 et 5.

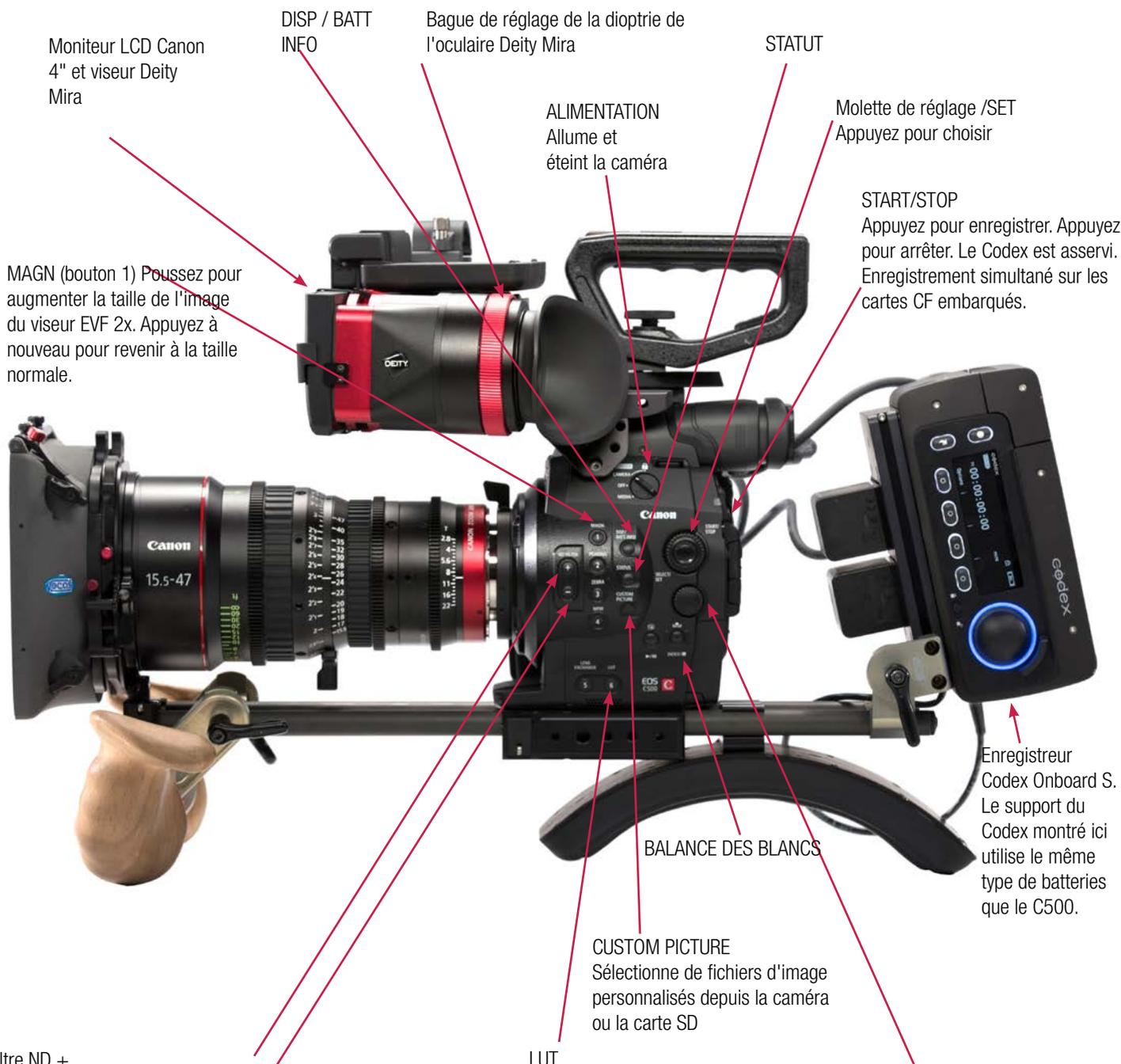
Soft/FX 1



Filtre Soft FX. Ils disposent d'une trame de micro-lentilles conçues spécifiquement pour flouter des éléments très fins de l'image, comme les rides et les imperfections de la peau, tout en gardant les plus grands détails, tels que les yeux, nets. Les densités plus légères sont subtiles et ne produisent pratiquement pas de flare dans les hautes lumières et ne réduisent pas le contraste. Les densités les plus élevées réduisent les imperfections. C'est un excellent filtre pour les portraits. Disponibles dans les gradations suivantes : $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, 1, 2, 3, 4, 5. (Cette photo a été réalisée avec un Tiffen Dfx.)

Canon C500 et Codex Onboard S

pour l'enregistrement en 2K ou 4K



Filtre ND +

À chaque pression du bouton, changement de filtre ND : 1 = 2 diaphs, 2 = 4 diaphs, 3 = 6 diaphs, ND OFF = clear

FILTRE ND -

Revenir sur les filtres dans l'ordre inverse. Notez que les chiffres ne correspondent pas aux valeurs auxquelles nous sommes habitués (où un ND.3 correspond à 1 diaph, et ND.6 correspond à 2 diaphs, etc).

Rig Vocas Cinema EOS

Un exemple parmi d'autres de système de crosse épaule pour les caméras Canon EOS : épaulière, support pour enregistreur Codex, parasoleil, tiges et poignées en bois de noyer toscan, poncées à la main (conçu en collaboration avec Cam-A-Lot).

LUT

Appuyez pour sélectionner le LUT à mettre en œuvre sur le moniteur externe ou le viseur électronique branché à la sortie MON en BNC à l'arrière de la caméra. Les choix actuels sont Rec. 709 et Wide Dynamic Range. D'autres LUT devraient suivre avec les mises à jour du logiciel.

Pour l'enregistrement en 4K 10-bit RAW, raccorder deux câbles entre les sorties 3G-SCI du C500 et le Codex S.

Pour l'enregistrement en 2K 12-bit RGB, raccorder un câble entre l'une des sorties 3G-SCI du C500 et le Codex S.

MOLETTE DE RÉGLAGE

Tourner pour changer les ISO.

(Mais vous devez d'abord affecter l'ISO à cette molette : MENU-Molette de réglage-Autres fonctions-Fonction personnalisée-Molette de réglage-ISO-Régler.)

ZEISS Cine Lens Day, Iéna 2013



Par Danys Bruyère, DGA - Operations et Technologies, TSF

13 et 14 Novembre 2013. Ce fut un honneur d'être invité à la « ZEISS Cine Lens Day » (Journée ZEISS autour des objectifs cinéma), rencontre biannuelle des clients et partenaires de ZEISS dédiée à mieux voir et comprendre la fabrication des objectifs de la célèbre marque. Cette année, l'évènement s'est tenu à l'usine de Iéna en Allemagne, l'un des deux sites où sont fabriqués les objectifs cinéma. L'autre se trouve à Oberkochen, où s'est tenue l'évènement précédent.

En réalité, la journée ZEISS s'étend sur deux jours, dans différents endroits autour de Iéna, ville où Carl Zeiss a ouvert son premier atelier de réparation et de conception de microscopes, aux cotés de la prestigieuse Friedrich-Schiller-Universität.

Les moindres détails de notre séjour étaient prévus. Nous avons été accueillis par les organisateurs et accompagnés jusqu'au Carl Zeiss Planétarium où un élégant cocktail et dîner nous attendait sous les étoiles simulées par un système de projection numérique réalisé, comme il se doit, par la société ZEISS. La soirée a été ponctuée par différentes présentations et annonces de la part de ZEISS, mais aussi de Arri, depuis longtemps des partenaires technologiques et commerciaux dans la conception d'objectifs cinéma. Le dîner dans ce lieu remarquable fut l'occasion de fraterniser avec les confrères loueurs venus du monde entier, mais aussi de mieux connaître l'équipe ZEISS, les distributeurs, et les heureux chefs opérateurs qui collaborent de près avec ZEISS dans la validation des nouveaux produits.

Parmi les différentes annonces faites durant la soirée, une des plus saisissantes fut sans doute la présentation d'une gamme complète de zooms compacts. Le nouveau CZ-2 15-30 mm complète une plage allant désormais du 15 au 200 mm couverte par trois zooms à l'ergonomie cohérente avec ouvertures de T2.9 et des positions de bague identiques entre les trois zooms. Le 15-30 mm nécessite une frontale de 115 mm alors que les 28-80 mm et 70-200 mm s'en tirent élégamment avec une frontale de 95 mm. Les trois zooms couvrent intégralement le format photographique 35 mm (24x36 mm) si cher à nos amis « cinéphotographes ».



Zooms CZ.2 Compact Full Frame

La seconde annonce d'importance traitait des nouveaux Master Anamorphics. Les premières séries partielles (35, 50 et 75 mm) ayant déjà été livrées, les 40 et 100 mm sans doute déjà livrés au moment où vous lisez cet article, et les focales 60 et 135 mm qui seront livrables avant le NAB du mois d'avril, ce qui validera le pari de ZEISS de pouvoir livrer des séries d'objectifs complètes en moins de 12 mois ! Un accomplissement duquel j'étais personnellement très dubitatif, et qui est d'avantage une prouesse après avoir découvert la complexité de la conception et de la fabrication des Master Anamorphics lors de la visite de l'usine.



La troisième annonce, faite par monsieur Aurelien Dodoc (scientifique en chef de la Division Objectifs caméra chez ZEISS) est que la série initiale de sept objectifs sera étoffée avec deux focales supplémentaires. Il y aura une focale grand angle et une longue focale, qui porteront la série Master Anamorphic à neuf objectifs, qui selon mon expérience de 15 années dans la location d'objectifs anamorphiques, devrait suffire pour pratiquement tous les tournages de long métrage. Malgré que les focales exactes des prochains objectifs n'aient pas été précisées, si j'avais à émettre une hypothèse, j'avancerais les focales 32 mm et 150 mm, ce qui correspondrait aux focales des Master Primes sur la base des calculs horizontaux et verticaux des Master Primes existants (150/75 et 32/16). Cette spéculation n'est pas (encore) confirmée par ZEISS.



Panel au Cine Lens Day. De G à D : Stephan Vorbrugg (DP), Aurelian Dodoc (Carl Zeiss AG), Sandro Förster (Carl Zeiss AG), Thorsten Meywald (ARRI), Danys Bruyere (TSF), et Stijn van der Veken (DP).

Zooms ZEISS Compact Cine CZ.2



Zooms compacts
ZEISS CZ.2

Full Frame
24x36 mm

Plage d'ouverture	T 2.9 à T 22	T 2.9 à T 22	T 2.9 à T 22
Distances focales	15–30 mm	28–80 mm	70–200 mm
Mise au point minimum à partir du plan film	0,55 m / 1'10"	0,83 m / 2'8"	1,52 m / 5'
Longueur (à partir de la monture PL)	198 mm / 9,92 "	196 mm / 7,72"	250 mm / 9.84"
Diamètre de frontale	114 mm / 4,49"	95 mm / 3,7"	95 mm / 3,7"
Poids	2,6 kg / 5,7 lbs	2,5 kg / 5,5 lbs	2,8 kg / 6,2 lbs

Objectifs ARRI/ZEISS Master Primes Anamorphics



Focale	35 mm	40 mm	50 mm	60 mm	75 mm	100 mm	135 mm
Ouverture	T1.9 - T22	T1.9 - T22	T1.9 - T22	T1.9 - T22	T1.9 - T22	T1.9 - T22	T1.9 - T22
Monture (1)	PL LDS	PL LDS	PL LDS	PL LDS	PL LDS	PL LDS	PL LDS
Mise au point min. (du plan film)	0,75 m / 2'6"	0,70 m / 2'4 "	0,75 m / 2'6"	0,90 m / 3'	0,90 m / 3'	0,95 m / 3'1"	1,20 m / 3'11"
Longueur (à partir de la monture)	183 mm / 7,2"	183 mm / 7,2"	183 mm / 7,2"	183 mm / 7,2"	183 mm / 7,2"	210 mm / 8,1"	237 mm / 9,3"
Longueur (à partir du plan image)	235 mm / 9,3"	235 mm / 9,3"	235 mm / 9,3"	235 mm / 9,3"	235 mm / 9,3"	262 mm / 10,2"	289 mm / 11,4"
Diamètre de frontale	95 mm / 3,7"	95 mm / 3,7"	95 mm / 3,7"	95 mm / 3,7"	95 mm / 3,7"	95 mm / 3,7"	95 mm / 3,7"
Diam du baril le plus large	114 mm / 4,5"	114 mm / 4,5"	114 mm / 4,5"	114 mm / 4,5"	114 mm / 4,5"	114 mm / 4,5"	114 mm / 4,5"
Poids	2,6 kg / 5,7 lbs	2,7 kg / 6 lbs	2,6 kg / 5,7 lbs	2,7 kg / 6 lbs	2,6 kg / 5,7 lbs	3,1 kg / 6,8 lbs	3,7 kg / 8,2 lbs
Cercle de l'image	29,26 mm	29,26 mm	29,26 mm	29,26 mm	29,26 mm	29,26 mm	29,26 mm
Angle de vue H - Format Scope Super 35 (3)	65,47° - 29,91°	58,72° - 26,31°	48,46° - 21,18°	41,11° - 17,71°	33,40° - 14,21°	25,36° - 10,68°	18,92° - 7,92°

(1) Le diamètre de la monture PL est de 54 mm, en acier inoxydable, avec broches Lens Data System (LDS).

(3) Angles de vue horizontal (H) et vertical (V) pour un format d'image cinémascope Super 35 (22,5 mm x 18,7 mm / 0,8858"x 0,7362").

Projecteur d'optiques Cooke



Cooke Metrology présente une nouvelle gamme de matériel de contrôle optique conçue par Cooke et fabriquée par Pure4C. Les projecteurs optiques sont utilisés par les meilleures sociétés de location de matériel dans le monde pour comparer, vérifier et analyser les optiques. Il fonctionne comme un projecteur de diapositives qui diffuse une lumière uniforme et intense sur un réticule. C'est le principe inverse de la prise de vues, car on projette une image de l'arrière de l'optique vers un mur plat, peint probablement en blanc. C'est un bon moyen de voir comment l'optique gère la distorsion géométrique, la présence ou l'absence

d'aberrations chromatiques, les distorsions, la netteté, le vignettage, le pompage, et autres paramètres. La nouvelle lanterne Cooke est particulièrement utile pour analyser des optiques qui ouvrent à plus de T2, ce que d'autres lanternes ne peuvent pas. La lanterne est tellement lumineuse qu'elle peut être utilisée en lumière du jour. Ce qui permet de discerner plus facilement des défauts et des aberrations des optiques grande-ouverture. La couleur de cette lanterne est le British Racing Green.

Elle est le premier instrument d'une série de trois équipements de contrôle optique. Un T-Stop Machine et un auto-climateur sont à l'étude.

Spécifications du projecteur

- lampe tungstène de 200 W (approx. 200 heures de fonctionnement)
- ballaste électronique dimmable
- réglage du tirage optique
- jauge à cadran analogique pour lecture du tirage mécanique
- prise USB pour lampe
- connecteur Lemo 2 broches pour alimentation 12V
- système interchangeable de montures avec monture PL
- montures Canon EF, Nikon et autres en option
- compatible avec les tiges 19 mm et 15 mm
- outil de correction de l'alignement pour les optiques anamorphiques
- contrôle du tirage mécanique sans toucher le réticule
- mise à jour 1 : télécommande filaire pour régler le tirage mécanique
- mise à jour 2 : boîtier d'affichage à LED du tirage mécanique

Cooke Anamorphiques /i



Optiques anamorphiques d'un facteur de compression x2 au look Cooke, avec cylindres avant, flous de forme ovale, métadonnées /i et un cercle d'image de 33,54 mm.

		25 mm	32 mm	40 mm	50 mm	75 mm	100 mm	135 mm
Ouverture		T2.3-22						
Rotation diaph	deg	90	90	90	90	90	90	90
Mise au point min.	inches	33	33	30	33	39	44	56
	mm	838	838	762	838	991	1118	1422
Rotation point	deg	300	300	300	300	300	300	300
Longueur	inches	7.68	7.68	7.68	7.68	7.68	7.68	7.68
	mm	195	195	195	195	195	195	195
Diamètre de frontale	inches	4.33	4.33	4.33	4.33	4.33	4.33	4.33
	mm	110	110	110	110	110	110	110
Poids	kg	2.77	2.68	2.93	2.74	2.64	2.93	2.93
	lb	6.11	5.90	6.47	6.03	5.81	6.47	6.47



Mise à jour 3.0 de Sony



Optiques S16 mm et mode Center Scan

4K RAW : 27,39 mm x 24,2 Ø 12,9 mm

2K RAW : Ø 13,67 mm
12,09 x 6,38 mm

S16 : environ 2048 x
1080 photosites

S35 : environ 4096 x 2160 photosites

Normal 4K mode and 2K Full Scan mode

4K RAW:		24.19mm(H)×12.85mm(V)	27.39mm(D)
4K/2K:		24.00mm(H)×12.66mm(V)	27.14mm(D)
QFHD/HD:		22.50mm(H)×12.66mm(V)	25.82mm(D)

2K Center Scan mode and S16mm mode

2K RAW:		12.09mm(H)× 6.38mm(V)	13.67mm(D)
2K:		12.00mm(H)× 6.33mm(V)	13.57mm(D)
HD:		11.25mm(H)× 6.33mm(V)	12.91mm(D)

La version 3.0 du firmware des caméras Sony F5/F55 a été publiée le 27 décembre 2013. Elle intègre plus de 30 nouvelles fonctionnalités. La plus intéressante, me semble-t-il, est le mode Center Scan pour le Super16.

Le mode Center Scan permet d'utiliser des optiques Super 16 mm et d'enregistrer en XAVC HD, XAVC 2K, SStP et en RAW 2K avec le capteur S35 de la caméra. L'image est redimensionnée (vous ne voyez pas une petite fenêtre à l'intérieur du cadre 35 mm).

Cette astuce pourrait devenir l'option tant attendue par Joe Dunton, Alfred Piffi et bien d'autres loueurs d'une caméra Super 16 pour le cinéma numérique. Plus besoin de doubleurs de focale qui vous font perdre deux diaphragmes et réduisent la définition. Si vos optiques S16 sont en PL (et ont 52 mm de tirage), tout ce dont vous avez besoin est un adaptateur mécanique de monture Sony FZ à PL.

Les montures ARRI standard et à baïonnette (52 mm de tirage), Aaton (40 mm de tirage), Eclair CA-1 (48 mm) et autres montures devraient

être compatibles du moment que vous trouvez l'adaptateur. Étant donné que la monture Sony FZ possède un tirage mécanique de 19 mm, les optiques en monture C sont trop courtes pour être montées (les optiques Bolex ou Beaulieu ont des tirages optiques de 17,526 mm).

Mais il existe d'innombrables optiques fixes et des zooms S16 mm qui peuvent s'adapter sur les F5/F55. Beaucoup d'entre eux prennent la poussière sur les étagères. La plupart sont plus petits et plus légers que leurs cousins 35 mm et le meilleur de tout est que ces optiques ont été amorties depuis belle lurette. Et comme les caméras F5/F55 possèdent un capteur Super35 4K, l'image du format S16, avec sa diagonale d'image plus petite sera très à l'aise sur le capteur HD ou 2K. Le nouveau firmware recadre et met à l'échelle l'image, comme le fait le Nikon D800 qui accepte tant de l'APS-C comme le plein format.

Zooms Fujinon Cabrio mis à jour

Le Cabrio 19-90 mm T2.9 a été mis à jour. Considérez-le comme un « Mark II ». Fujinon l'appelle « B ». Les mécanismes internes ainsi que la résolution optique ont été améliorés. Les marques de mise au point sont plus précises et le suivi de point donne un meilleur ressenti.

Le Cabrio 19-90 original acceptait un filtre avant de 112,5 mm. Fujinon offrait un filtre multi-couches pour protéger l'élément avant. Le nouveau modèle du 19-90 présente un diamètre de 111 mm. Un filtre de protection est à présent intégré. Grâce à l'utilisation de ce filtre, visé devant le baril avant, le devant de l'optique est renforcé lorsque vous vissez trop fortement des parasoleils de type clip-on.

Le 19-90 présente également un barillet plus épais (ce qui réduit le diamètre interne de 112,5 à 111 mm). Le nouveau modèle possède toujours un diamètre extérieur de 114 mm. Vous pou-

vez continuer à utiliser le parasoleil clip-on en caoutchouc de Fujinon, qui dispose d'un filetage avant de 127 mm de diamètre pour pouvoir y visser des filtres (Schneider, Hoya, Kenko). Le clip-on se fixe sur les trois optiques Cabrio. Notez cependant que le Cabrio 14-35 utilise un parasoleil plus grand.

Les Cabrio 14-35 et 85-300 disposent également d'un barillet avant plus large, et ils acceptent des filtres circulaires de 111 mm.

Vous avez deux façons de distinguer les nouveaux objectifs. Le 19-90 original s'appelait ZK4.7x19-SAF (gravé en pieds) ou SAM (gravé en mètres). Le nouveau s'appelle ZK4.7x19-SAFB ou SAMB. Le Cabrio 14-35 est un Mark I, raison pour laquelle il n'y a pas le « B ».

Une autre manière de reconnaître le modèle original du nouveau est de regarder sur le côté de l'optique. Sur le modèle original, le nom « Fujinon » apparaît juste au-dessus de l'inscription « 19-90 » ou « 85-300 ». Le nouveau modèle s'est vu apposer le rapport de zoom au-dessus de la marque Fujinon.



85-300 mm T2.9

19-90 mm T2.9

14-35 mm T2.9

Scorpiolens anamorphiques

Objectifs	Ouverture	DMMP	Diamètre de frontale	Longueur
20 mm	T2.8	0,40 m / 1,25 ft	95 mm / 3,7 in	190 mm / 7,5 in
25 mm	T2	0,45 m / 1,5 ft	95 mm / 3,7 in	190 mm / 7,5 in
30 mm	T2	0,45 m / 1,5 ft	95 mm / 3,7 in	190 mm / 7,5 in
35 mm	T2	0,45 m / 1,5 ft	95 mm / 3,7 in	160 mm / 6,3 in
40 mm	T2	0,5 m / 1,75 ft	95 mm / 3,7 in	160 mm / 6,3 in
50 mm	T2	0,55 m / 1,75 ft	95 mm / 3,7 in	160 mm / 6,3 in
60 mm	T2	0,65 m / 2,25 ft	95 mm / 3,7 in	160 mm / 6,3 in
75 mm	T2	0,75 m / 2,5 ft	95 mm / 3,7 in	160 mm / 6,3 in
100 mm	T2	1,0 m / 3,25 ft	95 mm / 3,7 in	160 mm / 6,3 in
135 mm	T2.8	1,3 m / 4,25 ft	95 mm / 3,7 in	160 mm / 6,3 in
150 mm	T2.8	1,5 m / 5 ft	95 mm / 3,7 in	190 mm / 7,5 in
200 mm	T2.8	1,8 m / 6 ft	95 mm / 3,7 in	190 mm / 7,5 in
250 mm	T2.8	2,0 m / 6,5 ft	95 mm / 3,7 in	220 mm / 8,7 in
300 mm	T2.8	2,5 m / 8,25 ft	95 mm / 3,7 in	220 mm / 8,7 in

Les optiques Scorpiolens anamorphiques 2x de ServiceVision sont petites et légères, avec un cercle d'image de 31,14 mm, une mise au point interne, et présentent quasiment aucun pompage. Elles sont équipées en monture PL, et les bagues de mise au point, gravées en pieds et en mètres, sont facilement commutables. Leur conception est multi-asphérique, et les cylindres anamorphiques sont situés en avant et en arrière du diaphragme. Les flous présentent une forme unique et très séduisante.

www.servicevision.es



Thomas Hardmeier et *Yves Saint Laurent*



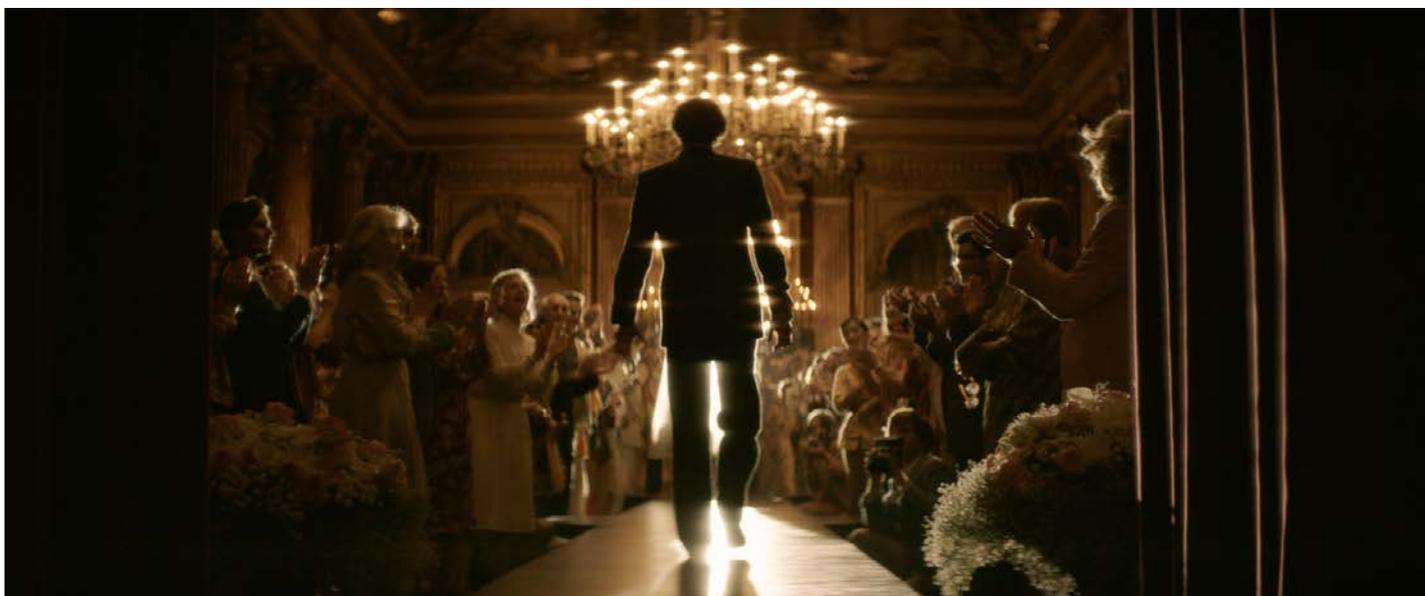
Le look « moderne » des années 1970, plus coloré et plus contrasté, zoom anamorphique Hawk V-Plus 45-90 mm T2.8. Photos © SND Films.

Page ci-contre : Thomas Hardmeier, AFC, à droite. Photo : Thibault Grabherr.



Ci-dessus : 1961. Objectif 65 mm Hawk Vintage '74. Vingt-cinq boules chinoises sont suspendues au plafond.

Ci-dessous : 1976. Objectif 110 mm Hawk Vintage '74. Fort contrejour et fortes lumières praticables dans l'arrière plan.





Thomas Hardmeier, AFC a été le directeur de la photographie sur le film *Yves Saint Laurent*, sorti en France il y a à peine quelques semaines et qui a raflé des critiques dithyrambiques. The Hollywood Reporter scandait « l'acteur et réalisateur français Jalil Lespert fait son meilleur film jusqu'à présent avec *Yves Saint Laurent*. Il retrace la vie de ce talent précoce, qui a succédé à son mentor, Christian Dior, en 1957, alors qu'il n'avait que 21 ans ».

Les éloges pour le travail de Thomas Hardmeier sont aussi somptueuses que les images du film. Hardmeier a grandi près de Zurich, en Suisse. Il vit actuellement à Paris, et il est membre de l'AFC et son travail l'emmène aux quatre coins de la planète. Nous avons discuté avec Thomas au sujet du film YSL.

Jon Fauer : Comment avez-vous décidé de filmer en anamorphique et d'utiliser les optiques Hawk ?

Thomas Hardmeier : J'avais un autre projet l'année dernière et j'avais testé les optiques Hawk Vintage '74 anamorphiques. Ce projet a échoué. Quand Jalil m'a proposé le film, j'ai pensé qu'elles étaient très appropriées pour faire un film d'époque comme celui-ci, en raison de leur *look*.

Nous tournions en numérique, et je voulais des optiques qui puissent donner une partie de la définition et ajouter une certaine âme à l'image. Je voulais utiliser l'ARRI Alexa Studio en raison de son capteur au format 4:3, qui offrait la meilleure qualité d'image, adoucie par ces optiques.

Beaucoup de nos collègues disent que les caméras numériques n'ont pas beaucoup d'âme. Qu'est-ce que ça veut dire ?

Il n'y a plus vraiment de texture. Vous devez essayer de l'obtenir avec les optiques, et en ajoutant du grain en post-production. Mais le *look* est vraiment défini par les objectifs que nous utilisons.

Parlez-nous du style et du look sur Yves Saint Laurent.

C'est une histoire d'amour entre YSL et Pierre Bergé. Elle commence en 1958 et s'achève en 1976 avec un prologue en 2009 lorsque Pierre vend sa collection d'art à Paris.

Nous avons divisé le film en trois périodes différentes. Nous avons examiné des archives et des photographies de ces trois périodes.

L'année 1958 a été définie par des mouvements de caméra sobre, un montage classique et lent, sans amorce, et une image très désaturée, pas trop définie, un peu laiteuse et avec des aberrations. Pour cela, nous avons utilisé des Hawk Vintage '74 anamorphiques.

Les années 1960 ont été caractérisées par plus de mouvements, plus de plans, des amorces, et des images un peu moins désaturées avec une re-production imparfaite des couleurs.

Les années 1970 ont un *look* plus moderne, avec plus de couleurs, plus de contraste, plus de définition. Nous avons utilisé deux zooms anamorphiques Hawk V-Plus : un 45-90 et un 80-180 mm T2.8.

Avez-vous utilisé des filtres ?

Seulement des ND. Les Hawk Vintage '74 créent une douceur soyeuse et ils sont parfaits pour les gros plans. J'ai éclairé de manière très douce. J'avais un filtre de Vantage, le filtre Bethke, pour une séquence dans la discothèque. Il a ajouté des flares bleus. Pour imaginer c'est comme un sandwich avec de petites particules de verre à l'intérieur.

Comment définiriez-vous le look anamorphique par rapport au sphérique ?

Ce que j'aime toujours dans l'anamorphique, c'est sa faible profondeur de champ. Je suis un grand fan de cela. Je pense que c'est plus cinématographique. Beaucoup de grands films ont été tournés en anamorphique, et vous voyez cela de manière inconsciente en tant que spectateur. Pour moi, cette histoire devait être filmée en anamorphique, pas en sphérique.

Pourquoi est-ce qu'aujourd'hui, il existe une sorte de fascination pour les optiques anciennes ?

En raison du numérique. Mais cela dépend de ce que vous voulez faire. Pour un film d'époque, je voulais avoir une image plus douce.

Si vous aviez tourné ce film en pellicule, auriez-vous choisi les mêmes optiques ?

Oui. J'aurais beaucoup aimé tourner en pellicule, bien sûr. Mais quand je suis arrivé sur le film, il n'y avait plus de discussion possible à ce sujet. Il avait déjà été décidé que ce serait en numérique. Ce n'était pas un film à gros budget. Il y avait à peu près sept millions d'euros. C'est vraiment un petit budget pour un film d'époque. Nous avons très peu d'extérieurs. Mais c'est ainsi que nous avons réussi à le faire dans ce budget.

J'ai tourné *L'Extravagant voyage du jeune et prodigieux TS Spivet* de Jean-Pierre Jeunet l'an dernier au Canada, avec la décoratrice Aline Bonetto. Nous avons très bien collaboré, nous avons eu une excellente compréhension de ce que nous voulions faire. Sur YSL, nous avons un bâtiment de quatre étages dans lequel nous avons construit beaucoup de décors. Nous y sommes restés quatre semaines.

Comment avez-vous éclairé ces intérieurs ?

Principalement de l'extérieur, surtout avec des Arrimax HMI 18K. Et à l'intérieur, avec des boules chinoises, parce que vous pouvez les mettre partout, les allumer et les éteindre, et c'est de la lumière douce. Aussi beaucoup de Kino Flos. Je les aime parce qu'ils sont doux et vous pouvez toujours les contrôler avec des grilles. Je n'utilise rien de très spécial. Et aussi beaucoup de praticables dans le champ.

Quel genre de boules chinoises avez-vous utilisé ?

Rien de spécial. Nous les avons achetées chez Ikea. Le modèle de 60 cm de diamètre. Nous avons demandé à l'équipe des costumes de nous fabriquer des jupes noires, les plus légères et en même temps les plus denses possible pour contrôler la lumière. Nous avons mis à l'intérieur

Thomas Hardmeier et YSL (suite)

des ampoules de 500 watts et nous les avons équipées d'un gradateur. Le plan d'YSL avec un manteau blanc et d'une dame en robe rouge a été filmé dans une longue pièce avec un plafond très haut. Nous y avons installé 25 boules chinoises suspendues des barre bouladou. Nous les allumions en fonction de nos besoins et de la place des comédiens. C'est très bon marché, simple, basique et ça fonctionne très bien. Les boules chinoises donnent une lumière très douce et agréable.

Et elles n'ont pas pris le feu ?

Non. Mon chef électro, Laurent Héritier, n'aime pas mettre des ampoules de 500 W, il préfère celles de 250 W, mais comme nous les dimmions, il nous fallait de la puissance. Et avec les optiques anamorphiques, nous avons besoin de T2.8 ou T2,8½. Nous les varions juste un peu.

Au départ, la production n'avait pas dans son budget des objectifs anamorphiques. Je leur ai dit : « Prenons des objectifs anamorphiques, j'économiserai de l'argent dans l'éclairage, dès que ce sera possible. C'est dans les optiques où nous devons dépenser de l'argent. Et tout le reste a été fait le plus simplement possible. »

Vous avez pris l'Alexa à 800 ISO. Est-ce que cela implique l'utilisation de HMI moins puissants que si vous aviez tourné en pellicule, pour éclairer de l'extérieur ?

Non, c'est identique. J'ai utilisé les Arrimax 18K et parfois les nouveaux Arrimax 9K qui sont très bien. Pendant le tournage des séquences en intérieur jour, j'avais besoin de beaucoup de lumière pour surexposer les rayons de soleil. Et lorsque je les utilisais comme source de lumière diffuse, je mettais deux ou trois couches de diffusion devant, mais j'avais toujours besoin des 18K.

J'ai également utilisé des HMI 4K et 1,8K. Pour la diffusion, j'aime la diffusion Lee ou Rosco 216, et beaucoup de diffusion dense. Je fais un éclairage très doux, sans lumière de compensation, ou presque pas, et une lumière qui vient de l'extérieur, à travers les fenêtres. Le matériel de machinerie et d'éclairage a été fourni par le groupe Transpalux.

Parlons de la lumière et du look de ce film.

À l'arrière plan, j'aime avoir des lumières fortes ou des lumières dans le champ. Et j'essaie de maintenir les comédiens en dehors de la lumière forte. Dans ce film, nous éclairions plus le décor ou l'arrière-plan que les comédiens.

En ce qui concerne le look du film, parlons d'abord des décors. Tout dépend de ça. Si le décor est mauvais, vous êtes dans de beaux draps. Si les décors naturels sont bien choisis, vous avez déjà fait une bonne partie de votre travail. Et idem pour les costumes. Bien sûr que vous devez être maître de votre lumière le jour du tournage. Mais pour ce qui apparaît à l'écran, tout ça doit être défini à l'avance. C'est la raison pour laquelle je tiens beaucoup à la préparation du film. Dans ce cas, j'ai fait deux mois de prépa pour un film de 40 jours.

Comment avez-vous déplacé la caméra ?

Notre chef machiniste, Jean-Pierre Deschamps a « piloté » une PeeWee. Nous avons deux caméras. L'une d'entre elles était sur Steadicam. Valentin Monge était notre opérateur de caméra B et Steadicameur pour toute la durée du film.

Avez-vous choisi de tourner en RAW avec l'Alexa ?

Non, nous n'avons même pas tourné en RAW par manque de moyens. Quand je suis arrivé sur le projet et que j'ai dit qu'il fallait tourner en anamorphique et en RAW, je n'ai obtenu que les optiques. Mais je pense, que pour ce film, le RAW n'était pas indispensable. Vous avez un peu plus de résolution, mais nous avons ajouté du grain en post-production. Je ne voulais pas une image trop définie. Et pour l'étalonnage, c'était bien de travailler en ProRes 2K Log C. Nous n'avions pas de DIT sur le plateau. Fondamentalement, je travaillais comme s'il s'agissait d'un film en 35 mm. Notre première assistante caméra était Maud Lemaistre, assistée d'Agathe Corniquet et d'Ada Detraz. Et c'était tout. J'avais ma cellule, et nous avons tourné comme ça. Nous nous sommes servis des LUT de l'Alexa pour avoir une image correcte sur l'écran du réalisateur.

Mais je tenais à avoir des rushes étalonnés par Lionel Kopp qui a également fait l'étalonnage final du film. Nous regardions les rushes sur mon MacBook Pro. Aux États-Unis, vous avez une industrie cinématographique qui a des procédures précises. Ici, nous faisons parfois les choses d'une manière un peu étrange mais nous n'avons pas vos budgets et ça marche !

Et comment s'est déroulé l'étalonnage final ?

Lionel et moi avons utilisé diverses LUT pour les différentes périodes et comme une image numérique manque de texture, nous y avons ajouté du grain à différents degrés sur son Nucoda. Nous avons étalonné pendant quatre semaines, et nous avons eu accès aux rushes étalonnés.

Pourquoi avez-vous choisi les optiques Vantage et Hawk ?

Alexander Bscheidl est un bon ami et il sait traiter ses clients. J'aime les optiques Hawk et la société Vantage. Vous leur envoyez votre liste de matériel et une demi-journée plus tard, vous avez le devis, et quand vous arrivez, tout est là, bien organisé et tout fonctionne. Venant de Suisse, c'est la façon dont je travaille, et j'aime ça.



Les objectifs Hawk Vintage '74 anamorphiques 2x offrent le faible contraste, les caractéristiques chromatiques et les flares des optiques des années 70, avec des mécanismes modernes et précis ainsi que la définition et l'homogénéité des objectifs V-Lite. La série comprend les focales 28, 35, 45, 55, 65, 80, 110, et 140 mm.



Le zoom Hawk V-Plus 45-90 T2.8 possède une mise au point minimum à 2'6" (80 cm) et le zoom 80-180 mm T2.8 à 3'3" (1,00 m). Ils sont tous les deux des zooms à lentille anamorphique frontale.



Panavision Primo V



Type d'objectif	Focale (mm)	T-stop	Mise au point min. (in)	Mise au point min. (mm)	Poids (lbs)	Poids (kg)	Longueur (in)	Longueur (mm)	Diamètre de frontale (in)	Diamètre de frontale (mm)
PV14.5	14,5	1.9	24	610	3,9	1,8	4,4	112	4,44	112,8
PV17.5	17,5	1.9	24	610	3,4	1,5	4,1	105	4,44	112,8
PV21	21	1.9	24	610	4,4	2,0	5,3	133	4,44	112,8
PV27	27	1.9	24	610	5,5	2,5	6,2	157	4,44	112,8
PV35	35	1.9	24	610	5,4	2,4	6,1	155	4,44	112,8
PV40	40	1.9	24	610	5,3	2,4	6,1	154	4,44	112,8
PV50	50	1.9	24	610	6,4	2,9	7,3	186	4,44	112,8
PV75	75	1.9	24	610	3,7	1,7	5,2	133	4,44	112,8
PV100	100	1.9	24	610	4,0	1,8	5,2	132	4,44	112,8



Les nouveaux objectifs Primo V de Panavision ont été conçus pour les caméras numériques 35 mm. La série des Primo V se compose des focales 14,5, 17,5, 21, 27, 35, 40, 50, 75, et 100 mm T1.9.

Les Primo V utilisent des éléments des Primo précédents. La mécanique a été mise à jour, et la conception optique a été optimisée pour les caméras numériques. Toute les focales, même le 17,5 mm ont un cercle d'image de 31,4 mm ou plus.

Le vice-président d'ingénierie optique de Panavision, Dan Sasaki nous a expliqué que la conception optique prend en compte le filtre optique passe-bas (ou verre protecteur) des caméras numériques, qui mesure généralement de 3 à 4 mm.

Ces modifications corrigent le coma, l'astigmatisme et d'autres aberrations introduites par ce verre supplémentaire entre l'optique et le capteur, tout en préservant les caractéristiques photographiques qui ont fait la réputation des Primo. Les nouveaux objectifs fournissent une image plus équilibrée du centre aux bords de l'optique.

Les objectifs Primo V sont compatibles avec toutes les caméras numériques équipées en monture PL ou Panavision 35. En raison de l'élément arrière en saillie (environ 35 mm de la monture), ils ne peuvent pas être utilisés sur les caméras numériques ou argentiques à obturateur à miroir (comme l'Alexa Studio). Les mécanismes internes des Primo V donneront la même sensation de mise au point que les anciennes versions. Et étant donné que les Primo V conservent les mêmes caractéristiques optiques des Primo traditionnels, ils peuvent très bien matcher entre eux.

Fabien Constant et *Mademoiselle C*



Fabien Constant est la force dynamique derrière *Mademoiselle C*, un long métrage documentaire sur Carine Roitfeld, ancienne rédactrice en chef de Vogue France et maintenant éditrice et propriétaire de CR Fashion Book. Mlle. Roitfeld est l'opposé d'un diable français qui s'habille en Prada. Le film a reçu d'excellentes critiques, et il est distribué dans le monde entier.

Fabien nous parle du tournage : « J'ai dû gérer beaucoup de choses tout seul, sans assistant caméra et sans pointeur. Je devais voyager le plus léger possible. J'ai une expérience dans le documentaire, ce

qui veut dire que je suis préparé à grimper dans l'ascenseur avec le personnage que je filme. Et les ascenseurs parisiens sont vraiment minuscules.

« J'avais un preneur de son, car le son fait déjà la moitié du travail et souvent, on l'oublie. Ce tournage, c'était juste moi et l'ingénieur du son qui faisons un film de 90 minutes, en tournant pendant neuf mois partout dans le monde, en prenant l'avion, la voiture, en allant partout. Juste nous deux, avec 25 kilos de matériel sur le dos. Et aussi beaucoup de carnets ATA. Ce sont les choses dont vous devez vous occuper lorsque vous êtes réalisateur de documentaire. Vous passez beaucoup de temps à transporter beaucoup, beaucoup de matériel. »

La plupart du temps, Fabien a utilisé des caméras RED Scarlet et Epic équipées de montures Canon. Les objectifs étaient des focales fixes et des zooms photo Canon, avec des filtres ND à vis.

« Je cadrais et contrôlais l'exposition via un moniteur Red Touch LCD fixé sur une crosse Wooden Camera. Un module Quad batteries chargé de quatre Redvolt alimentait la caméra pendant environ deux heures. L'enregistrement se faisait en 4K HD (3840 x 2160 Quad HD) avec une compression de 6:1 en à peine six Redmag SSD 1.8" de 128 GB ».

Pour décrire son style, Fabien résume : « Je filme toute la journée, comme un fou, et je ne fais pas de cadeau à la caméra. Je vis littéralement avec elle sur l'épaule. Je ne la pose presque jamais. C'est pourquoi j'ai vraiment du respect pour la caméra, car elle doit vivre ce que je vis. Si je suis dehors sous la pluie, elle doit y être avec moi. Si je dois courir, la caméra doit courir avec moi. Je suivais un mannequin qui est reconnue pour porter toute la journée des talons incroyablement hauts. Très souvent, je courais derrière elle, avec la caméra au ras du sol, pour filmer sa démarche sexy que lui donnent ses hauts talons. Nous avons de la chance de vivre dans cette période créative où l'on peut réaliser des films avec des caméras vraiment petites.

« À la fin du tournage, je me sentais une sorte de Raphael Nadal, avec un bras beaucoup plus gros que l'autre. Après avoir réalisé Made-

moiselle C, mon biceps droit faisait deux fois la taille de mon gauche. »

Et en plus de tout le reste, Fabien était également le DIT. « Chaque fois que je rentrais dans une pièce, la première chose que je faisais était de regarder où se trouvaient les prises électriques. Je suis arrivé au point où je pouvais mettre en place ma mini zone technique de DIT en une minute et demie : ordinateur portable, dix chargeurs de batteries, deux disques durs, et la station Red Redmag. »

Fabien nous a également parlé de sa collaboration avec RVZ et Samuel Renollet, le responsable de la location, un ancien assistant caméra. « Parfois, je peux être dérouté par certains aspects techniques. Samuel est d'une grande gentillesse. Il ne m'a jamais pris de haut, bien qu'il en connaisse un rayon. Et, RVZ n'est pas indifférent au monde de la mode. Ils louent du matériel pour la photographie et le cinéma. Raison pour laquelle, ils sont très intéressés par cette RED. RVZ se développe autour de cette nouvelle rencontre entre le monde de la mode, le cinéma et la photographie. C'est une très belle relation. »



Patrick Duroux et les RED Epic Dragons de RVZ



Patrick Duroux, AFC. Photos ci-dessous : Christophe Hustache Marmon, DIT



Patrick Duroux, AFC a été directeur de la photographie sur une publicité pour les smartphones Samsung Galaxy en décembre. Il y a utilisé les premières RED Epic Dragon reçues par RVZ à Paris. Elles ont voyagé à Sölden, près d'Innsbruck en Autriche, pour un tournage de nuit de snowboard extrême avec des hélicoptères télécommandés, un Movi M10, des caméras sur câble ainsi que de la machinerie plus classique. Le matériel de RVZ comprenait deux RED Dragon, deux RED Epic avec capteur Mysterium-5K X, une Phantom Flex, et des caisses d'accessoires.

Les caméras avaient toutes des montures PL, et les optiques étaient pour la plupart des Ultra Primes, avec quelques Canon K35 et d'autres objectifs.

Patrick nous explique : « Nous avons travaillé avec RVZ. Samuel Renollet, le responsable de la location, connaît bien les caméras RED et travaille vraiment à fournir la caméra dans la meilleure configuration possible.

« Comme vous le savez, la principale différence entre une RED et une autre RED, c'est la manière dont vous la préparez. Je pense que la préparation des caméras est aujourd'hui bien plus importante que lorsque nous utilisions les caméras argentiques. À présent, les caméras se comportent comme des ordinateurs.

« Nous avons utilisé les caméras RED Epic Dragon en fibre de carbone en 6K. Comme il s'agissait d'une publicité avec beaucoup d'action, nous devons utiliser également des objectifs très légers et compacts. Nous avons donc des Ultra Primes, des Canon K35, et d'autres optiques. Nous n'avons pas de zoom car ils auraient été trop lourds et nous tournions de nuit ».

Il était intéressant de voir comment les Primes Ultra (sauf le 16 mm T1.9) couvraient le capteur RED Dragon 6K. Voici une discussion en cours sur les optiques qui le couvrent : ttinyurl.com/dragon-lenses.

Crédits supplémentaires

Client : Samsung

Réalisateur : John Park

Assistant caméra : Franck Leclerc

Production : Keystone Films (Paris), Producteur Yoon-Seok Nam

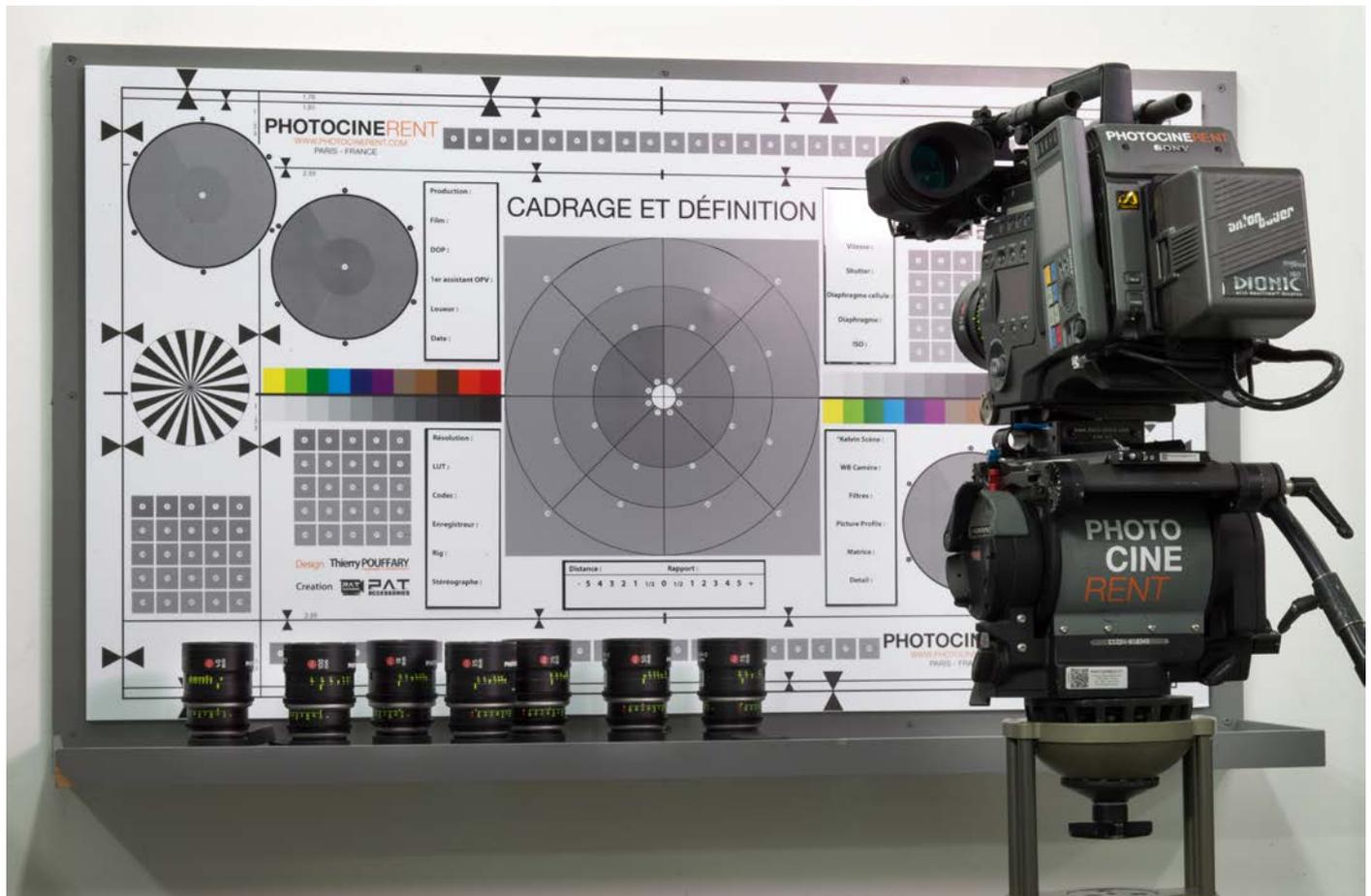
Prod locale : Basproduction (Slovénie), Andrej Caruso

Cable Cam et hélicoptère télécommandé : DCF UK

À propos de la caméra RED Dragon 6K

La caméra RED Dragon Epic-M en fibre de carbone pèse à peine 1,81 kg (corps seulement). Grâce à la fibre de carbone et à la monture en magnésium, RED a réduit le poids d'une livre par rapport à celui de l'Epic-M en aluminium. La taille du capteur Dragon de 19 mégapixels est de 6144 x 3160 (15,8 x 30,7 mm et 34,5 mm de diagonale). Les formats 6K RAW comprennent le 2:1 et le 2.4:1.





Bienvenue chez PhotoCineRent, version 4K.

Les projets de transformation mis en œuvre depuis quelques mois par le loueur parisien PhotoCineRent vont continuer d'accroître l'intérêt porté à cette entreprise. Suite à une réorganisation totale de leurs locaux, PhotoCineRent vous accueille dans un cadre convivial avec un espace entier dédié à vos essais.

Dès votre arrivée, les modifications sont évidentes. Des bancs d'essais clairement définis et équipés vous permettent de réaliser vos tests caméra dans des conditions optimales. De larges mires compatibles jusqu'à 8K sont mises à votre disposition. Conçues par Thierry Pouffary, assistant caméra stéréographe bien connu pour sa minutie, ces mires apportent une réelle valeur ajoutée lors de vos préparations de tournage et répondent avec précision à vos tests sur les toutes dernières caméras 4K. Cette nouvelle disposition est donc plus adaptée aux besoins des assistants caméras qui disposent d'un lieu qui leur est totalement dédié.

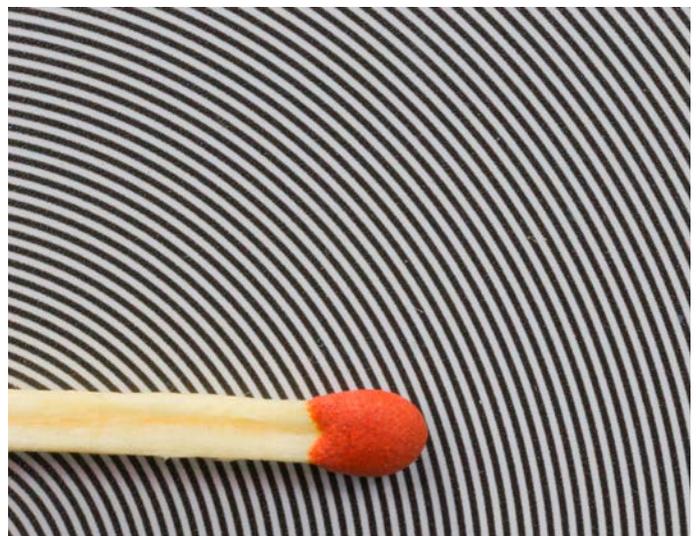
Et PhotoCineRent ne s'arrête pas là. La prise de vue High-Speed vient de faire une entrée remarquée dans son parc de location, parc qui s'efforce aujourd'hui d'une caméra Phantom Flex 4K, la dernière née de la société Vision Research. Grâce à ses performances de ralenti extrême et en s'adaptant aux différents styles de prise de vues, elle offre une flexibilité exceptionnelle. Son capteur 4K Super-35mm fournit des images nettes et détaillées avec un bruit extrêmement faible et une plage dynamique élevée. La Phantom Flex 4K est capable de shooter à partir de 15 images par seconde (i/s) jusqu'à 1000 i/s en 4K, et jusqu'à 2000 i/s à 2K/1080p.

Retrouvez dans le parc de location de PhotoCineRent la nouvelle RED Epic Dragon, l'ARRI Alexa Plus, la Sony F55 et la Sony F65 pour le matériel caméra, ainsi qu'un vaste choix en machinerie et éclairage HMI : Briese, K5600 et ARRI. Ce matériel est adapté à la haute vitesse avec des Ballasts 1000 Hz.

Autres nouveautés : PhotoCineRent propose maintenant à la location une large gamme de stabilisateurs Artemis.

Encore plus attrayant, le loueur dispose du nouveau MōVI M10 de Freefly System. Ce stabilisateur girostabilisé est distribué en exclusivité par PhotoCineShop, la filiale vente du groupe.

Ci-dessus : Mires de test 8K, Sony F65 et Leica Summilux-C.
Ci-dessous : gros plan sur la définition de la mire.



En ce qui concerne la richesse de son parc d'optiques, la société, déjà propriétaire de toute la gamme Fujinon Cabrio, Fujinon Premier PL Cine, et Angenieux Optimo est désormais équipée de toutes les séries d'optiques Cooke : Cooke 5i, Cooke s4/i, Cooke Mini S4, Cooke S2/S3 Speed Pancro recarrossés par P+S Technik. PhotoCineRent dispose également de séries d'optiques prestigieuses telles que les Leica Summilux-C ou encore les récents Schneider Cine-Xenar III.

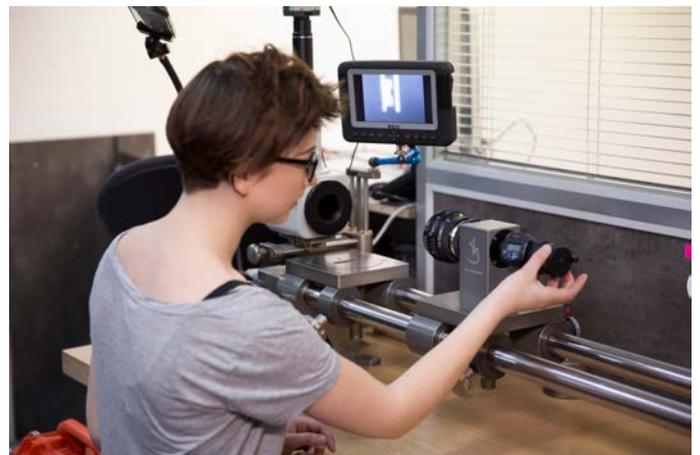
La maintenance et l'entretien des optiques ont été confiés à Laaziz Khéniche, opticien bien connu sur la place parisienne et qui vient de créer sa société Lenziz-Optics.

Des stations de dérushing devraient prochainement faire leur entrée parmi les nombreux services annexes proposés par PhotoCineRent afin de répondre aux besoins de gestion des flux d'une production numérique dans son ensemble, du tournage à la post-production.

PhotoCineRent (suite)



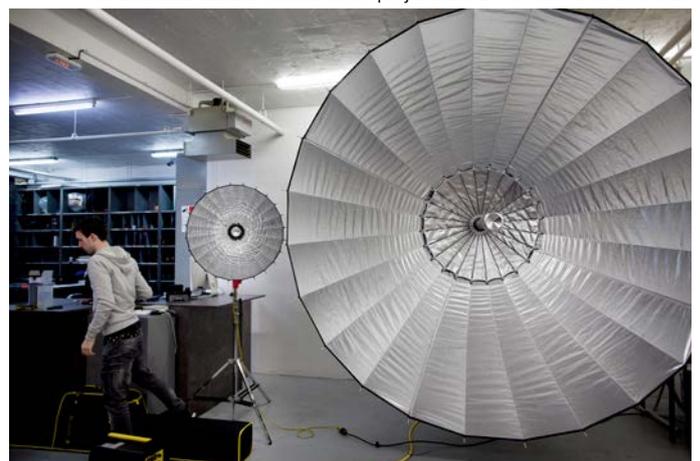
À gauche: Paul Bailleux manipule le MōVI M10. Ci-dessus : Albrecht Gerlach avec la Phantom Flex et le 18-85mm Fujinon HK.



Kate Eccarius vérifie le calage optique d'un Cooke S2 sur un collimateur Gecko-Cam. Ci-dessous : nouveaux bancs de test camera.



Ci-dessous: Nicolas Guihal et les projecteurs Brieese de 77 et 330 cm.



Depuis 2013, la société de location propose un service de location de véhicules de tournage : PhotoCineCars.

Tout ce travail a été payant. PhotoCineRent a participé à des projets de grande envergure et largement plébiscités par la critique en 2013.

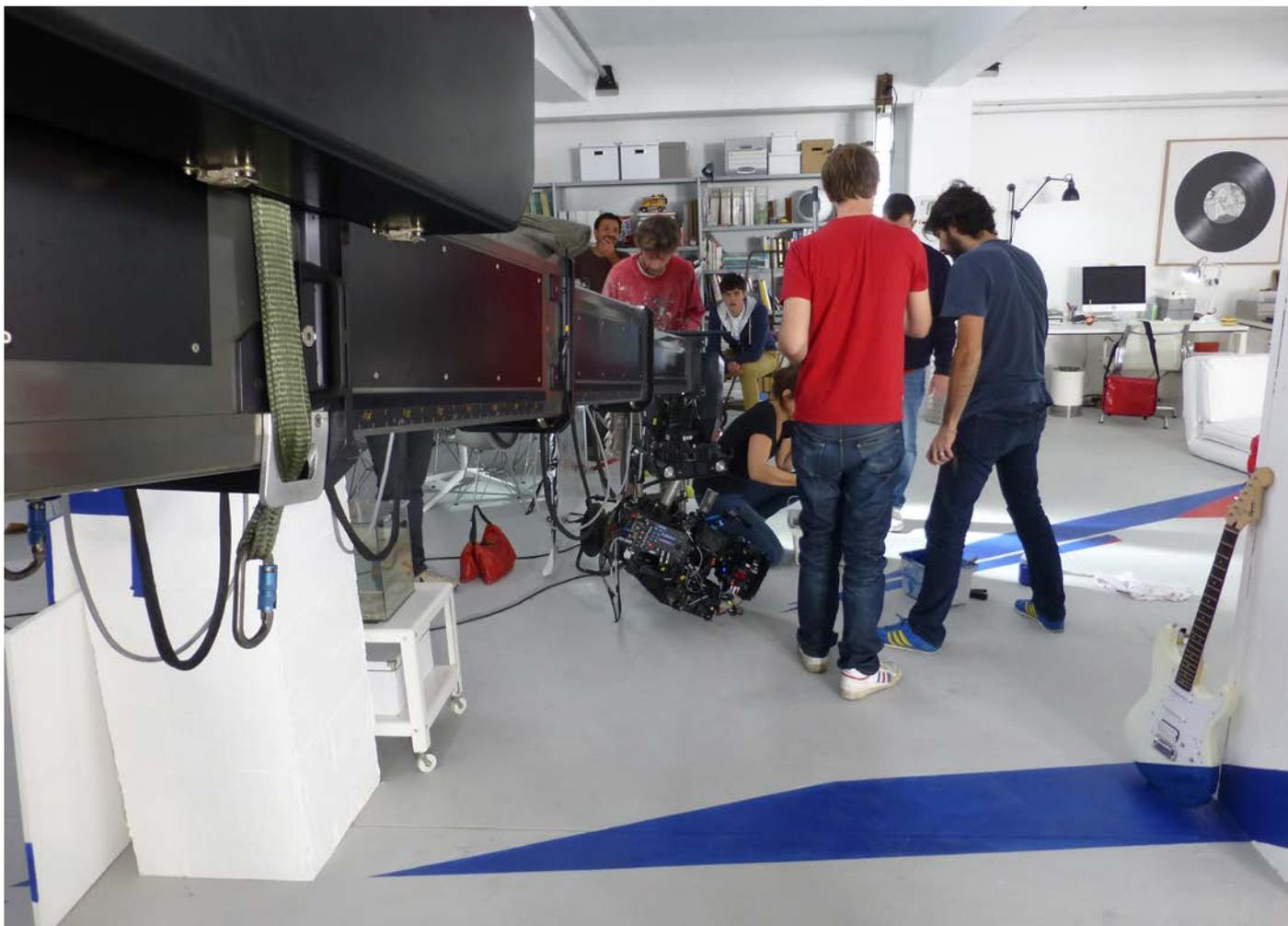
« Nous avons pu prendre part à de beaux projets cette année, nous sommes particulièrement fiers d'avoir fourni l'intégralité du matériel technique du projet *Avant que de tout perdre*, court-métrage français écrit et réalisé par Xavier Legrand, avec Nathalie Durand, AFC comme directrice de la photographie. Il a tout d'abord remporté le Grand Prix du Festival de Clermont-Ferrand 2013 et est aujourd'hui nommé aux Oscars 2014 dans la catégorie meilleur court métrage de fiction » explique Albrecht Gerlach, co-gérant de PhotoCineRent.

« Nous essayons de donner une grande importance à toute l'équipe caméra. Si notre entreprise se nomme PhotoCineRent, ce n'est pas uniquement parce que nous avons commencé avec des appareils photo, mais surtout parce que pour nous la photographie d'un film est la plus importante. Le chef opérateur et son équipe sont les concepteurs de ses images. »



Véhicules de tournage aménagés loués par PhotoCineCars

Des nouvelles de la Louma 2



La Louma 2 a été utilisée récemment sur un tournage particulièrement difficile. Il s'agissait d'un film publicitaire pour Lacoste, photographié par le chef opérateur Mathieu Plainfossé. Le concept du film était le suivant : un skateur évolue dans un loft en slalomant entre colonnes, mobilier et divers accessoires. Au fur et à mesure de son cheminement, la caméra découvre des motifs graphiques énigmatiques peints sur les divers objets répartis dans l'espace du loft (une portion de colonne ou de sol, un bout de divan, un pan de mur, un coin de tableau, une partie de guitare, etc.).

La caméra précède le skateur à travers ce slalom et ce n'est qu'à l'ultime seconde, lorsque l'on découvre le loft dans son ensemble que tous les fragments graphiques se réunissent par enchantement pour former le logo Lacoste.

Le plan était particulièrement difficile car la position de la caméra correspondant à la coïncidence de tous les éléments graphiques était extrêmement précise. Un décalage d'un centimètre sur le côté, vers le haut ou vers le bas suffisait à créer un défaut de parallaxe ou de raccordement qui rendait le logo incohérent. Le mouvement de caméra étant relativement rapide, il était très difficile d'arriver à cette position finale avec exactitude et sans aucune hésitation. Du fait du mouvement du skateur, il n'était pas possible de tourner le plan à l'envers.

La Louma 2 a permis de réaliser le plan grâce à son assistance informatique en temps réel et à ses corrélations d'axes. On a fait appel à la combinaison d'un « planing » et d'une butée soft de panoramique horizontal de la tête télécommandée. Le « planing » est la compensation automatique du télescope lors du débattement du bras. Cette compensation permet à la caméra de se déplacer en ligne droite (et non en arc de cercle). Dans le mode « planing », à toute position du bras correspond une position précise du télescope et donc de la caméra au bout du bras.

Le chef machiniste, Stéphane Cresta, s'est fabriqué un rail de guidage et une butée mécanique pour le bras de façon à toujours arriver à la même position de bras (et donc de caméra) en fin de plan. Il restait à assurer la direction de visée de la caméra pour la position finale ce qui a été obtenu

au moyen d'une butée soft du panoramique horizontal (le tilt était verrouillé). Pour couronner le tout et ajouter à la difficulté, le tournage se faisait en décor naturel dans un loft situé au premier étage d'un immeuble.

Le seul accès étant un escalier étroit ou un petit ascenseur, il a fallu démonter complètement la Louma 2 en sous éléments pour l'acheminer sur le lieu de tournage. Certains éléments ont pu être acheminés par l'ascenseur. Les caissons constituant le bras télescopique ont été apportés individuellement à partir de la rue au moyen d'une nacelle à ciseaux. L'accès s'est fait à travers une petite fenêtre de 70 centimètres de large.

La Louma 2 est aussi utilisée sur les plateaux anglo-saxons, aux États-Unis, au Canada et en Angleterre. A Montréal, elle a assuré le tournage du nouveau *X-Men, Days of Future Past* de Bryan Singer, photographié par Newton Thomas Sigel. La Louma 2 a été choisie, entre autre, pour ses qualités de grande rigidité, appréciable sur ce film tourné en 3D (3D native à la prise de vues).

Grâce aux informations codeurs de tous ses axes, la Louma 2 a également permis de faire de la prévisualisation Simulcam (mélange des images réelles et virtuelles en temps réel pendant la prise de vues). Dans certaines séquences de ce film, des « sentinelles », robots destructeurs de cinq mètres de hauteur, interagissent avec les humains. La prévisualisation en temps réel a notamment permis de gérer les directions des regards entre les robots générés en image de synthèse et les comédiens.

À New York, la Louma 2 a été utilisée sur plusieurs séquences du nouveau film de Martin Scorsese *Le Loup de Wall Street* (chef opérateur Rodrigo Prieto, ASC, AMC) et notamment sur la séquence d'une fête donnée par Jordan (Leonardo di Caprio) sur le pont supérieur de son gigantesque yacht. Pour cette scène, il a été également fait appel à la compensation de « planing » pour faire un long mouvement de travelling en ligne droite qui se rapproche de Leonardo di Caprio.

La Louma 2 est régulièrement utilisée sur les séries TV comme *Boardwalk Empire* et *Downton Abbey*.

www.loumasystems.biz www.louma2.com

Sponsors et partenaires éducatifs

Titans de l'industrie

arri.com
blackmagicdesign.com
canonusa.com
leica.com
sony.com/professional

Moguls

angenieux.com
antonbauer.com
bandpro.com
cookeoptics.com
fujinon.com
litepanels.com
ocon.com
prestoncinema.com
steadicam.com
tiffen.com
transvideo.eu
zgc.com

Producteurs exécutifs

abelcine.com
hawknamorphic.com
lowel.com
nikonusa.com
panavision.com
photocinешop.com
servicevision.es
zeiss.de

Producteurs

aja.com
artemis-hd.com
bertonevisuals.com
cartoni.com
chrosziel.com
cinemaelec.com
clairmont.com
codexdigital.com
convergent-design.com
jvc.com
lentequip.com
manfrotto.com
ottonemenz.com
petrolbags.com
Prepost: camarasyluces.com

Co-producteurs

aaton.com
domke.com
emit.fr
ibe-optics.com
idcphotovideo.com
kata-bags.com
mole.com
msegrip.com
red.com
sachtler.com
schneideroptics.com
tiffen.com/dfx

Producteurs associés

16x9inc.com
avenger-grip.com
brighttangerine.com
cinetech.it
cmotion.eu
creamsource.com
denz-denz.com
easyfocus.at
filmtools.com
gitzo.com
idcphotovideo.com

jlfisher.com
kinoflo.com
leefilters.com
loumasystems.biz
maniosdigital.com
movietech.de
nila.com
prg.com
ronfordbaker.co.uk
shapewlb.com
schulz-camerasupport.com
visionresearch.com
vocas.com
woodencamera.com

Sociétés de location

adorama.com
anandcine.com
arriscsc.com
camalot.nl
camarasyluces.com
camtec.tv
cinegrell.ch
fletch.com
handheldfilms.com
jpf cine.cl

keslowcamera.com
lemac.com.au
musitelli.com
panalight.it
photocinешop.com
rvz.fr
servicevision.es
talamas.com
vantagefilm.com
wccamera.com

Partenaires médias

afcinema.com
airstar.com
bscexpo.com
cinec.de
cinegearexpo.com
ibc.org
nabshow.com

Producteurs associés



Sociétés de location



Partenaires médias



Titans de l'industrie



Moguls



Producteurs exécutifs



Producteurs



Co-producteurs

