

MANAKI BROTHERS

47 International Cinematographers' Film Festival

19-25.9.2026

BITOLA

FILM WEAVERS

Les entretiens AFC
au Festival Manaki Brothers
et à la 86^e Mostra de Venise

P. 29 À 75

Contre-Champ

Octobre 2026 #383

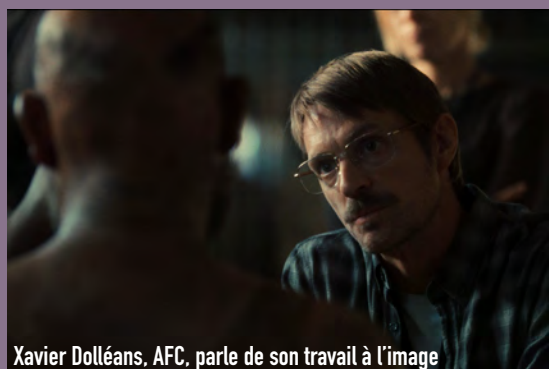


MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA

2026 - 09 20

AFC

ENTRETIEN AFC



Xavier Dolléans, AFC, parle de son travail à l'image
sur la série "High Value Target : The Hunt for Saddam"

P. 11

TECHNIQUE



P. 128

Par Malory Congoste, AFC, et Julien Gallois, chef électricien

CÔTÉ PROFESSION

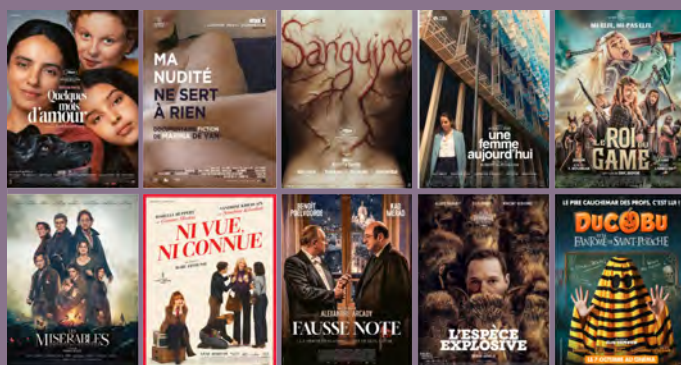


Hommages à Tony Gatlif

P. 61

P. 76

FILMS AFC



Par Claude Garnier, AFC, Céline Bozon, AFC, Julien Hirsch, AFC,
Patrick Ghiringhelli et Lazare Pedron

Page 4 Editorial

Par Jean-François Hensgens, président de l'AFC

Page 5 Actualités AFC

- Cinéma argentin : documenter et transmettre des savoir-faire vivants
- Rencontres du cinéma argentin
- Le barbecue de rentrée de l'AFC.

Page 11 Les entretiens AFC

- Xavier Dolléans, AFC, parle de son travail à l'image sur la série HBO Max/TNT "High Value Target : The Hunt for Saddam"

Page 23 Festival Manaki Brothers 2026, 47^e édition

- Entretien avec Gerald Kerkleitz, directeur de la photographie de "Rose", de Markus Schleiner
- Entretien avec la réalisatrice Dina Duma et Frédéric Noirhomme, SBC, à propos de "Skateboarding Is Not for Girls"
- Entretien avec Ana Drăghici, RSC, au sujet du film "Atlas of the Universe", de Paul Negoescu
- Master Class de Dan Laustsen, ASC, DFF
- Entretien avec Janusz Kamiński, invité spécial

Page 44 83^e Mostra de Venise – Edition 2026

- Balthazar Lab, AFC, revient sur les défis techniques de "Salón de belleza" ("Salon de beauté"), de Nathalia Acevedo
- Entretien avec Elin Kirschfink, AFC, SBC, à propos de "Peau d'homme", de Léa Domenach
- Entretien avec Antoine Héberlé, AFC, à propos du film de Stéphane Brizé "Un bon petit soldat"
- Entretien avec Pierre Milon, AFC, à propos d'"Une femme aujourd'hui", de Robert Guédiguian
- Fiona Brailon, AFC, SBC, revient sur le tournage d'"Un détour par Diane", d'Ann Sirot et Raphaël Balboni
- Eva Sehet, AFC, revient sur ses choix pour "La Maison du vent", d'Auguste Bernard Kouemo Yanghu.

Page 76 Films AFC du mois

Page 85 Sur les écrans

- Festival Lumière 2026, Joel et Ethan Coen primés
- Festival International du Film Francophone de Namur 2026, 41^e édition
- Au palmarès de la 83^e Mostra de Venise
- Festival de San Sebastián 2026
- "Coup de cœur", de Francis Ford Coppola, projeté au Ciné-club de l'ADC
- "Les Champs-Élysées, une histoire de cinémas".

Page 97 Technique

- Barthélémy de Segonzac rejoint TSF en qualité de Directeur général adjoint en charge du développement et de la transformation
- Yves Cape, AFC, et Massimo Riggi parlent à TSF de leur travail sur le court métrage "Le Poids des mots"
- Nikon dévoile le Z5IIC, un appareil photo hybride Plein Format pensé pour permettre à chacun de photographier en toute confiance dès les premières prises de vue
- Noé Bach, AFC, parle à Arri Caméra de son travail sur "La Vie d'une femme", de Charline Bourgeois-Tacquet
- Johanna Coelho, AFC, parle à Arri Caméra de son approche des deux premières saisons de la série récompensée aux Emmy Awards "The Pitt", tourné en Alexa Mini LF
- Sony lance deux nouveaux contrôleurs combinant pilotage et monitoring pour les caméras Cinema Line
- TRM dévoile les Arles Zoom de DZOFilm : deux zooms cinéma FF pour couvrir du 25 mm au 180 mm à T2,6 constant
- EMIT invite à la présentation des nouvelles optiques Cooke AP3 mercredi 23 septembre
- Leitz Cine présente la monture iD pour ses objectifs Hugo et Summilux-C
- Sigma annonce deux nouveaux objectifs Plein Format et une nouvelle gamme de filtres
- Sigma annonce trois nouvelles optiques grand format Aizu Prime Line

- Un nouveau panneau LED fait son arrivée chez TSF Lumière : l'Aputure Inifimat 4x4
- La nouvelle étape de la science des couleurs signée Godox : PaletteLab
- Nanlux Evoke 5000B : projecteur LED bicolore de 5 kW résistant aux intempéries avec réglage vert/magenta
- Aputure lance le Storm CS32
- Dans l'actualité de Next Shot Group en ce début d'automne 2026
- Les sorties au cinéma et les tournages en cours au mois d'octobre 2026 des films produits avec les moyens techniques de TSF
- Les sorties au cinéma d'octobre des films tournés avec les moyens techniques d'Arri Caméra
- Salon Photo & Vidéo 2026
- Visite de l'IBC 2026
- Salon de la Photo 2026 : Nikon met la création dans tous ses états.

Page 145 Lire, voir, entendre

- DIVERGENT – Un autre regard sur le cinéma.

Page 147 Côté profession

- Hommages à Tony Gatlif (1948 – 2026)
- En souvenir de Patricio Guzmán, par Samuel Lahu
- Disparition du réalisateur Philippe Larue
- Quand Jean-Paul Rappeneau évoquait ses collaborations avec Pierre Lhomme, AFC
- Femmes à la caméra, podcast "T'as de beaux yeux tu sais !", épisode 6.



L'éditorial

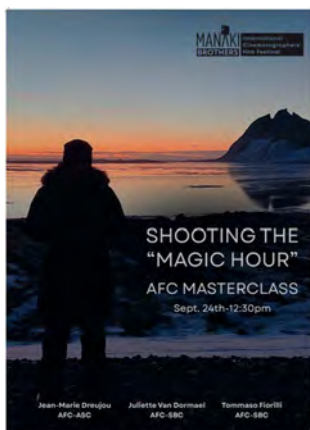


L'éditorial d'octobre 2026, par Jean-François Hensgens, président de l'AFC

03-10-2026- [Lire en ligne](#)

En allumant les infos ce matin, j'ai repensé à ce chef d'œuvre de Frank Capra. Non pas que les nouvelles m'évoquent la beauté de la vie mais plutôt en référence à l'optimisme et à la bienveillance du personnage interprété par James Stewart. Et d'optimisme, il faut en faire preuve au regard des tensions qui nous arrivent de toutes parts.

Que ce soit dans la rue voisine ou à l'autre bout du monde, il y a une atmosphère étrange qui génère un climat de violence auquel nous sommes toutes et tous confrontés. Soyons vigilants à rester sereins plus que jamais et à surtout ne pas laisser la peur nous guider dans nos choix, elle n'est jamais bonne conseillère. Facile à dire, bien sûr, et c'est là que Capra me rend visite, merci à lui, avec son ange Gabriel et son humanisme collectif qui finit par avoir le dessus. Ce monde imaginaire dans lequel le cinéma nous emmène est là encore plus que jamais indispensable, quoiqu'en disent certains fâcheux. C'est ce qui nous permet de garder le sourire en évoquant le futur, non. Donc encore une fois, vive le cinéma qui nourrit nos rêves, nos fantasmes, nos visions... et nos peurs aussi, évidemment.



En parlant de futur, j'ai trouvé que la Master Class que l'AFC a proposée au festival Manaki Brothers était une jolie représentation de la direction que prend l'AFC puisqu'elle était présentée par un trio de membres actifs, Juliette Van Dormael, Tommaso Fiorilli et Jean-Marie Dreujou, qui évoquent trois étapes du parcours de chacune et de chacun au cœur de l'association.

Merci et bel été indien.

Actualités AFC



Cinéma argentique : documenter et transmettre des savoir-faire vivants

Par Thomas Favel, AFC

25-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Le Groupe Argentique de l'AFC participe au travail engagé par Simone Appleby au CNC autour de la reconnaissance des pratiques, savoir-faire et connaissances liés au cinéma argentique au titre du Patrimoine Culturel Immatériel. Dans ce cadre, nous avons commencé à réaliser de premiers entretiens avec des directrices et directeurs de la photographie, parmi lesquels Caroline Champetier, AFC, Jean-Marie Dreujou, AFC, ASC, Denis Lenoir, AFC, ASC, ASK, et Robert Alazraki, AFC.

L'objectif est de recueillir et documenter ce qui constitue concrètement la pratique de l'argentique : les gestes et méthodes de travail, les modes d'apprentissage et de transmission, la relation aux caméras,

aux émulsions et à la lumière, l'exposition et la sensitométrie, mais aussi les relations avec les assistant·e·s, les laboratoires et les différents métiers qui participent à la fabrication d'une image sur pellicule.

Ces entretiens cherchent notamment à faire émerger des savoirs parfois difficiles à verbaliser parce qu'ils ont été acquis par l'expérience, l'observation et la répétition jusqu'à devenir des gestes ou des réflexes naturels. Ils sont aussi l'occasion de revenir sur ce qui fonde notre relation à l'image argentique : ce que nous y recherchons, la manière dont elle influence notre façon d'exposer, d'éclairer et de travailler, et les raisons pour lesquelles nous continuons à vouloir la pratiquer et la transmettre.

Il ne s'agit donc pas seulement de recueillir la mémoire d'un monde professionnel dans lequel l'argentique constituait la pratique dominante. Une partie de l'écosystème qui entourait la pellicule s'est profondément transformée ou a disparu, mais la pratique elle-même reste vivante. Des films continuent d'être tournés en pellicule et de nouvelles générations de directeur·rice·s de la photographie font aujourd'hui ce choix.

Il nous paraît essentiel de recueillir également leur expérience : qu'est-ce qui les conduit à choisir la pellicule ? Comment apprennent-ils ces savoir-faire

lorsque l'argentique n'est plus la pratique dominante ? Auprès de qui, dans quels lieux, avec quels outils et quelles difficultés ? Qu'héritent-ils des générations précédentes, qu'est-ce qu'ils doivent réapprendre ou réinventer, et quelles nouvelles façons de travailler apparaissent avec les chaînes de fabrication contemporaines, désormais largement hybrides ?

Ce travail doit ainsi permettre de mettre en regard plusieurs générations et plusieurs expériences de l'argentique : ce qui a disparu ou s'est fragilisé, ce qui s'est transformé, ce qui continue à se transmettre, mais aussi ce qui reste vivant, se réapprend ou se renouvelle aujourd'hui.

Nous avons besoin de vos expériences et de vos témoignages.

Que vous ayez connu la pellicule comme pratique quotidienne ou que vous choisissiez de la pratiquer aujourd'hui, nous souhaitons recueillir des parcours et des expériences aussi divers que possible. Vous pouvez participer à un entretien ou, si votre emploi du temps ne le permet pas, répondre par écrit au questionnaire que nous avons préparé.

Nous recherchons également des volontaires pour participer à la réalisation des entretiens, à leur transcription et à leur relecture.

L'enjeu est à la fois de constituer une mémoire de nos pratiques et de nos images, de documenter les savoir-faire qui les rendent possibles, et de réfléchir collectivement aux conditions qui permettront de continuer à les pratiquer, à les faire évoluer et à les transmettre aux générations futures.

- Pour participer à un entretien, répondre au questionnaire ou contribuer à ce travail, [envoyer un e-mail ici](mailto:argentique.pci.afc@gmail.com) (argentique.pci.afc chez gmail.com).

Thomas Favel – Groupe Argentique AFC



Rencontres du cinéma argentique

Pour une sauvegarde des pratiques, des savoir-faire et des connaissances

22-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Les Rencontres du cinéma argentique se teindront du 30 septembre au 3 octobre 2026 à Saint-Denis et réuniront pendant quatre jours toute la chaîne photochimique, de la prise de vues à la projection et des laboratoires à la conservation. Elles s'inscrivent dans la démarche d'inscription des pratiques et des savoir-faire du cinéma argentique à l'inventaire national du patrimoine culturel immatériel, accompagnée par le ministère de la Culture. Le programme public associe projections, discussions et conférences plénières. L'AFC, partenaire de ces Rencontres, et

plusieurs de ses membres y participeront.

Patrimoine culturel immatériel

Depuis 2024, L'Abominable porte avec le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) et le Club des Collectionneurs du Cinéma une démarche d'inclusion à l'inventaire national du Patrimoine Culturel Immatériel des pratiques, savoir-faire et connaissances du cinéma argentique. Le processus, qui aboutira à la rédaction d'une fiche d'inventaire en 2027 est accompagné par le ministère de la Culture et le département de la Seine-Saint-Denis. Le projet cherche d'une part à faire un état des lieux des pratiques et des savoir-faire tels qu'ils se vivent aujourd'hui sur toute la chaîne du photochimique (de la prise de vues à la projection, des laboratoires à la conservation), et d'autre part à proposer un ensemble de mesures de sauvegarde pour assurer la pérennité du format argentique dans les années qui viennent. Pour plus d'informations sur la démarche, www.filmlabs.org.

Rencontres du cinéma argentique

Dans le cadre de ce projet, représentants et représentantes, praticiens et praticiennes de toute la chaîne photochimique se réuniront en Seine-Saint-Denis entre le 30 septembre et le 3 octobre 2026 pour les Rencontres du cinéma argentique afin de présenter la démarche du patrimoine culturel immatériel, d'échanger, de confronter leurs expériences et de construire ensemble des mesures de sauvegarde concrètes pour l'avenir du cinéma argentique.

Des laboratoires aux salles de projection, de la prise de vues à la conservation, des ateliers de réparation aux salles de classe,

qu'ils soient professionnels ou amateurs, artisans ou industriels, tous partagent la même préoccupation : la survie des techniques, des pratiques, des matériels et des savoir-faire sans lesquels le cinéma argentique ne peut exister, et dont la disparition appauvrirait notre rapport aux images.

Sur quatre jours ces Rencontres proposent des temps publics (projections, discussions, conférences plénières et visites) associés à des temps de travail sur invitation.



Photo Raphaël Martin-Dumazer

L'AFC étant partenaire des Rencontres, plusieurs de ses membres et membres associés participeront aux différents ateliers. Seront notamment représentés, au fil des Rencontres, TransPerfect Media et TSF, ainsi que des institutions et organisations, comme le CNC et la CST.

Au programme des Rencontres

Mercredi 30 septembre – Projections
– cinéma L'Écran à Saint-Denis
- **18h30** Discussion avec le ministère de la Culture et les cinéastes invités sur les pratiques du cinéma argentique et le patrimoine culturel immatériel
- **19h15** – Projection d'*Un chant aveugle*, de Stefano Canapa et Natacha Muslera (16 mm sur DCP, 63 min, 2026)
- **20h30** Entracte autour d'un verre
- **21h** Projection de *Hair, Paper, Water*,

de Nicolas Graux et Truong Minh Quy
(16 mm sur DCP, 71 min, 2025).

Jeudi 1^{er} octobre – Rencontres Jour 1 –
MSH Nord à Saint-Denis

- **9h30 – 12h15** Plénière "Le cinéma argentique comme patrimoine culturel immatériel" (ouvert au public)
- **12h15** Pause déjeuner
- **14h – 15h** Balade urbaine à la découverte des industries techniques du cinéma de la Plaine Saint-Denis (ouvert au public, sur inscription)
- **14h – 18h** Ateliers mesures de sauvegarde (sur invitation) : "Formations" [[1](#)] "Cinéastes", "Machines et Matériels", "Conservation et Restauration".

Vendredi 2 octobre – Rencontres Jour 2 – MSH Nord à Saint-Denis

- **9h30 – 13h30** Ateliers mesures de sauvegarde (sur invitation) : "Prise de vues" [[2](#)], "Laboratoires", "Distribution et Projection" et "Amateurs et Collectionneurs"
- **13h30** Pause déjeuner
- **15h -17h** Plénière "Restitution des mesures de sauvegarde" (ouverte au public)
- **17h** Temps d'échange autour d'un verre.

Samedi 3 octobre – Visite –
Laboratoires Éclair à Épinay-sur-Seine

- **10h30** Visite du Navire Argo (ouverte au public, sur inscription).

- [Programme complet des Rencontres du cinéma argentique](#)
- [Lien d'inscription pour les temps publics des Rencontres du cinéma argentique.](#)

Cinéma L'Écran

**14, passage de l'Aqueduc -
Saint-Denis**

MSH Paris Nord

**20, avenue George Sand - La Plaine
Saint-Denis**

**Navire Argo (Anciens laboratoires
Éclair)**

**8, avenue de Lattre de Tassigny -
Épinay-sur-Seine**

Les rencontres sont organisées par l'association L'Abominable. La fiche d'inclusion est co-portée par le Centre national du cinéma (CNC), le Club des collectionneurs du cinéma (CCC) et L'Abominable, accompagnés par le ministère de la Culture et le Conseil départemental de la Seine-Saint-Denis. Les Rencontres bénéficient du soutien de la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) d'Île-de-France, de Plaine Commune, du CNC, de la Maison des Sciences humaines et sociale (MSH Paris-Nord), de l'Université Sorbonne Nouvelle, de l'inIdEx ICCA (Industries culturelles et création artistique. Numérique et Internet) et a pour partenaire l'Association française des directrices et directeurs de la photographie cinématographique (AFC).

(Sources [L'Abominable](#) - [MSH Paris Nord](#))

Notes

[[1](#)] Atelier auquel participeront Nathalie Durand, AFC, et Baptiste Magnien, AFC

[[2](#)] Animé par Thomas Favel, AFC, et Priska Morrissey, maîtresse de conférences en études cinématographiques à l'université Rennes 2, cet atelier réunira des professionnels de différents métiers et générations afin de croiser les regards sur la pratique actuelle de la pellicule, les conditions qui permettent encore aujourd'hui de tourner en argentique, la transmission des savoir-faire et les mesures qui pourraient contribuer à leur

sauvegarde. Plusieurs directrices et directeurs de la photographie y participeront, parmi lesquels Jean-Marie Dreujou, AFC, ASC, Robin Fresson, Renaud Personnaz, AFC, et Aurore Toulon, aux côtés d'assistants caméra et de professionnels représentant différents maillons de la chaîne argentique : location et maintenance des caméras (dont Patrick Leplat, DG de Panavision France), scan, colorimétrie, postproduction, CST et direction de production



Le barbecue de rentrée de l'AFC

10-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Samedi 5 septembre, l'AFC a réuni ses membres actifs, associés et consultants au Pavillon Rouge, au cœur du bois de Vincennes, pour son barbecue de rentrée.

Une belle occasion de prolonger l'été et de se retrouver autrement, loin des plateaux, des salles de postproduction et des réunions, autour d'une table et d'un verre.

Ces moments informels sont précieux : ils permettent de prendre le temps d'échanger, de faire connaissance avec de nouveaux membres, de retrouver des collègues et ami-e-s de longue date et,

tout simplement, de partager ce qui fait aussi la richesse de notre association.



Jean-François Hensgens, Michel Benjamin, Hélène de Roux (Zeiss) et Romain Lacourbas

Photo Vincent Jeannot



Natasza Chroscicki, Romain Lacourbas et Jean-Marie Dreujou

Photo Vincent Jeannot



Laurent Dailland et Gilles Porte

Photo Vincent Jeannot

Les discussions ont naturellement circulé entre cinéma et travail, souvenirs de tournage, projets à venir, mais aussi autour de ce que sont nos vies au

quotidien, des valeurs qui nous animent et de tout ce qui nous rassemble au-delà de nos métiers.

Une journée simple et chaleureuse, faite de rencontres, d'échanges et du plaisir d'être ensemble.



Eric Dumage et Laurent Chalet



Photo David Quesemand
Victor Seguin et Karine Aulnette
Photo David Quesemand



Photo David Quesemand

Un grand merci à toutes celles et ceux qui ont participé à ce rendez-vous et contribué à en faire un beau moment collectif.

Au plaisir de renouveler bientôt ces occasions de nous retrouver (barbecue, petits-déjeuners de l'AFC, projections AFC, Micro Salon, Prix AFC...)

([Dans le portfolio](#), la suite des quelques instantanés saisis par Vincent Jeannot, AFC, et David Quesemand, AFC)

Les Entretiens AFC



Xavier Dolléans, AFC, parle de son travail à l'image sur la série HBO Max/TNT "High Value Target : The Hunt for Saddam"

29-09-2026 - [Lire en ligne](#)

La série est inspirée de *Debriefing the President*, les mémoires de John Nixon, analyste de la CIA. Elle suit Nixon (interprété par Joel Kinnaman), premier officier de la CIA à interroger le dirigeant irakien Saddam Hussein (interprété par Waleed Zuaiter) après sa capture en décembre 2003. Nixon cherche à obtenir des réponses concernant les armes de destruction massive, tout en étant confronté aux conséquences considérables et complexes de l'invasion américaine de l'Irak. Après un tournage de six mois, Xavier Dolléans, AFC, interviewé par Jonathan Bensimhon, revient sur son expérience en Égypte.

Qu'est-ce qui t'a d'abord intéressé dans "High Value Target : The Hunt

for Saddam", et en quoi les mémoires de John Nixon, *Debriefing the President*, ont-elles nourri ta compréhension du récit et de son point de vue ?

Xavier Dolléans : Je connaissais essentiellement l'histoire de Saddam Hussein à travers les informations avec lesquelles j'avais grandi. Adolescent, je me souviens de la traque et de cette impression que tout le monde occidental voulait sa mort. Mais je connaissais finalement assez peu toute la complexité de ce qui se jouait derrière cette histoire. Dans la presse internationale, il était présenté comme l'incarnation du mal absolu — ce qu'il était, à certains égards. Mais la réalité était évidemment plus complexe.

La lecture du scénario, puis du livre, a été passionnante parce qu'elle m'a permis d'accéder à beaucoup plus de contexte, de détails et surtout de nuances.

Visuellement, j'ai immédiatement perçu la possibilité de construire deux univers très distincts : celui de Washington, policé, maîtrisé, extrêmement contrôlé, et celui de Bagdad, ravagé par la guerre, beaucoup plus oppressant.

Comment as-tu développé le langage visuel général de la série ? Certains films, photographies, documents d'archives ou autres références ont-ils particulièrement nourri votre approche ?

XD : Je suis arrivé sur le projet seulement quatre semaines avant le début du tournage. Le chef décorateur, Adi Curelea, avait déjà constitué une très importante documentation visuelle : archives, Getty Images et de nombreuses références provenant de sources diverses sur cette période.

Les événements remontent à plus de vingt ans. Techniquement, il s'agit donc d'un film d'époque, mais cette période reste suffisamment récente pour qu'on ne la perçoive pas immédiatement comme telle. C'est assez particulier, parce qu'il faut sans cesse vérifier si tel objet ou véhicule existait déjà, si telle technologie était disponible, ou si tel bâtiment ou lieu existait sous cette forme à l'époque. J'ai trouvé ce travail de recherche passionnant.

Au départ, l'idée la plus évidente aurait été d'opposer simplement un univers froid à un univers chaud. Idée trop simpliste, bien sûr, nous nous sommes donc plongés dans les recherches de références.

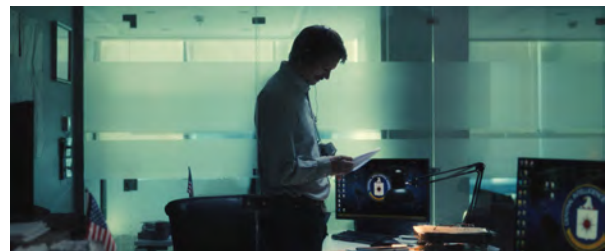
Avec le réalisateur, nous avons beaucoup discuté et évoqué des choses très différentes. Immédiatement, *Zero Dark Thirty*, évidemment, pour la traque et pour ce personnage solitaire, qui n'est pas formé au combat mais qui est entièrement absorbé par sa mission.

Sicario, pour les couleurs du désert, sa chaleur écrasante, mais aussi pour cette impression de "calme avant la tempête" qui habite certaines séquences précédant les grands moments d'action. *The Hurt Locker* et *13 heures : Le Secret des soldats de Benghazi* pour la dimension extrêmement physique, presque chaotique, de la caméra portée pendant les combats et les explosions. *Black Hawk Down* pour son travail très singulier sur les couleurs de nuit. Et *Les Hommes du Président* pour l'apparente

simplicité du découpage des scènes de bureaux — ce qui était particulièrement intéressant pour nous puisque nous avions énormément de séquences à la CIA. Pour finir, *Green Zone*, film à la thématique proche, duquel nous nous sommes inspirés pour sa représentation de la fameuse "zone verte" au cœur de Bagdad à l'époque.

J'ai constitué un mood-board et commencé à travailler autour du cadre, du contraste, de la couleur et de la texture. Nous avons également exploré différentes pistes pour donner à chacune des scènes d'interrogatoire une identité visuelle propre, tout en permettant à cette grammaire d'évoluer et de participer à la montée de la tension au fil des huit épisodes.

Assez ironiquement, dès les premiers repérages, je me suis rendu compte que les décors eux-mêmes nous donnaient déjà les fondations de notre palette colorée. Et finalement, nous revenions naturellement à une opposition entre le bleu et les tons chauds !



Le versant américain de l'histoire nous conduisait naturellement vers un univers plus neutre et plus froid : des gris, des cyans, des couleurs légèrement désaturées. Cela venait directement du verre des parois des bureaux choisis pour représenter la CIA — que nous avons tournés au Caire —, des rues de Washington, de la maison de John, et plus généralement de l'architecture et de l'atmosphère de ces lieux.



L'Égypte, qui nous a servi de décor pour l'Irak, nous emmenait immédiatement dans la direction opposée. Chaque décor semblait proposer sa propre déclinaison de couleurs chaudes : sable, ocre, orange, brun. La couleur du désert était évidemment fondamentale, mais il y avait également cette présence permanente de poussière et de brume dans les lointains. Tout cela est naturellement devenu constitutif de l'identité visuelle de cet univers.



Document Xavier Dolléans



Document Xavier Dolléans

Les archives que nous avons trouvées, notamment via Getty Images, m'ont également beaucoup renseigné sur l'aspect que pouvait avoir Bagdad la nuit pendant la guerre. Il y avait bien sûr une forte présence d'éclairage urbain au

sodium. À cela s'ajoutaient, autour de certaines installations militaires, de grandes zones éclairées par des sources techniques très puissantes et assez dures, puis, entre ces zones, énormément de noir. On trouvait ponctuellement quelques dominantes vertes provenant de sources au mercure, mais la sensation générale restait très largement orangée et mal éclairée.

J'avais envie d'introduire une autre couleur dans cet environnement potentiellement monochromatique, et j'ai donc décidé assez tôt dans la préparation de travailler certaines sources avec une dominante verte poussée.

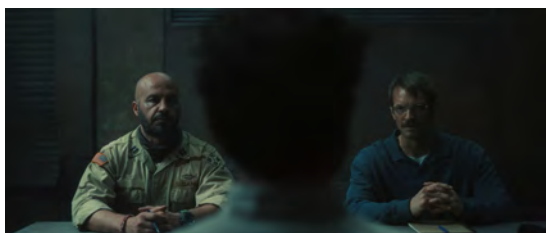
C'était aussi, d'une certaine manière, un petit hommage à *Black Hawk Down*, dans lequel le vert joue un rôle très important dans les images de nuit, les nuits sont toutes vertes ! Sławomir Idziak avait utilisé une filtration verte très marquée sur l'éclairage nocturne afin de mieux intégrer les images tournées sur pellicule aux images des caméras de vision nocturne utilisées à l'époque. J'aimais beaucoup cette idée et elle a nourri ma réflexion sur nos propres nuits. Il ne s'agissait surtout pas de fabriquer une image monochromatique, mais plutôt de créer un contrepoint à la chaleur du sodium, avec un vert plus affirmé que celui produit naturellement par les lampes au mercure, quelque chose de dérangent, symbolisant pour moi l'insécurité. Après quelques essais, mon choix s'est porté sur la gélatine Lee121# "Lee Green", qui a teinté nos nuits.





Comment as-tu utilisé la lumière, le cadre, les mouvements de caméra, les optiques et la couleur pour trouver un équilibre entre l'ampleur de la traque et la tension psychologique beaucoup plus intime des interrogatoires de Saddam Hussein ?

XD : Nous voulions que la caméra puisse rester très libre. Selon nous, chaque interrogatoire devait posséder sa propre identité. Donc un traitement un peu différent à chaque fois, que nous avons fait évoluer au fur et à mesure du récit. Nous avons construit un très grand décor de prison dans la périphérie du Caire. Lors des premiers interrogatoires, Saddam Hussein tout comme la CIA pensent respectivement contrôler la négociation qui s'amorce. Nous avons donc choisi de tourner exclusivement sur pied (ou dolly statique), avec des cadres très fixes et pratiquement aucun mouvement de caméra.

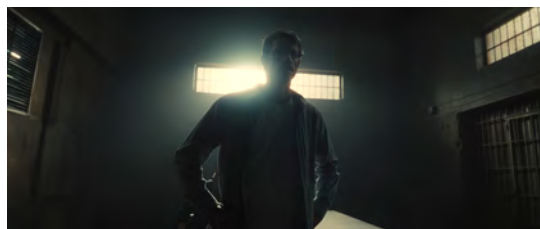


Puis, petit à petit, les rapports de force

changent et nous avons progressivement intégré du mouvement. Des travellings très lents d'abord, puis plus rapides, circulaires, etc.



À la suite d'un événement tragique vécu par John Nixon, j'ai proposé que nous passions à la caméra portée afin d'accentuer le rapport de force qui s'installe entre les deux hommes et de nous rapprocher davantage de leurs émotions respectives. Parallèlement, la lumière devient progressivement plus contrastée et plus directe ; le soleil entre davantage dans les scènes à mesure que la vérité s'impose dans leurs échanges.



Salle d'interrogatoire
Avec l'aimable autorisation de TNT

Pour la confrontation finale, nous sommes au contraire revenus à une caméra complètement fixe. La situation se verrouille à nouveau, mais cette fois le rapport de force s'est inversé. Les Américains sont désormais en position de contrôle et font une proposition à Saddam.

Pour suggérer qu'un autre monde pouvait peut-être encore s'ouvrir à lui, j'ai choisi de faire entrer la lumière par la trappe la plus haute du décor, jusqu'ici utilisée en fill light. Pour la première fois, une lumière directe pénètre véritablement dans la pièce et projette sur les murs des ombres très marquées évoquant les barreaux d'une prison. Je voulais suggérer que la liberté pouvait peut-être encore exister, mais seulement à travers une fenêtre extrêmement étroite.



Le tournage à trois caméras (ou plus) !

Dès le départ, nous savions que les interrogatoires occuperaient une place considérable dans la série. Ils en constituent véritablement la colonne vertébrale. Nous avons d'ailleurs commencé le tournage par ces séquences et y avons consacré quatre semaines, le plus souvent avec trois caméras tournant simultanément. C'était très important pour le réalisateur d'avoir cette liberté. Je cadrais l'une des caméras.

Les assistants caméra m'ont donc installé un moniteur 17" sur la dolly pour me permettre de voir les trois caméras en même temps, une petite gymnastique...



Photo Xavier Dolléans



Xavier Dolléans
Photo Adham Khaled

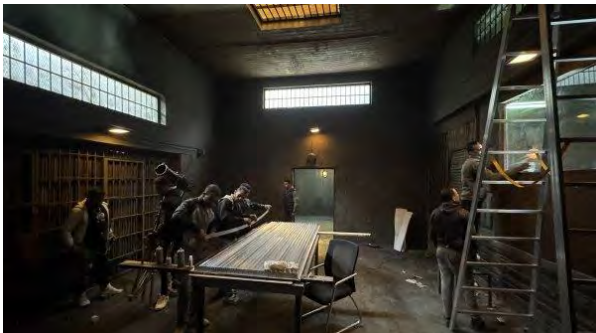
Les interrogatoires étaient également observés par d'autres membres de la CIA depuis une pièce adjacente, à travers une vitre doublée d'une grille métallique. Une caméra pouvait donc se retrouver dans cette pièce à filmer l'équipe de la CIA tandis que les deux autres restaient avec Saddam dans la salle d'interrogatoire — ou l'inverse. Nous avons également quatre caméras de vidéosurveillance qui tournaient pendant les scènes et alimentaient en direct les moniteurs de la salle d'observation. Elles sont

progressivement devenues, elles aussi, partie intégrante de la grammaire visuelle de ces séquences. Il a vraiment fallu beaucoup ruser pour pouvoir tourner avec toutes les caméras !



Du point de vue de la lumière, cette configuration était assez complexe. J'ai très vite compris qu'il faudrait intégrer autant que possible l'éclairage au décor lui-même et limiter les projecteurs sur pied.

Adi Curelea, chef décorateur, m'a énormément aidé dans cette démarche. Nous avons travaillé afin d'intégrer le maximum de sources praticables dans le décor de la prison où Saddam était détenu et interrogé.



En studio
Photo Xavier Dolléans

Cette prison était appelée le "BIF" — Battlefield Interrogation Facility. Nous ne disposions pratiquement d'aucune photographie d'archive de l'endroit réel (car il était top secret à l'époque), hormis quelques images satellite permettant de comprendre approximativement son implantation et sa taille près de l'aéroport de Bagdad. Adi s'est donc notamment

appuyé sur des photographies de bâtiments utilisés par des militaires, assez génériques et similaires.

Parmi les éléments qu'il avait dessinés de ce décor figuraient plusieurs ouvertures rectangulaires horizontales faisant office de fenêtres. À l'origine, elles étaient placées très haut sur les murs, comme elles l'auraient été dans un bâtiment réel. Lorsque j'ai découvert le décor, je les ai immédiatement remarquées et j'ai demandé à Adi s'il était possible de les descendre au niveau du tiers supérieur du mur. Il m'a regardé en souriant et m'a répondu : « Oui, on peut le faire. Tout est possible. Il faut tout casser et tout refaire. » C'était une modification assez importante du décor, mais il l'a faite, et cela nous a énormément aidés.



Il y avait deux raisons à cela. La première était que je voulais pouvoir intégrer ces fenêtres à nos compositions plutôt que de les avoir systématiquement au-dessus du cadre (ratio 2,39:1).

Mais surtout, je voulais obtenir un angle de lumière plus intéressant sur les visages au cas où je déciderais d'éclairer une scène entièrement à travers ces ouvertures. Ce que j'ai quasiment fait tout le temps, au final.



Comme nous tournions presque constamment à trois caméras, cette contrainte a véritablement déterminé toute ma stratégie de lumière. J'avais très rarement des projecteurs supplémentaires au sol dans le décor. L'essentiel de la lumière arrivait par les fenêtres, notamment grâce à de nombreux SkyPanels installés à l'extérieur du plateau et réglés à distance en fonction des axes et des mouvements de caméra au cours de la scène.



Pour les séquences d'action, l'approche était totalement différente. Nous voulions qu'elles respirent véritablement le désert, que l'on ressente Bagdad et ses environs dans un contexte de guerre. Le plus souvent à quatre ou cinq caméras, voire six.



Nous avons beaucoup utilisé la grue Supertechno 30, le Steadicam, la caméra portée. L'idée était de donner à ces séquences une sensation beaucoup plus physique et immersive, en opposition avec l'univers extrêmement contrôlé de la salle d'interrogatoire. Nous répétions longtemps, puis, quand tout était prêt, l'action se lançait et les cinq caméras attrapaient tout ce qu'elles pouvaient (!)



Grue Supertechno 30
Photo Xavier Dolléans



Zooms Angénieux Optimo Ultra 12x 36-435 mm et Arri Signature 65-300 mm
Photo Xavier Dolléans



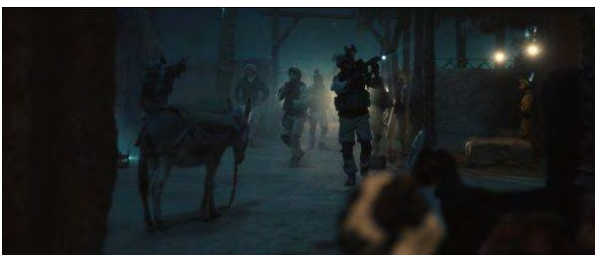
Installation voiture
Photo Xavier Dolléans



Tournage avec Joel Kinnamansur
Avec l'aimable autorisation de TNT

Quelles ont été les séquences les plus complexes à tourner, visuellement ou techniquement, et comment les avez-vous abordées ?

XD : La capture de Saddam a probablement été la séquence la plus complexe. Elle intervient au milieu du troisième épisode et constitue l'un des grands climax de l'histoire.



La scène se déroule dans une zone extrêmement isolée. Nous l'avons tournée dans le désert, tout près des pyramides de Saqqarah, à environ une heure de route du Caire.

Toute la séquence était de nuit. Elle impliquait l'atterrissage d'hélicoptères (séquence tournée séparément sur un aéroport militaire près du Caire),

plusieurs équipes des Forces spéciales opérant presque exclusivement sous vision nocturne, et des soldats fouillant un immense complexe. Après le premier assaut, plusieurs Humvees et d'autres unités de l'armée américaine arrivent à leur tour sur les lieux.



Photo Xavier Dolléans



Photo Xavier Dolléans

Nous avons tourné cette séquence pendant trois nuits, avec quatre caméras fonctionnant simultanément, auxquelles

s'ajoutait un drone. Pour mon équipe lumière, dirigée par notre chef électricien Ahmed Desha, c'était un énorme décor extérieur nuit.

Je voulais vraiment utiliser de grandes "moon boxes". Nous avons construit deux gigantesques "moon boxes" de 10 x 6 m, composées d'un mélange de SkyPanel 360 et de HMI 4 kW. Au sol, j'ai travaillé essentiellement avec des sources praticables et des tubes Astera intégrés au décor.

Pour aller chercher les lointains, j'ai utilisé plusieurs HMI 18 kW ainsi que quelques projecteurs asservis à découpe, télécommandés et installés en hauteur sur des nacelles. Cela me permettait d'aller éclairer très loin dans le désert, jusque dans les arrière-plans, tout en pouvant réorienter très rapidement les faisceaux entre deux axes. Cette configuration nous donnait énormément de souplesse sans ralentir le tournage. La séquence combinait drones, grues, de nombreux cascadeurs et, pour simplifier encore les choses, énormément de vent.



Comment ta collaboration avec le réalisateur et les départements décoration, costumes, coiffure et maquillage a-t-elle contribué à

créer une sensation authentique d'époque et de lieu ?

XD : Travailler avec le réalisateur Leslie Greif a été un véritable plaisir. Leslie est un authentique amoureux du cinéma, avec une culture cinématographique immense et une quantité incroyable de références et d'idées de plans. Il avait dès le départ une vision très forte de la série et, puisqu'il en était également l'un des producteurs principaux, nos discussions étaient toujours à la fois créatives et pragmatiques.

Il m'a beaucoup poussé à travailler avec plusieurs caméras chaque fois que cela était possible, parfois jusqu'à quatre ou cinq caméras simultanément. Cela nous donnait davantage de liberté dans le jeu des comédiens et contribuait à renforcer la sensation documentaire que nous recherchions dans certaines scènes. Pour l'anecdote, la veille d'une grosse séquence au début du tournage, Leslie m'a poussé à prendre une cinquième caméra et je lui disais que pour moi tout était OK avec quatre. Après vérification avec l'assistant nous sommes tombés d'accord sur les quatre caméras et comment enchaîner les configurations au cours de cette journée à venir. Le lendemain, lors de la prépa, je me suis rendu compte qu'il me manquait une caméra à laisser sur la grue toute la journée... Je suis allé le voir et je lui ai dit : « T'avais raison j'aurai du en prendre cinq, peut-être même six ». Il a sourit. Leslie étant également le principal producteur de la série, notre méthode consistait souvent à commencer par parler de ce que nous rêvions réellement d'obtenir : les images, l'échelle des scènes d'action, l'atmosphère, les plans que nous avions envie de fabriquer. Ensuite seulement, nous cherchions comment préserver ces ambitions dans la réalité du budget et du plan de travail. C'était

devenu une sorte de jeu créatif entre nous : comment conserver l'ambition et la valeur de production sans jamais sacrifier le récit ?

Nous avons eu la chance d'être entourés de collaborateurs remarquables dans ce processus, notamment le coproducteur Alexander Rodnyansky (*Leviathan*, *Loveless*) et les producteurs exécutifs Cristi Bostanescu et Christopher Landry. Il existait un vrai dialogue entre les enjeux artistiques et ceux de la production, ce qui nous permettait de continuer à pousser l'ambition visuelle de la série tout en restant conscients de ce qui était réellement réalisable.

L'équipe était très multiculturelle : USA, Angleterre, Roumanie, Italie, France, Afrique du Sud.

Les équipes décoration, costumes, coiffure et maquillage ont également été des partenaires artistiques essentiels dans la construction de l'univers de la série.

J'ai eu la chance de travailler avec le chef décorateur roumain Adi Curelea, récompensé aux Emmy Awards pour *Wednesday*, le chef maquilleur italien Giorgio Gregorini, oscarisé pour *Suicide Squad*, et la cheffe costumière roumaine Oana Paunescu, grande habituée des productions américaines et récompensée elle aussi à de multiples reprises pour la qualité de son travail en Roumanie.

Nous parlions constamment de couleurs, de textures, de matières, de sources intégrées au décor et de la manière dont tous ces éléments allaient réagir à la lumière et à la caméra. Cette collaboration nous a permis de trouver les bons outils pour chacun des univers du récit et, surtout, de nous assurer que chaque choix visuel restait au service des personnages et de la narration.

Sur le plan technique, j'ai également eu la chance de travailler avec une équipe caméra extrêmement talentueuse,

notamment l'opérateur caméra et Steadicam espagnol Rachid Talidi, les opérateurs égyptiens Ramy-El-Kholy en caméra B, Joseph Luis pour la SuperTechno 30, ainsi que les premiers assistants caméra Nadeem Aref, Ali El Sherif et Adam Khaled.

L'organisation de l'équipe caméra en Égypte était assez particulière et très efficace. Chaque corps caméra fourni par Focus Rental disposait de sa propre équipe d'assistants, également fournie par le loueur. Chaque équipe avait son propre minibus avec son corps caméra et ses optiques. J'ai choisi les premiers assistants caméra, puis le reste des équipes a été constitué par le loueur. Je dois dire que c'est une manière particulièrement efficace d'organiser un département caméra. L'ensemble était coordonné par l'excellent technicien caméra Abdo Gmal.

Ahmed Desha, l'un des chefs électriciens les plus expérimentés du Caire, dirigeait une équipe lumière incroyablement investie, épaulé par les best boys Ibrahem Shokry et Amir Honda. J'ai également eu beaucoup de chance de travailler avec "BlackTeam", une formidable équipe machinerie égyptienne dirigée par Eslam Samy et Mohamed Eiid.



Xavier Dolléans, au centre, casquette et T-shirt blanc, et les cinq caméras avec leurs "équipes loueur"
Photo Focus Rental



Abdo Gmal et Xavier Dolléans
Photo Adham Khaled

L'Égypte est depuis longtemps une terre de cinéma. Elle est au cœur du cinéma arabe depuis près d'un siècle, avec une tradition cinématographique qui remonte aux tout débuts de cet art. L'expérience des techniciens, leur engagement et leur énergie ont été essentiels tout au long de ce tournage techniquement ambitieux et physiquement exigeant, dans une ville aussi bouillonnante qu'imprévisible.



Xavier Dolléans entouré de l'équipe caméra du tournage
Photo Focus Rental

Peux-tu nous parler en détail de ta configuration caméra ?

XD : J'ai choisi l'Arri Alexa 35 comme caméra principale. Nous disposons de quatre corps pendant toute la durée du tournage, associés principalement aux Arri Signature Primes. J'ai choisi l'Alexa 35 parce que je savais

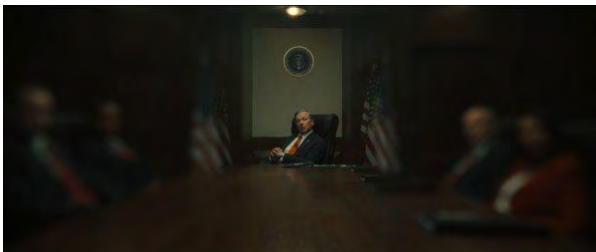
que nous allions devoir gérer des situations présentant des écarts de contraste extrêmement importants et qu'elle me semblait être la caméra la plus adaptée pour les encaisser. Nous avons également besoin de plusieurs corps fonctionnant simultanément et, heureusement, l'Alexa 35 était disponible en nombre suffisant en Égypte au moment du tournage.

Pour les cascades et la seconde équipe, dirigée par notre très expérimenté directeur de la photographie seconde équipe Viorel Sergovici, nous avons également utilisé des Alexa Mini LF. J'ai ponctuellement travaillé avec le DJI Ronin 4D, notamment pour certains plans dans la périphérie du Caire où nous devons être beaucoup plus discrets, parfois en tournant directement depuis une voiture en mouvement.

Les Signature Primes se sont imposées assez naturellement sur le projet. Je voulais des optiques capables de conserver une cohérence de contraste et de rendu colorimétrique, même dans des conditions extrêmement dures, tout en restant rapides et fiables à utiliser. Elles étaient également disponibles en quantité suffisante en Égypte, ce qui était indispensable compte tenu de l'importance du tournage multi-caméras. J'ai complété la série fixe par quelques Signature Zooms (24-75 mm - 45-135 mm - 65-300 mm) lorsque nous avons besoin de davantage de souplesse. J'ai également utilisé le zoom Angénieux Optima Ultra x12 36-435 mm pour de nombreuses scènes.

L'ensemble du matériel caméra était fourni par Focus Rental, société appartenant au directeur de la photographie égyptien Wael Darwish, qui nous a énormément soutenus tout au long de la production, qui s'est étalée sur une durée de six mois.

Pour quelques plans très spécifiques d'une des dernières scènes, lorsque John Nixon confronte le président Bush, j'ai également utilisé certaines de mes optiques Lensbaby personnelles. Je voulais créer des gros plans plus déstabilisants et je les ai associées à des filtres split afin de réduire progressivement le champ de perception autour de Nixon et de traduire visuellement son sentiment d'isolement croissant.



Notre matériel lumière provenait de la société d'Ahmed Desha. Il possède notamment un parc très important de projecteurs Nanlux, et le fait d'y avoir aussi facilement accès en Égypte a été un véritable avantage. Ils se sont révélés extrêmement fiables pendant tout le tournage, notamment dans les conditions de poussière et de chaleur souvent très importantes auxquelles nous étions confrontés. J'étais heureux de trouver ici une marque connue et fiable au même titre que les SkyPanels Arri. Desha m'a également fait découvrir les projecteurs LED Pheon Lux, que j'ai trouvés particulièrement fiables, avec une très belle qualité spectrale. Je les ai finalement beaucoup utilisés pour les lumières rapprochées et les gros plans. En postproduction, j'ai de nouveau été accompagné par mon collaborateur de longue date Karim El Katari, aujourd'hui étalonneur chez Harbor New York. Nous avons ainsi pu bénéficier de toute l'expertise de Harbor en matière de développement de look et de science de la

couleur. Cela a été extrêmement précieux et nous a permis de conserver jusqu'à l'étalonnage final les intentions visuelles établies pendant la préparation.

Nous avons par ailleurs été le premier projet étalonné chez Harbor NY avec la version 7 de Baselight.

Karim, ancien étalonneur d'Éclair et le dernier à avoir été formé à la photochimie chez eux, aime beaucoup travailler la texture de l'image. Harbor possède une grande expertise en matière d'étalonnage film, et aussi d'émulation du look film.

Leur color science et leurs ingénieurs maison poussent les problématiques extrêmement loin. Karim m'a proposé différents réglages de halation, de grain, de texture, en travaillant spécifiquement à la réduction de certaines fréquences dans l'image afin de l'adoucir un peu parfois, de donner un peu plus de caractère aux optiques Signature Prime, si belles et qui tolèrent très bien ce genre de manipulations.

L'ensemble des effets visuels a été réalisé en Égypte par Aroma Studios, qui assurait également la production executive du tournage. Tamer Mortada, lui-même ancien superviseur VFX, était également coproducteur de la série, ce qui créait un lien particulièrement direct entre la production et le travail des effets visuels. L'équipe VFX était dirigée par Mohamed Fahmy. La direction de postproduction partagée en les USA et l'Égypte avec Richard Carroll à Los Angeles, Farida Gad en Égypte et Dylan Puchala chez Harbor New-York. Je remercie cette fabuleuse équipe pour leur collaboration tout au long de ces mois de postproduction.



Waleed Zuaiter et Xavier Dolléans
au côté d'une partie de l'équipe
Avec l'aimable autorisation de TNT

(Propos recueillis par Jonathan Bensimhon, réalisateur, directeur de la photographie et photographe, pour l'AFC)

Notes

Cadreur caméra A et opérateur Steadicam : Rachid Talidi
Opérateur caméra B : Ramy-El-Kholy
Opérateur caméra C / Supertechno : Joseph Luis
Premier·ère·s assistant·e·s opérateur : Nadeem Aref, Ali El Sherif et Adam Khaled
Technicien caméra Focus Rental : Abdo Gmal
Stagiaire image : Mu Tarek
DIT : Hussein Bahaa
Chef électricien : Ahmed Desha
Chefs machinistes : Eslam Samy et Mohamed Eiid
Superviseur VFX plateau : Mohamed Fahmy
Étalonneur : Karim El Katari
Directeur·rice de postproduction : Richard Carroll / Farida Gad

Matériel caméra : Focus Rental
Caméras : Arri Alexa 35, Sony FX2, DJI Ronin 4D, drone DJI Inspire 2
Série optiques : Arri Signature Primes / Arri Signature Zooms 24-75 mm - 45-135 mm - 65-300 mm / Angénieux Optimo Ultra 12x 36-435 mm
Matériel lumière : Desha Lighting
Matériel machinerie : Black Team
Laboratoire d'étalonnage image : Harbor New York - Dylan Puchala
Postproduction : Aroma Studio
VFX : Aroma Studio



Festival Manaki Brothers 2026, 47^e édition

Entretien avec Gerald Kerkletz, directeur de la photographie de "Rose", de Markus Schleinzner

Par François Reumont pour l'AFC

28-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Markus Schleinzner, ancien directeur de casting ayant notamment travaillé avec Michael Haneke, a depuis réalisé plusieurs films. Son dernier opus, *Rose*, est une reconstitution historique assez minutieuse de l'Allemagne du XVII^e siècle, dont la photographie moderne en noir et blanc rappelle par moments *Le Ruban blanc*, de Haneke. Inspiré de l'histoire vraie d'une femme de cette époque condamnée à mort pour s'être fait passer pour un homme, le film offre à Sandra Hüller un rôle à la fois complexe et mémorable. Gerald Kerkletz, le directeur de la photographie, se joint à nous pour évoquer les défis de ce film, dans lequel le visage défiguré de l'héroïne joue un rôle central. *Rose* est en Compétition officielle pour le prix "300 Camera", au Festival Manaki 2026. (FR)

Au lendemain de la Guerre de Trente Ans, un mystérieux soldat balafré s'installe dans un village isolé

d'Allemagne. À force de travail acharné et de services rendus, il gagne la confiance des villageois et croit avoir enterré son secret. Alors que les villageois commencent à le considérer comme l'un des leurs, tout bascule lorsqu'ils se mettent à douter de sa véritable identité.

C'est une histoire tout à fait singulière... N'est-ce pas ?

Gerald Kerkletz : L'idée initiale s'inspire du dossier judiciaire de la dernière femme condamnée à mort en Allemagne au XVII^e siècle ; elle fut en effet jugée et exécutée pour s'être fait passer pour un homme. En réalité, pour sodomie. À l'époque, trois chefs d'accusation relevaient de ce terme et pouvaient entraîner la peine de mort. Premièrement, la pénétration d'un homme par un autre homme ; deuxièmement, la pénétration d'un animal par un homme ; et enfin, la pénétration de quiconque à l'aide d'un objet inanimé... Les procès-verbaux qui ont inspiré Markus classent l'infraction dans la troisième catégorie. D'où l'ouverture de la séquence du procès dans le film, avec la présentation des accessoires sexuels trouvés au domicile de l'accusée... Cependant, le film s'inspire également de nombreuses autres anecdotes de l'époque que Markus a mises au jour lors de l'écriture du scénario. De nombreuses femmes avaient décidé de prendre les devants afin d'obtenir les droits qui leur avaient été refusés. Qu'il s'agisse d'échapper à un mariage arrangé, de posséder des biens, d'apprendre à lire... Toutes ces biographies réelles sont réunies dans le personnage fictif de Rose.



Comment avez-vous réalisé le film ?

GK : La première chose à laquelle nous avons pensé, c'était bien sûr les lieux de tournage principaux. En particulier, des espaces naturels qui dégagent une atmosphère historique. Par exemple, des prairies où l'agriculture moderne n'a laissé aucune trace et où la nature reste relativement sauvage. Des endroits aussi où, en regardant à 360°, on ne verrait aucun pylône électrique ni aucun autre signe de modernité... C'est en Allemagne de l'Est, en Saxe-Anhalt, dans une région appelée le Harz, que nous avons trouvé ces lieux.

Et c'est là que nous avons littéralement construit le décor principal, une ferme abandonnée. Tout devait être décidé : la distance entre les maisons, la taille des fenêtres, leur orientation, en fonction des différentes scènes et de la structure dramatique. Ce fut un immense privilège de travailler en étroite collaboration avec Olivier Meidinger, le chef décorateur, et son équipe, et de prendre toutes ces décisions qui ont conduit très concrètement à la création de l'univers visuel du film.

La palette en noir et blanc du film pourrait être qualifiée de très moderne...

GK : C'est certain, le choix du noir et blanc n'avait rien de nostalgique, et Markus Schleinzner et moi-même ne recherchions pas une ambiance

"d'époque". Je pense qu'un aspect "d'époque" en dit généralement plus long sur l'époque à laquelle un film a été réalisé que sur celle dans laquelle il se déroule.



La précision historique dans les décors, les costumes et les scènes d'action – oui, mais essayer d'ajouter une sorte de patine à l'écran, ou une stylisation qui évoque le passé – non. Je prendrais *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick comme exemple. Un grand film qui, bien qu'extrêmement méticuleux dans sa reconstitution historique, nous en apprend bien plus sur les années 1970 que sur le XVIII^e siècle par sa façon d'être tourné et son aspect visuel ! Markus lui veut utiliser le passé comme un moyen d'évoquer le présent. La véritable raison pour laquelle j'ai suggéré le noir et blanc, c'est que j'ai lu le scénario comme une parabole intemporelle et que, pour moi, quand on perd la couleur, on ne perd pas d'informations, mais celles-ci se condensent. Ce qui fait que ce qui reste ressort et prend davantage d'importance. Et puis il y a aussi un aspect moral, comme l'a dit un jour Markus : « Le sang n'est pas plus important parce qu'il est rouge, et les uniformes n'indiquent pas le pouvoir par des codes de couleur. » L'autre particularité du film – qui constituait d'ailleurs un défi visuel intéressant – est qu'une fois le secret de Rose révélé, un deuxième film commence.

La structure, les décors et le rythme changent considérablement. On passe à une sorte de drame judiciaire ; notre protagoniste est également confinée dans sa cellule, progressivement coupée du reste du monde.

Le film dégage également une atmosphère très distanciée, presque anti-dramatique...

GK : Je dirais que Markus n'apprécie pas particulièrement les films où tout est expliqué, où l'on est mené par la main d'une scène à l'autre. Son cinéma, et ce film en particulier, laisse au spectateur une grande liberté pour se forger sa propre opinion. Je me souviens également que Markus a dit un jour : « Ce qui est terrible l'est suffisamment ». Et de ce point de vue, je pense que notre approche consiste à créer un espace dans lequel, en tant que spectateur, on décide soi-même de suivre ou non les actions de la protagoniste. Je veux que ma caméra se contente de capturer la situation, sans dicter au spectateur ce qu'il doit ressentir, interpréter ou juger.



© Peter Hartwig

Parlons un peu de l'aspect technique et de ce rendu noir et blanc moderne. Comment l'avez-vous obtenu ?

GK : Le film a été tourné avec une Alexa 35, à l'aide d'un jeu d'objectifs Signature

Primes. C'est un jeu que j'apprécie pour son caractère très neutre, et je n'ajoute qu'un filtre noir "black fog" de 1/8^e derrière l'objectif. Les Signature Primes sont équipés d'aimants à l'arrière pour la dioptrie, et Tiffen nous a fabriqué un filtre adapté à cette monture.

En termes de workflow, le film a été tourné en couleur, avec des réglages de caméra basiques (température de couleur 4 300 K, ISO 1 600, ouverture f4 ou supérieure), tandis que le visionnage sur le plateau se faisait simplement et exclusivement en monochrome à l'aide de la LUT Rec. 709 de base, ce qui obligeait tout le monde à penser en noir et blanc. Néanmoins, l'enregistrement de l'intégralité des informations chromatiques nous a offert les possibilités nécessaires à notre étalonnage monochrome spécifique. En effet, je souhaitais conserver l'image en couleur intacte jusqu'à l'étape de l'étalonnage, afin de pouvoir jouer avec la séparation des couleurs et affiner les réglages en postproduction.

Par exemple, je n'ai pas utilisé de filtres de couleur pendant le tournage, comme on le fait traditionnellement lorsqu'on filme avec une pellicule monochrome ou un capteur monochrome.

J'ai trouvé cela bien plus efficace de le faire a posteriori, notamment parce qu'on peut ainsi travailler simultanément sur plusieurs gammes tonales au sein d'une même image. Il ne s'agit pas seulement de sélectionner le vert de la forêt environnante, mais aussi de travailler sur les tons de peau ou le ciel sans avoir besoin de masques...

J'ai également réalisé toute une série de tests préparatoires à partir de séquences tournées sur pellicule et en numérique avec des filtres de séparation des couleurs, afin de constituer une base de données concrète des effets réalisables

avec la méthode traditionnelle pour les recréer avec des méthodes numériques lors de l'étalonnage, et aussi de créer un langage de communication avec mon coloriste Andi Winter pour le processus d'étalonnage final.

C'est aussi un film dont la protagoniste est défigurée...

GK : Au-delà du scénario, Markus avait également imaginé et écrit l'histoire personnelle de Rose, ainsi que toute l'histoire de son visage. Peut-être pourrions-nous même l'utiliser un jour si une préquelle venait à voir le jour ! Quoi qu'il en soit, cette cicatrice était présente dès le début du scénario. Il ne restait plus qu'à déterminer exactement quelle forme elle prendrait. Une chose était sûre : elle ne couvrirait que la moitié de son visage... Mais laquelle ?! Cette décision n'a en réalité été prise que très tardivement. En effet, de nombreux facteurs devaient être pris en compte au moment de trancher... Notamment les décors, la position des fenêtres et l'éclairage dans la plupart des scènes, en particulier dans la première partie du film. Comme nous en avions convenu avec Markus, nous ne devons pas dévoiler cette blessure d'emblée, mais créer une tension dramatique en la révélant progressivement... Il a fallu de nombreuses discussions, des essais et des erreurs, ainsi que des tests avec l'équipe de maquillage pour perfectionner la prothèse. Et puis il y avait aussi l'aspect purement physique, pour lequel la collaboration avec Sandra s'est avérée cruciale. Nous avons dû trouver le bon équilibre avec elle pour que cela n'entrave pas trop sa parole ni sa vision. C'était vraiment une équation assez complexe. Tout cela avait été planifié bien à l'avance, mais concrètement, la décision d'utiliser la version gauche ou droite de la prothèse

n'a été prise que quelques semaines avant le tournage. À ce moment-là, les décors étaient prêts, la liste des plans et les plans d'éclairage étaient déjà bien établis.



Markus Schleinzer et Gerald Kerkletz
© Uwe Haussig

Combien de temps a duré le tournage ?

GK : Le tournage a duré 33 jours, ce qui n'est pas très long pour un film comme celui-ci. Mais la construction des décors a un coût, et nous avons dû faire preuve d'ingéniosité pour respecter le budget du film. C'est dans le cadre de cette démarche d'économie que nous avons, par exemple, évité tout ce dont nous n'avions pas besoin. Dans la plupart des productions, j'ai l'impression que beaucoup d'argent est dépensé pour des éléments qui ne finissent pas à l'écran. Avec ce film, c'était tout le contraire. Par exemple, il n'était absolument pas question de prises de vues supplémentaires ni de B-rolls. Bien sûr, quelques séquences ont été coupées au montage, mais dans l'ensemble, scène par scène, le montage final reflète assez fidèlement ce qui a été tourné. Même pour la reconstitution des décors, tout a été réalisé conformément à la liste des plans. L'extérieur de l'église, par exemple – l'un des décors les plus coûteux à construire – n'a été réalisé que sur deux

côtés pour le film... Ou encore le plan unique à l'intérieur de la ferme, lorsque Rose rencontre Suzanna pour la première fois : le décor du studio s'arrêtait à 10 cm du bord du cadre.



Des influences picturales ?

GK : De nombreuses peintures flamandes de cette époque ont fait partie de notre recherche visuelle. Nous y avons puisé cette simplicité dans l'observation du travail agricole de l'époque, les animaux, les gestes du quotidien. Et c'est peut-être là que l'esprit "western" est également entré en jeu. D'une part, parce que tous ces migrants qui sont partis pour le Nouveau Monde venaient à l'origine d'Europe et nous avons pensé qu'il serait intéressant d'établir un lien avec les costumes, et même, dans une certaine mesure, avec l'architecture.

Vous avez peut-être également remarqué l'un des rares travellings avant du film, peu après que Rose se soit installée dans sa nouvelle maison, où l'on commence à l'intérieur, puis on passe la porte et on descend les marches vers l'extérieur.

Le genre western vient en effet immédiatement à l'esprit. Le plan que vous avez mentionné m'a rappelé le plan d'ouverture de La Prisonnière du désert, de John Ford. Et, par exemple, dans la grande scène nocturne où Rose se

retrouve face à la foule des villageois...

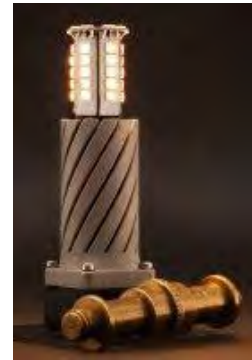
GK : Oui, mais je pense surtout aux westerns classiques des années 1940 et 1950... Et aussi à leur équivalent oriental, au Japon. Comme *Les Sept Samouraïs*, de Kurosawa. Et pour moi, ce lien ne s'arrête pas à la situation ou au scénario ; je le perçois avant tout à travers cette passion pour la simplicité narrative. Peu de plans, de nombreuses transitions dramatiques au sein d'un même plan, une grande profondeur de champ et un montage minimaliste – c'est-à-dire que l'on ne passe à un autre plan que lorsque c'est absolument nécessaire. Un retour, en quelque sorte, à une forme de minimalisme narratif... sans effets. C'est un peu comme si John Ford rencontrait Robert Bresson.

Et pour en revenir aux mouvements de caméra, il n'y en a que trois dans le film, à des moments très précis et soigneusement choisis. Lorsqu'un film composé de plans fixes utilise soudainement un travelling, cela produit inévitablement un impact. Car ce mouvement doit avoir une raison d'être.

Et comment avez-vous géré l'éclairage ?

GK : Pour cette scène nocturne que vous mentionnez, ainsi que pour d'autres (je pense par exemple à la scène de pluie au crépuscule), j'ai utilisé des lanternes que mon chef éclairagiste avait spécialement mises au point pour simuler l'effet lumineux des flammes. Équipées de LEDs imitant la température de couleur des bougies, elles fonctionnaient de manière autonome grâce à des batteries rechargeables et leur luminosité ainsi que leur scintillement pouvaient être contrôlés via la console d'éclairage sans

fil. (Voir le site Internet [Gaffer Gadgets](#) de Markus Harthum)



L'avantage supplémentaire de ces lanternes résidait dans leur puissance lumineuse. En effet, lorsque la situation l'exigeait, nous pouvions presque les faire correspondre aux niveaux de luminosité d'une journée sombre. Cette option m'a beaucoup aidé à créer des effets "jour pour nuit", en ajustant l'exposition pour assombrir le ciel. Pour la séquence où Rose fait face à la foule, nous avons en fait tourné les plans larges avant que le ciel ne s'assombrisse, les plans plus rapprochés, ainsi que ceux sans ciel, la nuit. Mais j'avais pris la précaution de tourner des plans sous-exposés pour y superposer le ciel filmé pendant la journée.

Que retenir-vous de ce projet ?

GK : Tirer le meilleur parti de ce dont on dispose. Je dirais que c'est vraiment la leçon de ce film. Par exemple, il n'y a pas de village à l'écran... Et pourtant, on a presque l'impression de l'avoir vu. Cela fait partie de la magie du cinéma. Que 1 + 1 puisse être égal à 3. Et le secret de cette équation ne réside pas simplement dans chaque plan individuel que vous créez en tant que directeur de la photographie. Il réside plutôt dans les espaces vides entre ces plans – les lacunes que vous laissez le spectateur combler avec sa propre sensibilité, ses propres images.

(Entretien réalisé par François Reumont pour l'AFC)

Notes

Réalisateur : Markus Schleinzner
Directeur de la photographie : Gerald Kerkletz
Première assistante caméra : Birgit Obkircher
Chef électricien : Markus Harthum
Chef décorateur : Olivier Meidinger
Montage : Hansjörg Weisbricht
Étalonnage : Andi Winter
Matériel caméra : Arri Rental, Vienne (Arri Alexa 35, série Arri Signature Primes)
Postproduction : .film.film



Festival Manaki Brothers 2026, 47^e édition

Entretien avec la réalisatrice Dina Duma et Frédéric Noirhomme, SBC, à propos de "Skateboarding Is Not for Girls"

Par François Reumont pour l'AFC
25-09-2026 - [Lire en ligne](#)

En choisissant d'intégrer la communauté Rom de Skopje au cœur de son histoire, la réalisatrice macédonienne Dina Duma propose un portrait féminin très touchant. Tourné intégralement dans le quartier de Shutka (le quartier Rom de Skopje) et interprétée par quatre merveilleuses comédiennes pour la plupart issues de cette communauté, cette histoire forte de mariage forcé est portée par une narration à la fois très ancrée dans le réel et pourtant aussi très cinématographique.

C'est le directeur de la photographie belge Frédéric Noirhomme, SBC (*L'Intérêt d'Adam, Jouer avec le feu, Un Monde...*) qui tient la caméra, et nous l'avons rencontré au festival Manaki avec la réalisatrice qui venait pour la première fois présenter son film dans son propre pays. *Skateboarding Is Not for Girls* est en compétition pour le

Prix de la Camera 300, à Bitola. (FR)

Lorsqu'une tradition conservatrice mariage forcé devient une solution à un problème financier familial, Adela plonge dans un monde complètement nouveau où elle se retrouve coincée entre les valeurs traditionnelles et modernes.

Quelle est l'histoire de ce projet pour vous ?

Dina Duma : Tout a commencé un jour alors que je me promenais à vélo sur les rives du Vardar, le fleuve qui traverse la ville. Une jeune fille en robe traditionnelle en train de faire du skateboard.

C'était assez inhabituel de voir cette jeune femme qui semblait à la fois très mature avec son skateboard, mais qui au fond n'était encore qu'une petite fille... C'est là où j'ai commencé à réfléchir à ce personnage qui est devenu Adela, sans écrire le scénario directement, mais en imaginant qui elle pouvait être, où elle vivait, etc. Et ça m'a rappelé aussi une amie de classe quand j'étais au collège, une de mes meilleurs amie en fait, que j'ai perdue de vue depuis. Cette fille avait 13 ans comme moi à l'époque, et elle attendait déjà un enfant je me souviens. Et c'est là où le déclic s'est produit dans ma tête en associant l'image de cette jeune fille faisant du skateboard avec le souvenir que j'avais de cette amie que je n'ai jamais pu retrouver malgré mes recherches sur Internet. Ensuite, j'ai pu rentrer en contact avec la communauté Rom de Skopje pour me documenter. J'ai rencontré notamment Simonida Selimovic, qui interprète Esma, la mère de Adela dans le film. Le scénario s'est ensuite construit peu à peu en évoluant

jusqu'au tournage, et même un peu pendant !



Dina Duma et Frédéric Noirhomme

Frédéric Noirhomme : Nos premiers échanges avec Dina se sont faits à distance entre la Belgique et la Macédoine. Elle m'a surtout expliqué le contexte et tout ce qu'elle avait pu glaner lors de son écriture et sa préparation sur la communauté Rom, et ce quartier dans lequel on allait tourner. Elle m'a en quelque sorte établi une carte de la situation... Peu après je suis venu en repérage sur place, et là nous avons fait le tour des lieux, m'imprégner de l'atmosphère de ce quartier et surtout rencontrer les comédiennes. Ce qui se distinguait immédiatement en matière de mise en scène pour Dina, c'était cette volonté d'être très libre à la caméra et de prendre comme point de vue celui d'Adela, comme une sorte de témoin de ce qui va arriver à sa sœur aînée (Zora). Et donc logiquement la décision de rester toujours très près d'elle s'est imposée, en établissant à chaque scène le point de vue d'Adela sur sa mère, sa sœur ou sa tante en fonction de la distance et de ce qu'elle peut comprendre de chaque situation. Après tout c'est encore une enfant mais ce qui est très fort dans le film, c'est qu'elle est le témoin de ce qui va sans doute lui arriver dans quelques années... C'est pour cette raison que cette décision de raconter

l'histoire à travers son point de vue a été prise dès le départ.

DD : L'âge d'Adela pour moi était primordial face à cette décision de raconter l'histoire à travers ses yeux. En effet, sa candeur enfantine est encore là. Ce n'est pas encore une femme, et cette sorte d'idéalisme, de rébellion, et de sentiments qu'elle peut peut-être changer la situation dans laquelle sa mère et sa sœur s'enfoncent est encore très vivace chez elle. Je crois que c'est une flamme que toutes les petites filles ressentent à cet âge, avant que le patriarcat ne se charge de l'éteindre au fur et à mesure qu'on avance dans la vie !



Aviez-vous des références visuelles ?

FN : Dina m'a très rapidement parlé du travail de Rena Effendi. C'est une photographe d'Azerbaïdjan qui a beaucoup documenté son pays, notamment la ville de Bakou et aussi en Turquie. Elle a publié dans *National Geographic*, *Times* ou *Le Monde* et ses clichés incroyables nous ont beaucoup inspirés. Mais l'image du film s'est surtout construite à partir du moment où j'ai pu venir découvrir le quartier de Shutka dans lequel on allait tourner. Dina souhaitait vraiment être en immersion dans ce lieu et utiliser des lieux de vie les plus authentiques possible pour Adela et sa famille. Pour tout vous dire, on

tournait dans des maisons qui étaient habitées. Les gens libérant le décor le matin après avoir dormi, et nous, nous installant dans la foulée ! En fait il n'y avait pas possibilité de trouver de lieu qui n'était pas habité là-bas... Il fallait faire avec la vie quotidienne et inscrire le tournage dedans. C'était tellement particulier d'arriver le matin dans cette maison et de voir encore la vaisselle du petit déjeuner que les gens venaient de prendre avant de nous laisser investir les lieux ! Vu l'étroitesse des lieux et la quasi impossibilité d'éclairer dedans, j'ai donc choisi de placer presque toute la lumière à l'extérieur. Gardant juste un petit panneau Aladin en intérieur, ou un réflecteur pour gérer les contrastes. Le film devant être tourné en Alexa Mini LF, j'ai choisi de la série Zeiss Supreme pour garder une image très droite et sans effets inutiles. L'idée était vraiment de ne pas tricher, de montrer le quartier, les décors et les personnages tels qu'ils sont. Je trouve que cette transparence est l'une des qualités de cette série, quand vous ne voulez pas trop styliser et bénéficier d'un minimum de mise au point confortable...



Frédéric Noirhomme

Et puis il y a ce cimetière, où les gens se retrouvent... C'est inattendu comme ambiance, presque ésotérique...

DD : C'est amusant que vous ayez noté cette scène, où que vous la trouviez

inattendue, parce que, pour moi, elle fait partie de ma propre vie, c'est tout à fait naturel ! Ce cimetière est très proche du quartier et il est devenu une sorte de lieu de promenade, et même de rencontre et de drague pour les jeunes. C'est pour ça que je voulais absolument utiliser ce lieu, établir cette connexion aussi avec les morts. Et cette charge de superstition qu'amène le personnage de la tante à travers son lien avec son mari décédé. Ça lui donne un côté presque plus humain. On la sent happée par les traditions, à travers ce lien de superstition. Et peut-être on comprend mieux pourquoi elle suggère la solution du mariage pour Zora...

FN : Moi j'aime aussi beaucoup la séquence un peu plus tard dans le film, quand Zora réapparaît après avoir disparue et qu'on la retrouve au cimetière. Elle vient resituer les rapports affectifs ou émotionnels de ce trio familial par l'essence même des personnages : Zara est désemparée, déçue par cet amour adolescent impossible, Esma, la mère est pleine de tendresse, de douceur et de compassion pour sa grande fille et les confidences qu'elle va lui faire, et Adela traverse cette scène avec toute sa candeur enfantine en ponctuant la scène avec ce dicton sur la pluie et le soleil...



Quels étaient les plus grands challenges sur le film ?

FN : Le film a été tourné en 32 jours. La séquence qu'on appréhendait le plus, c'était celle du marché des mariées. Je me souviens que Dina angoissait de plus en plus à mesure que le tournage de cette scène approchait, notamment à cause du grand nombre de figurants à gérer. Vous retrouvez tout d'un coup à gérer un plateau avec des personnes qui n'ont aucune idée de ce que peut être un tournage. Par exemple, il se mettent à jouer de la musique comme convenu, mais quand vous dites coupez, ils ne comprennent pas pourquoi vous voulez arrêter ! Tout devient alors très chaotique, et il faut se faufiler, sauter les axes, et jouer de ruse à l'image pour pouvoir sur deux jours rentrer cette séquence.

Et la séquence dans la belle-famille, quand les deux époux se rencontrent pour la première fois ?

DD : Cette séquence je l'imaginais vraiment comme ça. Très statique, avec les deux familles qui se regardent dans le silence, face-à-face. Tout le monde se sent très mal à l'aise. Mais sur cette scène il faut dire que le lieu lui-même joue un grand rôle. Encore un décor réel qu'on a trouvé, comme une caverne d'Ali Baba cachée au sein de Shutka. De l'extérieur, impossible d'imaginer ce que vous allez trouver derrière ces maisons en briques rouges très simples. Et soudain vous poussez une porte, et vous découvrez ce palace doré complètement improbable. C'est vraiment lors du repérage que la scène a pris forme dans ma tête. C'est comme si tout le puzzle s'assemblait tout d'un tout d'un coup.

FN : Oui la collaboration avec Vuk Mitevski, le chef décorateur, a été capitale sur ce projet. On a vu tellement d'endroits différents en repérage... Certains étant perdus au fur et à mesure de la production et d'autres arrivants... Et puis il y a cette sensation de travail en famille, car Vuk est le frère de la productrice, Labina Mitevska. Ce sont des personnes qui travaillent avec passion et bienveillance. Rajouté à cette histoire familiale, chez des gens qui nous accueilleraient dans leur propre maison, l'ambiance était vraiment assez unique sur le tournage. Avec en plus quatre ou cinq langues différentes parlées régulièrement, on avait vraiment l'impression d'être une petite famille venant du monde entier !



Parlons enfin de la séquence de la nuit de nocces...

FN : Cette séquence était bien sûre très importante, et a donné lieu à beaucoup de discussions en amont. La grande idée c'était de montrer que Zara, même si elle est seule dans cette chambre avec son nouveau mari, garde un lien très fort avec toutes les femmes qui sont dehors dans la rue. Chacune a sans doute connu, ou va connaître ce moment, bien qu'en lumière les deux espaces soient traités de manière totalement différente. Cette ampoule nue à la lumière blafarde qui éclaire la chambre de nocces, et la lumière sodium très en contrepoint pour le

groupe de femmes à l'extérieur. Quand la lumière de la chambre s'éteint, Zara et toutes ces femmes se retrouvent alors dans un même lieu, en quelque sorte. Là encore, le point de vue est extérieur à celui de Zara, comme dans tout le reste du film.



Si Adela et son skateboard constituent l'épilogue du film, un plan très émouvant en top shot sur le lit avec les trois personnages marque la conclusion de l'histoire...

DD : À l'origine dans le script, on avait imaginé une fin différente qu'on a d'ailleurs même tournée. C'était Adela et Zora qui apprenaient à leur mère à faire du skateboard... L'idée étant de montrer comment la famille se retrouve après tout ce qui s'est passé. Mais après l'avoir tournée, je me suis rendu compte que ça ne fonctionnait absolument pas. C'était même carrément la panique parce que je n'avais pas la fin de mon film ! Il nous restait alors deux semaines de tournage, et il fallait trouver une solution de rechange. Un jour suivant, alors qu'on est en train de tourner une autre scène dans l'appartement, je les ai vus s'installer toutes les trois sur le lit pour se reposer un moment. C'était une très belle image, et j'ai demandé tout de suite à Frédéric de tourner. Et le plan était là. L'idée était la même, que toutes les trois se retrouvent finalement. Mais sans rien, juste elles

dans le cadre comme une chose très simple. Ce qui les unit, en pyjama, en train de faire ce câlin en famille.

(Entretien réalisé par François Reumont pour l'AFC)

Notes

Réalisatrice : Dina Duma

Production : Labina Mitevska

Directeur de la photographie : Frédéric Noirhomme, SBC

Première assistante opératrice : Marina Koloska

Deuxième assistant opérateur : Stefan Zivkovski

Chef électricien : Nicolas Blampain

Chef machiniste : Davor Divkovic

Décors : Vuk Mitevski

Son : Elsa Ruhlmann, Ingrid Ralet, David Gillain

Montage : Alain Dessauvage, Pierpaolo Filomeno

Etalonnage : Nicolas Duval

Matériel caméra : Viba Film, Slovénie, Eye-Lite, Belgique (Arri Alexa Mini LF, série Zeiss Supreme)

Postproduction : Boxon (Belgique)



Festival Manaki Brothers 2026, 47^e édition

**Entretien avec Ana Drăghici, RSC,
au sujet du film "Atlas of the Universe",
de Paul Negoescu**

Par François Reumont pour l'AFC

24-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Au fin fond de la campagne roumaine, le jeune Philip qui a 10 ans part à pied avec son papa pour aller acheter de nouvelles chaussures de football dans la ville. Séparé de ce dernier assez rapidement, il va cependant continuer son périple et faire de nombreuses rencontres lors de cette journée pas comme les autres. Le cinéaste roumain Paul Negoescu signe avec ce film une sorte de conte de fées très positif postmoderne, avec une unité de temps qui donne lieu à une lente progression à l'image et à la mise en scène. C'est la directrice de la photographie roumaine Ana Drăghici, RSC, qui signe les images du film, en Compétition officielle pour la Camera 300, à Manaki 2026. (FR)

Filip, âgé de dix ans, se rend avec son père dans la ville la plus proche pour acheter de nouvelles chaussures pour l'école. Lorsque son père se laisse distraire par un vieil ami, Filip doit se

débrouiller tout seul. Une simple erreur commise à la boutique de chaussures – il achète deux chaussures pour le pied droit – le plonge dans une aventure inattendue au cœur d'un monde qui lui est inconnu. Trop gêné pour rentrer les mains vides, Filip décide de régler le problème lui-même. En chemin, il se lie d'amitié avec un chien errant, qu'il baptise du nom de son footballeur préféré, et trouve ainsi un compagnon inattendu. À travers de petits choix, des moments de peur et des preuves de courage discret, Filip fait ses premiers pas vers l'indépendance et l'âge adulte.



Ana Drăghici à la caméra
© Razvan Marinescu

Vidéo de l'entretien :



Notes

Réalisateur : Paul Negoescu
Directrice de la photographie : Ana Drăghici, RSC
Cadreur Steadicam et caméra B : Andrei Oană
Premier assistant opérateur : Angel Balakchiysky

Premier assistant opérateur, caméra B :
Todor Todorov

Deuxième assistant opérateur : Stoyan Doychev

Gaffer : Andrei Petrescu

Key Grip : Georgi Georgiev

Décors : Iulia Fulicea, Victor Fulicea

Son : Victor Miu

Montage : Mihai Codleanu

Coloriste : Cătălin Miloiu

Matériel caméra : Magic Shop (Arri Alexa 35, Alexa Mini, séries Zeiss Ultra Prime, Kowa Cine Prominar et Kowa anamorphiques)

Postproduction : Avanpost Media



Festival Manaki Brothers 2026, 47^e édition

Master Class de Dan Laustsen, ASC, DFF

Par François Reumont pour l'AFC

23-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Lauréat 2026 du prestigieux prix Caméra d'or 300 au festival Manaki, le directeur de la photographie danois Dan Laustsen, ASC, DFF, est venu donner une Master Class d'une heure au public du festival, les régaland de nombreuses anecdotes et souvenirs sur sa filmographie extrêmement variée. Pas de projection d'extraits cette année, mais beaucoup d'informations dont voici le résumé. (FR)

Issu d'une famille qui n'avait rien à voir avec le cinéma (un père ouvrier dans la construction de bateaux et une mère institutrice), le jeune Dan Laustsen n'a rien, au début, pour s'orienter vers la carrière de cinéaste.

« Il n'y avait vraiment aucun intérêt pour le cinéma ni même pour la photographie dans notre famille. Et je ne sais absolument pas d'où est venue cette chose pour moi... À l'âge de 15 ans, je me souviens avoir acheté mon premier appareil photo avec l'argent de poche que je gagnais en faisant la plonge dans des restaurants. Et c'est vraiment là que j'ai commencé à apprendre sur le tas, en faisant toutes les bêtises qu'on peut faire au début. Imaginez-vous, il n'y avait bien sûr pas d'Internet à l'époque, et vous vous retrouvez avec du film et aucune notion de ce que pouvait être l'exposition... Tout mon apprentissage s'est fait à partir de rien, enfin uniquement à partir de mes propres erreurs et de l'expérience que j'en tirais... C'est pour cette raison que j'insiste sur l'importance de faire des erreurs, car ce sont elles qui vous enseignent le mieux. C'est comme ça que peu à peu, j'ai pu commencer à travailler d'abord dans la pub, sans grand enthousiasme. Je me souviens que je rêvais plutôt de faire des reportages photo à travers le monde, comme pour *National Geographic*. Mais venant d'une petite ville rurale danoise je n'avais absolument aucun contact et aucune chance de me faire engager dans ce domaine. C'est ma grande sœur - c'est important d'avoir des grandes sœurs ! - qui, un jour, a remarqué une publicité pour l'école de cinéma de Copenhague. Même si moi, mon truc, c'était la photo, et que j'en avais pas grand-chose à faire du cinéma, j'ai quand même écouté le conseil de ma sœur. Et

bien que je n'y croyais absolument pas, j'ai quand même tenté d'y rentrer. C'est là où les choses ont commencé pour moi... »

Le directeur de la photo enchaîne ensuite sur ses premiers pas en plateau :

« Moi, mon premier film, je l'ai tourné à 25 ans. Mais avec très peu d'expérience du plateau derrière moi. J'ai dû faire un seul projet en tant qu'assistant caméra, que je n'ai même pas terminé car je crois que j'ai été viré avant la fin du film tellement j'étais mauvais. Dans les années 1980 je me souviens qu'on expérimentait beaucoup de choses. On pouvait très bien faire un film quasiment sans couleur, et puis tout d'un coup, après avoir découvert *Coup de cœur*, de Coppola, en salle, se lancer avec passion dans des projets extrêmement colorés... Il y avait cette liberté extraordinaire, sur des petits films, en petites équipes, avec peu de budget. Alors, certes, vous pouviez vous plaindre parce que vous n'aviez pas assez de pellicule, pas beaucoup de temps mais les choses avançaient par elles-mêmes, avec cette dynamique extraordinaire. Pour moi, l'art du cinéma, c'est la fabrication du style, la construction de la lumière, la composition... Et c'est pour cette raison, par exemple, que je n'ai pas du tout adhéré au mouvement Dogme 95 qui a été lancé par des cinéastes danois à l'époque. Même si on m'a proposé plusieurs films de ce mouvement, j'ai toujours refusé car j'ai toujours pensé que si c'était une excellente initiative pour le cinéma danois, c'en était une très mauvaise pour nous chefs opérateurs. Combien de collègues qui avaient tourné ces films se sont ensuite vus en permanence relancés par les producteurs pour adapter tel ou tel projet au Dogme, et économiser bien entendu sur le budget.

Cette période-là ne m'a pas fait que des amis, je vous le confie. Beaucoup ont pensé que j'étais très arrogant, mais sincèrement je pense que ce mouvement a fait beaucoup de mal aux directeurs de la photo danois... Même si objectivement les films étaient parfois très bien écrits, et que certains sont vraiment incroyables. »



Le premier film danois qui le fait connaître est *Nattevagten (Le Veilleur de nuit)*, de Ole Bornedal (1994)...

« *Nattevagten* était une histoire extrêmement brutale. Le concept visuel sur le film était de commencer avec des lumières plutôt fluorescentes, assez froides, pour basculer au moment où le drame se noue dans des sources beaucoup plus directes et beaucoup plus chaudes. Un changement vraiment très fort qui allait en contraste avec l'évolution de la dramaturgie, c'est-à-dire accompagner la brutalité soudaine avec une image beaucoup plus chaude. C'est ce contraste entre ce qui se passe à l'écran et cette image presque romantique qui m'intéressait. Je me souviens qu'à l'époque tout était absolument éclairé par des sources tungstène, beaucoup de 2 kW Fresnel, par exemple, qu'on utilisait alors en direct ou bien en réflexion. La palette d'outil était très limitée. »

Dan Laustsen évoque ensuite un des rares films qu'il a tournés intégralement en France, *Le Pacte des loups*, de Christophe Gans (2001)

« C'était vraiment un très gros film pour la France à l'époque. Et dans ce film, il y a un monstre, la bête du Gévaudan, dont la fabrication en animatronique (confiée aux studios Jim Henson) coûte un bras. Alors bien sûr tous les producteurs veulent la voir à l'écran, mais moi je n'y croyais pas une minute. Et dans ce cas, la meilleure des choses, c'est quand même de la mettre le plus possible dans l'obscurité. Mais cette fois-ci, j'ai perdu cette bataille. C'était dommage parce que quand vous revoyez *Le Pacte des loups*, c'était un film plutôt cool et réussi. À l'exception de cette scène complètement ridicule avec le monstre, vraiment trop éclairée. Je me souviens que c'est sur ce film que je me suis dit que je n'accepterai plus jamais une chose pareille. Plutôt abandonner un projet plutôt que de me retrouver à filmer dans ces conditions. »

Puis vient sa rencontre avec Guillermo del Toro sur *Mimic*, un autre film d'horreur avec des créatures...

« Sur *Mimic*, avec Guillermo del Toro, on était plutôt déjà sur la même longueur d'onde. Le contraste de couleur entre du bleu acier et des tonalités ambre, on l'avait vraiment bien mis au point tous les deux en prépa. La seule chose, c'est que le film était vraiment très sombre, presque entièrement de nuit, avec beaucoup de pluie, pas facile à faire. Un matin à 9h alors que je rentrais à mon logement après une nouvelle nuit, je reçois un appel des producteurs, les frères Weinstein. Là, je me dis que vraiment mon heure est

arrivée, et que je vais me faire virer du tournage. Un véhicule vient me chercher et m'amène au bureau de production... Là, je tombe sur Bob et Harvey qui m'expliquent que le film est trop statique, et qu'il faut plus bouger la caméra. Ce en quoi, un peu embêté, je leur réponds qu'ils devraient en parler plutôt avec le réalisateur... Mais la discussion s'est très vite conclue en un « qu'il aille se faire foutre le réalisateur, juste bouge plus la caméra ! » Bon au moins ce n'était pas pour m'annoncer que j'allais être remplacé ! Plus tard, sur une scène tournée à Los Angeles en studio sur un week-end avec pas mal de fumée et de nouveau de nuit, on s'installe avec tout le monde pour regarder les rushes au laboratoire photo argentique. Mais à ma grande surprise tout est vraiment complètement enterré. Les plans sont vraiment complètement noirs, et on distingue à peine quelque brillance venant des contre-jours. Là, j'ai vraiment le cœur qui bat la chamade, au moment où le responsable du laboratoire s'approche de moi en me disant que je devrais peut-être utiliser une cellule sur le plateau pour mesurer la lumière... Même Guillermo se tourne vers moi et me dit "mais qu'est-ce que tu as foutu Dan !" C'est dans ce genre de moments où toute votre rationalité en tant que directeur de la photo peut tout d'un coup s'effondrer... Heureusement, quelques minutes plus tard, le superviseur des effets spéciaux nous a rejoint et nous explique que les éléments issus du négatif passés au télécinéma qui leur sont parvenus sont eux parfaitement exposés... Et là, tout d'un coup le mystère est résolu. En fait, dans le même laboratoire, un autre film se tournait en parallèle avec un traitement sans blanchiment (*Alien 4*, de Jean-Pierre Jeunet) et le laboratoire s'était trompé en développant nos

propres rushes dans ce bain spécial ultra contraste. Résultat plus rien sur le positif. Mais je dois vous avouer, ces 20 minutes dans la salle de projection du laboratoire restent gravées à jamais dans ma mémoire. J'ai bien cru que j'allais mourir ce jour-là ! »

Le directeur de la photo évoque aussi sa passion pour l'éclairage avec une seule source :

« Moi, j'aime vraiment éclairer le plus possible avec une seule source. C'est pas toujours facile à faire comprendre, surtout quand vous éclairez une comédienne par exemple. Je me souviens que j'ai eu quelques remarques sur *Mimic* notamment avec quelqu'un qui pensait tout simplement être filmée comme sur une pub pour un shampooing. Mais vraiment, les visages prennent une autre dimension quand ils sont éclairés par une seule direction. Ma chance est d'avoir toujours pu travailler avec des réalisateurs qui ont le même point de vue que moi, et qui adoptent ce style. Il n'y a pas qu'une seule manière de le faire bien sûr. Vous pouvez vous aider un petit peu. Mais ma technique, c'est plutôt d'adoucir un peu la lumière principale, et d'éviter le plus possible le fill light. Pour arriver à cela, il faut passer pas mal de temps avec le chef décorateur et le réalisateur. Comme ça vous placez toutes vos sources à l'extérieur, souvent assez loin, en utilisant les fenêtres comme des drapeaux naturels. La seule contrainte réelle de cette méthode, c'est le temps d'installation, la puissance et la taille des projecteurs. J'avoue que j'ai pas mal de remarques à ce sujet... »

Il revient également sur le remake du *Veilleur de nuit*, qu'il tourne

lui-même à l'image aux États-Unis... Une expérience rare !

« Je n'ai jamais vraiment rêvé de faire carrière aux États-Unis. Mais quand j'ai été engagé pour faire le remake de *Night Watch* par les frères Weisntein, je me suis retrouvé comme un gamin dans un magasin de bonbons. C'était assez inouï, les équipes étaient incroyables de talent et d'efficacité, et le matériel était là à profusion. C'était enchanteur pour moi, il y avait un sentiment de pouvoir faire vraiment tout ce qu'on voulait. Mais derrière, je me suis aussi aperçu qu'il y a soudain une très grande peur de la part de la production. On se retrouve alors entraîné dans des discussions interminables sur comment ne pas être trop sombre, trop vert, trop bla-bla-bla, c'est éreintant. C'est là que vous devez vraiment défendre votre vision du film, que vous soyez un jeune chef op, ou quelqu'un de plus établi, vous devez vous battre. C'est exactement ce qui s'est passé sur ce remake, et c'est peut-être le film où j'ai dû le plus batailler pour tenter de continuer à faire ce que je faisais avant au Danemark, en toute liberté artistique. »

En 2005 vient ensuite *Silent Hill*, un autre film d'horreur adapté d'un jeu vidéo par Christophe Gans, tourné au Canada.

« *Silent Hill* était ma deuxième collaboration avec Christophe (après *Le Pacte des loups*). Le film s'est tourné au début de l'arrivée des caméras numériques sur les plateaux. Et Christophe voulait absolument tourner en numérique les scènes les plus sombres, bien que moi je n'étais pas du tout convaincu. Finalement je me m'y suis mis, et on a pu adapter des optiques grandes ouverture sur les caméras de

l'époque. Je dois avouer que finalement ça a plutôt bien fonctionné, notamment parce qu'on a pu ensuite en étalonnage numérique densifier énormément les noirs dans ce contexte de lumière extrêmement diffuse qu'imposaient les décors. Les scènes tournées dans la quasi obscurité en numérique ont beaucoup de bruit, le résultat est assez particulier. Mais après ce que j'avais pu vivre sur *Mimic*, et cette anecdote que j'ai racontée, c'était plutôt soulageant de tourner dans des ambiances extrêmement sombres et d'avoir le résultat en direct, sans se demander s'il y aurait quelque chose sur le négatif ! Quand vous descendez à des niveaux aussi bas de lumière sur le plateau en film, il y a forcément un moment dans la nuit où vous vous réveillez en faisant des cauchemars de DoP ! Donc, je reconnais que ce passage au numérique sur ce film a finalement été d'une grande aide pour moi-même si je dois reconnaître qu'au début je plongeais vraiment dans l'inconnu. Ne connaissant absolument rien à ces nouvelles caméras ! »

Quelques souvenirs aussi de tournage de *Solomon Kane*, de la réalisatrice M. J. Bassett.

« Sur *Solomon Kane*, les séquences les plus impressionnantes, pour moi, restent celles sous la pluie. Je me souviens qu'on tournait à Prague, mais que là-bas à l'époque il n'y avait pas encore tout le matériel avec les rampes de pluie qu'on trouve d'habitude sur les plateaux. Là, c'était juste des lances à incendie qui étaient dirigées vers le haut et qui faisaient retomber la pluie sur le plateau. On se retrouvait donc sous des montagnes d'eau, et c'était vraiment très difficile pour les comédiens. Le plateau était devenu complètement recouvert de

boue, et ça se voit l'écran. Il y a une dureté dans l'image, dans les mouvements qu'on ressent. En lumière, c'est également un film qui était beaucoup éclairé par les torches en intérieur, et sur lequel je n'ai pas eu l'opportunité de jouer le contraste de couleur que j'apprécie habituellement. Tout est un peu monochromatique, et même si ça reste un film qui a une certaine tenue, je suis un petit peu déçu par le rouge dans les basses lumières. Je me souviens que tout était absolument sur console d'éclairage, notamment les Dinolights pour tricher ce vacillement des flammes. Un truc pas facile, mais qui paye à l'écran. »

Dan Laustsen passe ensuite à *Crimson Peak*...

« C'était mon deuxième film avec Guillermo, mais presque dix ans après le premier. On s'est donc retrouvé sur ce projet, qu'il voulait cette fois-ci très coloré. Le décor principal de la maison a été recréé en studio à Toronto. Une sorte de manoir sur trois étages, très impressionnant. Comme à mon habitude, j'ai veillé, avec l'aide du chef décorateur, à ce que la lumière puisse être installée presque entièrement depuis l'extérieur. De cette manière la caméra peut bouger librement, et le choix des angles de prises de vues devient beaucoup plus libre pour la mise en scène. Un mélange de bleu acier et de lumière bougies... Mais quand on souhaite utiliser un maximum de vraies bougies, on se retrouve vite confronté à un problème de contraste où les bougies elles-mêmes deviennent trop brillantes dans le champ en relation avec le key light qu'elles donnent sur les comédiens. C'est pour cette raison que c'est un des premiers films où j'ai eu beaucoup recours à des sources perchées,

principalement des petits tubes Kino Flo qui m'ont aidé à maintenir un niveau suffisant sur les visages sans que les bougies soient complètement surexposées. Les deux comédiennes principales (Jessica Chastain et Mia Wasikowska) étant la plupart du temps éclairées avec ma méthode de source unique, ces petites sources complémentaires perchées me permettant de garder un petit peu plus de glamour sur leur visages. C'était vraiment un décor immense, à tel point que je me suis demandé en le découvrant comment j'allais pouvoir l'éclairer ! »

Il rencontre ensuite le réalisateur Chad Stahelski, ancien cascadeur et doublure de Keanu Reeves sur la série *Matrix*...

« C'est à l'occasion du tournage de *John Wick II* que j'ai rencontré Chad. J'avoue que quand on m'a proposé le film je n'avais pas vu le premier, et je ne savais pas trop de quoi ça parlait... Impossible de trouver le DVD à Copenhague, et j'ai donc débarqué à New York pour le rencontrer. Là, il m'a montré le premier, et je lui ai dit avec franchise que je ne comptais pas refaire la même chose, mais lui proposer quelque chose de différent... Ce qui est passionnant quand on travaille avec lui, c'est qu'il pousse en permanence tout à la limite de ce qu'on peut faire... Et à vrai dire il m'a vraiment laissé faire ce que je voulais changeant beaucoup de choses dans la direction artistique de ce deuxième chapitre. Que ça soit la palette de couleurs, les mouvements de caméra. Dans cette direction je crois que ce numéro 2 a de la gueule... Le troisième que je n'ai pas tourné s'est inscrit directement dans cette continuité. Et enfin le quatrième sur lequel je suis revenu, là, je peux dire qu'on a tout

explosé... Mais le budget est passé entre-temps de 40 à 100 millions de dollars, et quand vous faites ce genre de film, il n'y a pas à dire, l'argent est quand même le nerf de la guerre. On en a besoin pour toutes ces grandes séquences d'action, pour la pluie, pour la nuit... Et je dois avouer que je suis un grand fan des séquences sous la pluie... C'est un élément qui ramène beaucoup de dramaturgie à l'image. Et là, il y a quelques mois, nous venons ensemble de terminer ensemble le reboot de *Highlander* avec une énergie comparable ! »

Vient ensuite *The Shape of Water*, de Guillermo del Toro, Lion d'or à Venise, en 2017...

« Dans ce film certaines scènes se passaient sous l'eau, dont notamment l'ouverture. Mais Guillermo n'avait aucune envie de tourner réellement sous l'eau... Il voulait que les comédiens puissent jouer de manière très libre. On a donc beaucoup cherché ensemble tout un tas d'idées pour tricher en studio un faux tournage sous l'eau. La première des choses, c'était la lumière, et on s'est inspiré du trucage classique que les éclairagistes faisaient au théâtre en faisant passer leurs mains devant une source unique. Pour rendre l'effet un petit peu plus réaliste, on a pris un projecteur et projeté des images imitant les reflets qu'on a à l'intérieur d'une piscine sur de la fumée qui inondait littéralement le studio. Mais comme ça manque encore un petit peu de profondeur, on a utilisé deux projecteurs dont les images étaient très légèrement décalées pour rendre les ombres sous-marines plus naturelles. L'autre grande particularité sur *Shape of Water*, c'est qu'on a tourné exactement dans la continuité du montage à l'échelle

de chaque scène. C'était un peu comme du tourné-monté, de réplique en réplique. Un truc qu'on ne fait absolument jamais, qui prend beaucoup de temps, et qui demande au directeur de la photo de se souvenir parfaitement de chaque plan, de chaque lumière pour pouvoir les reconstituer séquentiellement. Chaque plan était littéralement suivi de son contre-champ à chaque fois... C'était dingue. Même si vous mettez des marques de partout, et que vous essayez de prendre des notes, ça part vite en sucette et vous devez à la fin simplement faire confiance à votre mémoire visuelle, et à votre goût. Et c'est pour cette raison que les mouvements de caméra fonctionnent si bien sûr ce film. Ils sont à chaque fois étudiés pour raccorder exactement au précédent. »

Toujours avec le réalisateur mexicain, il enchaîne ensuite sur *Nightmare Alley*...

« Là, la question du noir et blanc était vraiment sur la table... Moi, j'y étais très favorable, mais finalement la décision de tourner en couleur a été prise par Guillermo. C'était un projet de film des années 1940, avec un look très classique hollywoodien. Mais sur ses films, la caméra n'arrête pas de bouger. Et c'est donc très compliqué de conserver ce look de studio très sophistiqué notamment sur les visages. Pour cela on a dû utiliser des systèmes de source mobile unique qui suivait le déplacement de la caméra pour conserver toujours cette même incidence sur les visages. C'était vraiment très complexe sur le plateau. Quand on voit les photos tournage on a du mal à y croire ! Et c'est ainsi qu'on est arrivé à cette espèce de look des années 1940... mais en couleur. »

Depuis Dan Laustsen a aussi filmé le remake de *La Couleur pourpre* en version comédie musicale...

« Sur *La Couleur pourpre*, c'était ma deuxième collaboration avec le chef décorateur Paul Austerberry avec qui on avait fait *Shape of Water*. Sur ce film, vu les mouvements de caméra, la chorégraphie et les demandes visuelles, on a beaucoup triché ensemble. Par exemple en utilisant des murs escamotables qui vous permettent dans un axe de placer une source puis qui reviennent en place au fur et à mesure du mouvement. Ça demande beaucoup de préparation, surtout quand vous faites une comédie musicale et que vous voulez continuer à faire de l'éclairage à une source, sur des visages afro-américains. Personnellement, je n'arrive pas à me résoudre à avoir recours à une grande source très douce de complément, et encore moins au top light que j'exècre. Pour moi, la lumière doit venir d'un côté, et si possible unique. C'est comme ça ! C'est aussi pour ça que l'emplacement des fenêtres dans les décors est capital pour moi. Combien de fois j'essaye de convaincre le réalisateur de placer une fenêtre ça ou là ! Même une toute petite ! Parfois, je n'y arrive pas et je suis obligé de garder le projecteur dans le champ, et de le faire effacer par la suite. C'est même devenu quelque chose d'assez récurrent maintenant, pour gagner du temps et simplifier la mise en place. Bien sûr ça a un coût en postproduction, mais on n'a rien sans rien... Et le réalisateur doit vous suivre sur ce genre de décision... »

Enfin, un de ses derniers films en date, projeté lors du festival Manaki, c'est le *Frankenstein*, du même Guillermo del Toro...

« Sur *Frankenstein*, j'ai tourné avec l'Alexa 265. La caméra grand format de Arri qui me permet d'avoir à peu près la même sensation que l'IMAX.. associée aux objectifs Talia, de Leitz, que j'adore, c'est une combinaison très efficace. Le résultat est extrêmement piqué, même un peu trop, ce qui me force parfois à filtrer un peu par l'arrière en Black ProMist. Dans ces conditions vous ne collez pas un flair de filtre à l'avant, mais vous récupérez bien les reflets naturels de l'optique simplement adoucie par le filtre, comme les peaux d'ailleurs. C'est l'une des choses que j'aime beaucoup sur cette caméra, le fait de pouvoir mettre, grâce à un petit tiroir interposé entre le capteur et l'arrière de l'optique, un petit filtre qui adoucit sans modifier le caractère exceptionnel de l'optique. L'autre avantage du grand capteur, c'est qu'on utilise des focales plus longues pour un rendu angulaire équivalent. Donc on peut facilement tourner en grand-angle sans distorsion, par exemple avec le 24 mm qui correspond un angle de champ d'un 19 mm en Full Frame. Et comme sur ce film il y a beaucoup de plans qui commencent sur une grue, par exemple, à une échelle très large pour se terminer en plan serré, il est très utile de pouvoir compter sur une optique qui soit aussi bonne au début qu'à la fin et qui ne déforme pas le visage du comédien... »

Depuis, le directeur de la photo danois a fini le tournage de *Highlander*, le reboot de la série de longs métrages initiée par Russel Mulcahy, en 1986

« Sur *Highlander*, comme sur beaucoup de films que j'ai faits récemment, j'utilise encore énormément de projecteur tungstène. Des Dinolights, placés le plus loin possible, ou des 20 kW Mole Beam.

Le problème, bien sûr, c'est qu'on ne peut pas changer la couleur de ces sources sans utiliser des gélâtines. Et ces gélâtines brûlent très rapidement si on les place trop près. Il faut les changer, c'est un travail harassant. On peut aussi construire des cadres de taille beaucoup plus grande pour les éloigner, mais, là encore, c'est fastidieux et ça prend le vent. Mais quand on aime, comme moi, éclairer avec une source unique placée le plus loin possible, on n'a pas vraiment beaucoup de choix en termes de source. Cela n'empêche pas d'utiliser des sources LEDs sur certains films, mais j'avoue que je préfère de loin le tungstène... qui est une source exceptionnelle. »

(Compte rendu rédigé par François Reumont pour l'AFC)

- Afin de mieux illustrer les propos de Dan Laustsen, on trouvera de nombreux extraits des films cités sur [son propre site Internet](#), ainsi que des photogrammes (captures d'écrans) sur le [site Filmgrab](#).



Festival Manaki Brothers 2026, 47^e édition

Entretien avec Janusz Kamiński, invité spécial

Par François Reumont pour l'AFC

22-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Venu spécialement récupérer le prix qu'il n'avait pas pu recevoir directement en 2020, le directeur de la photographie américano-polonais Janusz Kamiński était l'un des invités d'honneur de cette 47^e édition. Il a participé à plusieurs événements, dont une Master Class où il a évoqué ses nombreux souvenirs de tournage avec Steven Spielberg. Depuis *La Liste de Schindler* en 1993, il a en effet signé depuis l'image de tous les projets du grand cinéaste américain. Il vient nous parler de sa passion pour les tournages en décors naturels, de la perte de contrôle qu'on peut avoir sur l'image d'un film, et sur sa longue relation avec le réalisateur de *Il faut sauver le soldat Ryan*. (FR)

Vidéo de l'entretien :





83^e Mostra de Venise - Edition 2026

Balthazar Lab, AFC, revient sur les défis techniques de "Salón de belleza" ("Salon de beauté"), de Nathalia Acevedo

Par François Reumont pour l'AFC

15-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Adapté de la nouvelle éponyme de l'écrivain mexicain Mario Bellatin, ce "Salon de beauté" est une assez mystérieuse plongée (au propre et au figuré) dans un univers intemporel où des inconnus attendent la mort. Un film qui s'écrit comme un récit mystique intemporel entre le monde de l'océan et celui des hommes. C'est le premier film en tant que réalisatrice de la comédienne mexicaine Nathalia Acevedo (remarquée dans *Post Tenebras Lux*, de Carlos Reygadas, en 2012), sélectionné dans la catégorie Giornate degli autori, à la 83^e Mostra. Balthazar Lab, AFC, vient nous parler de cette expérience multiforme et sensorielle. (FR)

Dans son salon de beauté abandonné, peu à peu devenu un étrange mouroir, un coiffeur prodigue les derniers soins aux corps abîmés, rongés par une maladie à la progression fulgurante. Alors que celle-ci s'empare à son tour de son propre corps, il reprend possession

de ses souvenirs, revenant à des temps plus lumineux où les parures féminines et les poissons aux écailles chatoyantes se déployaient dans le salon comme autant de remèdes à la solitude. Car ce lieu, où l'on s'autorise aujourd'hui à ne plus croire en la guérison, a toujours été un refuge, un lieu à soi en marge d'une société qui rejette les corps queers tant dans la vie que dans la mort.

Quelle est la genèse de ce projet ?

Balthazar Lab : Je suis arrivé sur ce film de manière très inattendue. Ça a commencé par un message de Nathalia qui cherchait quelqu'un pour faire des prises de vues sous-marines en Italie, au nord de Naples, dans la cité de Baia. Une ville qui était un peu le Saint-Tropez de l'Empire romain, progressivement engloutie suite à un lent phénomène sismique. Ce site sous-marin est exceptionnel avec beaucoup de vestiges qu'on visite en plongeant. J'étais un peu surpris car je ne suis pas spécialisé en prises de vues sous-marines... Toutefois, j'avais quand même pu m'initier à cette discipline sur quelques projets, dont mon film de fin d'études à La Fémis.

On s'est donc retrouvés sur place à filmer sous l'eau, elle-même est une plongeuse aguerrie et on a sympathisé. Elle m'a donc ensuite parlé du projet autour de la nouvelle de Mario Bellatin située dans le Mexique des années 1990, marqué par l'épidémie de Sida. Avec ce personnage solitaire installé dans son ancien salon de coiffure devenu mouroir. J'étais bien sûr très intrigué par ce projet, et par cette première session de tournage sous-marine un peu irréelle.

Sur combien de jours avez-vous tourné finalement ?

BL : Ça a été un vrai patchwork de sessions de tournage. Outre la journée de prises de vues sous-marines par laquelle nous avons commencé, il y a eu ensuite quelques jours en Super 16 dans les rues de Naples avec notre comédien principal. Le départ pour le Mexique s'effectuant un mois plus tard, pour préparer le reste du film, avec le chef décorateur et le reste de l'équipe entre Mexico et Manzanillo, sur la côte ouest. C'est dans cette ville portuaire à l'ambiance très particulière que nous nous sommes installés et que nous avons trouvé le rez-de-chaussée du salon de beauté et sa façade, puis l'arrière-boutique abritant le mouvoir. Cette ville est vraiment un endroit étonnant.



Photo Balthazar Lab

Lourdement endommagée par un ouragan, puis reconstruite durant des années, pour perdre ensuite peu à peu de son importance. Le boom économique des échanges avec la Chine a depuis transformé sa situation et celle de son port, devenant le premier du Mexique. Avec des quartiers très modernes qui ont poussé tout autour. Nous nous sommes installés au contraire dans la partie ancienne des années 1960, vraiment décrépie, qui correspondait parfaitement à l'ambiance intemporelle que recherchait Nathalia. Enfin quelques jours à Mexico ont clôturé le plan de travail, avec la

séquence du flash-back dans le night-club rouge plus celle du sauna. En tout, une trentaine de jours de tournage si on cumule toutes ces sessions, et les quelques journées passées en prépa à filmer des plans sous-marins comme ceux qui ouvrent le film.

À l'image de cette ouverture, le film est très visuel. Très peu de dialogue...

BL : Ce plan d'ouverture qui démarre avec une progression sous-marine pour se poursuivre dans l'aquarium était méticuleusement décrit sur plusieurs pages. Ça rendait l'objet scénario plutôt intrigant ! C'est plutôt rare de se retrouver à lire un projet comme celui-là, qui démarre par un plan-séquence sous-marin que vous ne savez même pas comment filmer. Avec tout le cycle de la vie dans la mer, dans un aquarium, les poissons qui se mangent entre eux, toute une scénographie aquatique très précise. En ce qui concerne la partie sous-marine, ce sont des plans tournés en Basse Californie (la péninsule tout au nord du Mexique). Ce là où l'on a trouvé cette forêt de Kelp rouge brune qui ondule. Nathalia est une plongeuse aguerrie et l'eau était au centre de son projet. Elle a un rapport presque mystique avec cet élément, et cette idée de moiteur, d'humidité devait être permanente. L'eau infiltre tous les décors, se faufilant, s'écoulant, et immergeant l'histoire. Avec le recul, je crois qu'il n'y a pas beaucoup de scènes ou de plans du film qui ne soient pas reliés à l'eau... Pour y parvenir, le travail avec Nathan Parker, le chef décorateur, a été primordial. Ce dernier installant même plusieurs citernes dans le décor principal pour y déverser des milliers de litres à l'occasion de la scène finale...



Nathan Park, le chef décorateur
Photo Balthazar Lab

L'autre particularité du film, c'est son côté hors du temps. En brouillant même les lignes temporelles au sein du récit...

BL : En adaptant cette nouvelle, Nathalia voulait résolument s'éloigner du contexte original du Mexique des années 1990. Proposer quelque chose de beaucoup plus large, plus universel et philosophique. En allant vers une fable sur le cycle de la vie et de la mort où la temporalité mêle le présent, le passé, les souvenirs sans donner de clés précises. Le rythme du film fonctionne ainsi sur un éternel recommencement entre les entrées et les sorties de l'eau. Mort et vie qui s'enchâssent en permanence et qui nous remettent à notre place quant à notre propre existence.

Parmi ses références, elle m'a parlé des films de Bela Tarr ou d'Apichatpong Weerasethakul. Des cinéastes qui travaillent beaucoup en plans fixes, très cadrés et précis dans la composition. Autant d'idées visuelles assez fortes qu'on a finalement balayées le tournage

principal commençant. Nathalia réalisant que son film devait finalement se faire à l'épaule, mais dans une configuration lourde et entravée...

C'est-à-dire ?

BL : Beaucoup de scènes ont été tournées avec un vieux zoom Cooke 20-100 mm, qui pèse 6 kg monté sur une Arri Alexa 35. Instinctivement, je n'ai rien fait pour alléger la configuration, en conservant, par exemple les batteries et toute son accessoirisation. En cadrant avec ce monstre, je cherchais une inertie et une lourdeur en opposition totale avec le côté nerveux qu'on associe souvent à la caméra épaule. Dans une sorte de difficulté, et d'empêchement qui marque je crois le style du film. Un peu comme si un fantôme cacochyme regardait la scène...



Le lieu aussi est très important... fantomatique certainement !

BL : Où il y avait une patine naturelle incroyable dans ce quartier. L'immeuble dans lequel on a tourné était tellement décrépi, presque en ruines. En le découvrant, j'ai même eu peur qu'il ne s'écroule un moment sur nous ! Nathan Parker, le chef décorateur, a recréé à l'intérieur ce salon des années 1990. L'ambiance aquatique à partir de tubes fluorescents qui faisaient le tour des vitrines s'est trouvée naturellement avec

lui, en donnant cette ambiance en camaïeu bleu, cyan et vert. Un des enjeux étant de faire évoluer cette ambiance et de pouvoir offrir, par exemple, une ambiance très différente pour la séquence de flash-back quand le salon était encore en activité. C'est à partir de ce travail de strates de saleté, de couches de pourriture évoquant l'accumulation des souvenirs et du temps passé que ce lieu évolue. Cassé ensuite par une foule hostile, et finalement repris par les eaux. C'était vraiment très intéressant de travailler ce cycle, et de traiter le décor principal comme un personnage, un être vivant.

Quels étaient les enjeux pour vous ?

BL : Pas mal d'enjeux techniques, que ce soit pour l'inondation finale et les mètres cubes d'eau déversée dans ce décor réel. Mais aussi en lumière, où on a obtenu l'autorisation de la part des voisins de mettre de vélum noir sur la largeur de la rue. Isolant quasiment cette devanture de la lumière du jour, et nous permettant de contrôler beaucoup les effets autant à l'intérieur qu'à l'extérieur du salon de beauté.

Sur la deuxième partie du décor, l'arrière-boutique transformée en mouvoir, nous avons tourné sur un autre site, avec une grande pièce éclairée par une dizaine de fenêtres. Là, j'ai pu placer des S60 sur des toiles devant chaque fenêtre, associés à des Cob 1200 dirigés sur miroir, le tout contrôlé par iPad de manière à pouvoir très facilement passer d'une ambiance plus ou moins ensoleillée à complètement grise selon les besoins de la scène. J'avais réussi à faire venir Giovanni Barrios sur ce film, un chef électro colombien avec qui j'avais déjà tourné deux films et dont la complicité a été décisive sur toutes ces installations.

Avec Abel Coronilla, chef machiniste de Mexico, ils ont formé une super équipe.



C'est un film à la fois très resserré dans sa narration, et très dense visuellement...

BL : C'est peut-être le film où j'ai le plus cherché à me méfier des réflexes de directeur de la photo. Notamment sur la sacro-sainte homogénéité à laquelle on est censé veiller à l'image. Ce film, c'était une vraie invitation à la différence, à la non homogénéité. C'était la piste principale pour rendre à l'image le sens profond du film comme une ode à l'acceptation radicale de l'autre et de la différence.

C'est dans ce sens qu'on n'a pas cherché à homogénéiser les formats, d'ailleurs je n'ai jamais utilisé autant de caméras et d'émulsions différentes dans un film : Sony Alpha 7s Mark III sous l'eau, l'Alexa 35 qui nous a servi pour le tournage principal. Mais aussi du Super 16 avec une Arri 416 et ma propre Krasnogorsk K4 et même une Bolex utilisée par Nathalia en repérages.

Le travail avec l'étalonneur Gilles Garnier a vraiment été un moment très intéressant, car l'on devait composer avec cette matière mutante et ne pas chercher à l'homogénéiser à tout prix. Il fallait marier parfois d'un cut la très lisse Sony et certains plans en Ektachrome,

traitement croisé au rendu très granuleux. Mais naviguer dans cette matière était vraiment joyeux, on cherchait à naviguer et doser cette matière pour vraiment se concentrer sur les sensations visuelles.

Si le film a laissé une grande liberté formelle, il y a eu aussi de vrais défis techniques et préparatoires comme ce plan d'ouverture, qui a demandé beaucoup de travail avec ce mélange entre prise de vues réelle, motion control, plans de références pour chaque poisson. Réussir l'articulation, la préparation et la communication de tous ces éléments, notamment les mouvements de caméra grâce au robot de motion control entre le Mexique et la France fut un bon défi qui nous a tenus en haleine jusqu'à la fin de la postproduction ! Bravo aux animateurs de Digital District chargés de recréer certains poissons, ils ont fait un travail incroyable.

(Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC)

Notes

Premier assistant opérateur : Claudio Bautista
Gaffer : Giovanni Barrios
Key Grip : Abel Coronilla
Décors : Nathan Parker
Son : Federico González Jordán, Nicolas Becker, Séverin Favrieu, Stéphane Thiébaut
Montage : Olivia Neergaard-Holm
Musique : Lucy Railton
Etalonnage : Gilles Granier

Caméra Equipment : Arri Alexa 35, Sony α 7S III, Arri 416, Krasnogorsk K4, Bolex 16 mm, zoom Cooke 20-100 mm, série Zeiss Classic Ultra speed 1,3

Pellicules : Kodak Ektachrome 100D, 500T, 250D
Développement et scan : Kafard, Paris
Loueur caméra : CCT Mexico
Matériel spécial : Bras Robot chez Maniac Motion MX
Postproduction : Le Labo Paris
SFX : Digital District



83^e Mostra de Venise - Edition 2026

Entretien avec Elin Kirschfink, AFC, SBC, à propos de "Peau d'homme", de Léa Domenach

"Une fille au masculin", par François Reumont pour l'AFC

11-09-2026 - [Lire en ligne](#)

"Peau d'homme", la bande dessinée best seller de Hubert et Zanzim parue en 2020 (lauréate d'une quinzaine de Prix et portée entre temps au théâtre) est désormais un film. La réalisatrice Léa Domenach (*Bernadette*, 2023) assume dans sa mise en scène le parti d'un hommage direct au *Peau d'Âne*, de Jacques Demy, en confiant notamment à Catherine Deneuve le rôle de la marraine (déclinaison contemporaine de la fée des Lilas, incarnée par Delphine Seyrig face à elle il y a cinquante-six ans). La jeune protagoniste étant désormais interprétée par la chanteuse Pomme. Cette comédie

moyenâgeuse queer (tel le roman graphique dont elle est tirée) propose à la fois un questionnement sur le genre et une mise en lumière moderne des relations amoureuses à travers le filtre du conte fantastique. C'est Elin Kirschfink, AFC, SBC, qui a dirigé la photographie de ce film dont la première s'est déroulée en clôture du Festival de Venise 2026. (FR)

En 1480 et des poussières, alors que la princesse Blanche se prépare à épouser le beau prince du royaume voisin, son père décide de la marier à Melchior, son vulgaire chef des armées. C'est alors que sa marraine lui révèle être en possession d'une mystérieuse "peau" qui va permettre à Blanche, si elle la revêt, de devenir un homme et ainsi faire connaissance avec son futur mari incognito.

Êtes-vous partis du roman graphique pour construire le film ?

Elin Kirschfink : En fait, quand cette adaptation a reçu le feu vert, le premier des postes qui s'est mis en route a été celui de la création des costumes. Leur travail était vraiment conséquent, il ne fallait pas perdre de temps. C'est vrai que c'est assez inhabituel de commencer à réfléchir à l'image à partir des costumes, les décors étant plutôt l'élément déclencheur habituel. Bien sûr, la direction artistique de la bande dessinée était le point de départ, mais c'est en voyant l'équipe de Thierry Delettre (*Le Comte de Monte-Cristo*, *Les Trois Mousquetaires...*) mettre au point les costumes et la palette de couleurs qu'on a vraiment commencé à imaginer comment serait l'image du film. En utilisant

certaines pièces déjà achevées pour les premiers essais, et les amenant en repérages..., ces costumes nous ont suivis tout au long de la préparation du film. Seul bémol, le film voyant son budget diminuer dans la dernière ligne droite, nos ambitions ont dû être un peu revues... On a par exemple dû regrouper les décors et trouver des options avec peu de reconstruction ou d'aménagement. Finalement le tournage s'établissant sur trois sites, le Palais des rois de Majorque à Perpignan, le château royal de Collioure, et le château de Farcheville. La production de cette comédie musicale médiévale se complétant en 36 jours seulement.



Dans la cour du Palais des rois de Majorque, à Perpignan

Les costumes sont à la fois au cœur de l'intrigue... La protagoniste se transformant en homme à l'aide d'une peau magique...

EK : Oui, et l'histoire évolue explicitement en parallèle des costumes... Le film démarrant avec les gens habillés dans des tons de bleu et de vert pour ensuite aller vers le noir quand le pouvoir religieux prend le dessus. Une direction

artistique très forte - déjà inspirée de la BD - qu'on a décidé de mettre en avant. Mais sans l'accompagner à la caméra ou à la lumière. J'ai même décidé de jouer le contre-pied avec une deuxième partie de film presque plus lumineuse, plus solaire au fur et à mesure que le côté sombre de la dictature des dévots prend le pouvoir. Cette décision suivant aussi la thématique de la chaleur et de la sécheresse qui est développée dans l'histoire et qui devait absolument se ressentir au fur et à mesure de la progression de l'intrigue. Un vrai enjeu à l'image quand on tourne essentiellement en intérieur, dans les châteaux, avec un univers très minéral. Seuls quelques plans de coupe de paysage truqués nous permettant de replacer le contexte du manque d'eau. C'est pour ça que cette nécessité de sentir le soleil, d'avoir du contraste à l'image dans cette comédie me semblait si importante.



Léa Doménach, Sandrine Bourgoïn (scripte)
et Elin Kirschfink
Photo Laurent Champoussin

Comment s'est effectué le travail de mise en image avec la réalisatrice ?

EK : Avec Léa Domenach, le film se construit beaucoup dans la pratique. Moi-même, je n'utilise vraiment que très peu de références pour lui proposer des ambiances. Comme je le disais, les costumes nous ont beaucoup guidées pour établir la palette de couleurs, et

parmi nos coups de cœur, une production Netflix : "The Great". Une série qui nous a guidées à la fois dans la lumière et par son contexte dramatique : écrite par Tony McNamara, c'est l'histoire de la future Catherine la Grande (Elle Fanning) qui découvre son nouveau mari, l'empereur Pierre III (Nicholas Hoult), et de sa prise de contrôle progressive sur les rênes de l'Empire russe en 1760.

Une fois les décors validés dans le cadre du budget qu'on avait, on essaye bien sûr de faire au mieux en allant souvent vers l'épure. Dans les cadre, et dans la figuration, car on sait pertinemment qu'on ne peut pas nourrir entièrement tout l'espace. En essayant de faire des choses plutôt graphiques sans forcément remplir... Pour les séquences musicales et les chorégraphies par exemple, les mesures des décors réels ont été relevées afin de se donner des repères en salle de répétition. Une mise en place générale se déroulant plus tard in situ, filmée très simplement avec des téléphones pour valider les mouvements.

C'est votre deuxième film avec Léa Domenach, et vous retrouvez aussi Catherine Deneuve.

EK : Oui, j'avais eu l'occasion de la filmer sur *Bernadette*, et contrairement à ce qu'on pourrait penser, c'est en éclairant avec des sources très directionnelles que son visage est le plus mis en valeur. Il y a vraiment des directions qui lui vont très bien, et c'est par exemple en utilisant essentiellement des Fresnel que j'ai éclairé cette séquence de la cuisine, quand Leonard/Blanche revient de sa première nuit dans sa peau d'homme avec la gueule de bois. Une séquence qui était écrite pour passer du petit matin au jour, pour jouer l'ellipse temporelle le temps de la chanson de la marraine, et terminer

dans ce décor avec une ambiance plein soleil. Dans cette scène on a vraiment une ambiance avec des doux mouvements de la lumière, à peine perceptibles (faits avec des automatiques) un peu fable, plus fantastique que j'aime beaucoup.

Le film a des séquences musicales, et les mouvements caméra ne sont pas en reste. Il y a par exemple ce travelling à 360° à la de Palma sur les amoureux dans la cour du château...

EK : Dans cette séquence on voulait vraiment traduire le vertige des retrouvailles entre Melchior et Blanche/Léonard. Pour réaliser ce plan, on a utilisé une tournette. C'est un long plan-séquence tourné à la base au Steadicam, qui commence avec une avancée vers Léonard, Melchior étant en amorce. Une petite rampe installée au sol permet aux deux comédiens de monter progressivement sur une tournette sans qu'on s'en aperçoive à l'image. C'est un dispositif qui s'apparente à une toupie, avec une ficelle qu'on a enroulée dessus et que les machinistes tirent au fur et à mesure pour augmenter la vitesse de ce travelling circulaire centré sur les deux comédiens. La caméra continuant de tourner autour d'eux, mais dans le sens opposé à leur rotation sur la tournette. Toute la difficulté était de masquer cette montée sur le dispositif rotatif, grâce à cette rampe qu'un machiniste retirait discrètement pour libérer le mouvement à Étienne Saldès, le Steadicamer. J'en profite aussi pour saluer son travail très inventif sur toutes les scènes de danse.



Répétition de la tournette
Photo Stéphane Germain

Un film moyenâgeux, c'est aussi son lot de séquences nocturnes éclairées à la lumière des bougies...

EK : Sur ces séquences, j'utilise bien sûr une base de vraie lumière bougies, mais en ajoutant à la fois sur les comédiens ou parfois en arrière-plan sur le décor des petits effets légèrement vacillants. Des petites tâches de lumière un peu irrégulières créées à partir de petits Fresnel et de cucoloris découpés dans de la dentelle. Une chose qui n'est pas toujours facile à placer, surtout quand vous travaillez avec une réalisatrice qui essaye de couvrir le jeu des comédiens le plus possible en plan-séquence, même si ils seront ensuite destinés à être découpés. Un découpage qui ne repose pas sur du 360°, mais qui tout de même fait varier l'échelle de plan, et complique le placement de ces petites sources d'appoint. Sur la séquence du banquet de mariage qui précède la nuit de noces, par exemple, beaucoup de bougies ont été installées dans le décor associées à un plafond technique. Un petit défi technique pour l'équipe machinerie, sur ce décor fragile dans lequel on ne pouvait pas placer de barres en contrainte sur les murs (château de Farcheville) Sur cette scène ils ont par exemple réussi à installer des poulies en se fixant sur les anciens lustres, me permettant d'installer une base de lumière nécessaire à la scène.



Le système de poulies sur les lustres
Photo Virgil Reboul

Sur d'autres décors (notamment le temple de Tancrède, au Palais des rois de Majorque), on a installé en avance des cages techniques pour pouvoir accrocher des sources. Des structures ré-habillées par la déco par la suite qui disparaissent ensuite dans le décor réel.

Le film est en 1,85, mais on a la sensation de l'anamorphique...

EK : Le film est effectivement cadré en format panoramique classique. A la suite des tests qu'on a pu faire dans le château de Farcheville... On a rapidement convenu avec Léa que tourner en anamorphique en gardant ce rapport 1,85 était le bon choix. Notamment pour donner un côté un peu irréel aux arrières-plans et aux décors. C'est pour cette raison que j'ai utilisé la vieille série Cooke S3 Technovision anamorphique, avec son rendu si particulier, Léa adorait vraiment le rendu sur les visages, les costumes et les décors. Seule leur forte sensibilité aux flares l'a parfois prise au dépourvu, me forçant à réaménager certains points lumineux dans le cadre,

ou certaines bougies pour éviter un effet trop marqué à l'image.

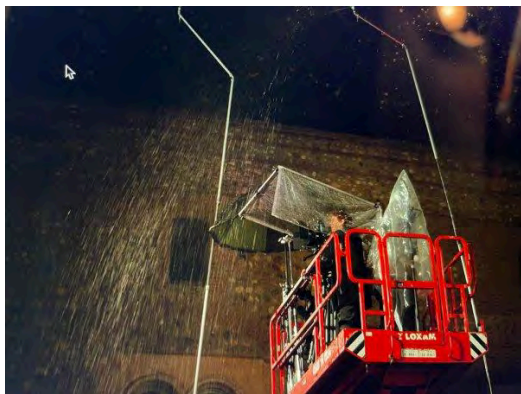


Elin Kirschfink et Stéphane Germain (chef machiniste)
Photo Laurent Champoussin

Avec des noirs qui partaient soudainement dans le gris... Pour la caméra, je suis partie en Sony Venice, surtout pour la gamme chromatique assez étendue déterminée par les costumes. Et je trouve que ces optiques très rétro marchent plutôt pas mal avec... Il y a un côté parfois imprévisible à cette combinaison que je trouve très chouette !

Que reprenez-vous de ce projet ?

EK : C'est à la fois mon premier film d'époque et ma première comédie avec des séquences musicales ! Avec en plus le bonheur de pouvoir partir du réel pour construire le film. J'avoue que je préfère cet ancrage. Démarrer avec la page vide du studio, c'est pas trop mon truc. S'inspirer de ces costumes et des lieux qu'on a peu à peu rassemblés. Et puis cette séquence nocturne de la pluie. Une scène très forte à faire. Et maintenant beaucoup d'émotion que je retrouve dans le film, qui résonne d'autant plus après l'été aride qu'on vient de passer.



Elin Kirschfink sous la fausse pluie au palais des rois de Majorque

Photo Laurent Champoussin

Cette scène a été tournée à deux caméras dans la cour du palais des rois de Majorque, par une nuit d'été un peu fraîche avec tous les figurants sous la pluie artificielle.

Autant dire qu'il fallait vraiment aller vite. Les rampes à pluie étant installées dans un coin, le reste de l'espace réservé pour la scène. Mais malgré l'enchaînement rapide des plans et la concentration technique, toute l'équipe était assez émue par ce qui se jouait/dansait/chantait dans cette séquence.

(Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC)

Peau d'homme

Réalisation : Léa Domenach

Directrice de la photographie : Elin Kirschfink, AFC, SBC

Décors : Jean-Marc Tran Tan Ba, ADC

Costumes : Thierry Delettre, AFCCA

Son : Jean-Paul Guirado

Montage : Virginie Bruant

Musique : Bryce Dessner, Claire Pommet, Eddy de Preto,

Notes

Cadreur Steadicam : Etienne Saldès, AFCS

1^{er} assistant opérateur : Alexandre Berry
2^e assistant opérateur : Mathieu Cassan
Chef électricien : Virgil Reboul
Chef machiniste : Stéphane Germain
Etalonnage : Thomas Bouffioulx

Matériel Image : Sony Venice II, série
Techno Cooke anamorphique
Loueur Caméra/Lumière/Machinerie :
TSF

Postproduction : M141

VFX : Vincent Vacarisias, Pixel Street

Drone : Fifty Productions



83^e Mostra de Venise - Edition 2026

**Entretien avec Antoine Héberlé, AFC,
à propos du film de Stéphane Brizé
"Un bon petit soldat"**

Par François Reumont pour l'AFC

10-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Avec *Un bon petit soldat*, le réalisateur Stéphane Brizé retrouve à la fois son acteur fétiche Vincent Lindon, et le monde du travail qu'il avait beaucoup exploré avec lui dans sa célèbre trilogie (*La Loi du marché*, *En guerre*, *Un autre monde*).

Dans un dispositif narratif épuré, le film prend comme protagoniste principale Carla (Alba Rohrwacher), une jeune mère divorcée pleine d'entrain qui vient

de décrocher un poste important de cadre chez Amali, une compagnie d'assurance. Elle peine à trouver du temps pour sa vie privée et la garde alternée de son fils d'une dizaine d'années pour lequel elle nourrit de grandes ambitions. Presque exclusivement filmé dans les locaux de l'entreprise, le film n'est pas dénué d'humour, en offrant notamment un portrait très piquant des relations de pouvoir au sein d'une telle structure.

C'est Antoine Héberlé, AFC, qui signe les images de ce film sélectionné en Compétition officielle au Festival de Venise 2026. (FR)

Nouvellement embauchée dans le département des Ressources Humaines d'Amali, une très grande compagnie d'assurance du CAC 40, Carla Moretti porte un véritable challenge pour sa carrière. Elle doit reprendre un gros projet de com en cours, reconstruire l'image de l'entreprise pour séduire de jeunes talents. Alors qu'un nouvel axe est choisi pour vanter le "care" - l'attention portée aux employés - elle découvre un cas de harcèlement grave dans un des services dont elle a la responsabilité. Entre compromis et compromissions, la ligne de crête sur laquelle elle évolue devient de plus en plus intenable.

Le film est une plongée quasi claustrophobique dans des open spaces...

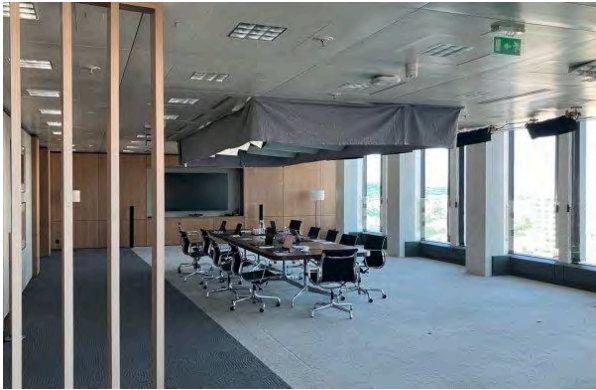
Antoine Héberlé : Le choix radical de rester presque exclusivement dans le lieu de travail de Carla, c'est une décision qu'a prise Stéphane en préparation. Dans les versions antérieures du scénario il y avait quelques incursions narratives hors des

bureaux du groupe Amali. Par exemple dans l'appartement de Clara, dans une salle de sport, et quelques autres interactions hors du travail. Mais finalement, il a décidé d'être plus radical pour raconter l'enfermement de cette dernière, et l'on reste quasiment tout le temps avec elle, dans les locaux de l'entreprise. Tous les échanges avec les quelques personnages de sa vie intime s'effectuent via des conversations vidéo au téléphone ou sur son ordinateur. Une façon de pointer cette triste dérive qui se généralise dans les échanges de personne à personne, que ce soit dans le boulot ou dans l'intimité. C'était à la fois un moyen de la maintenir enfermée dans les locaux et de mettre en scène son décrochage insidieux mais définitif avec sa vie affective.

Donc tourner presque intégralement dans des bureaux d'une compagnie d'assurance... Ce n'est pas ce qu'il y a de plus facile, non ?

AH : Je savais que je serais très contraint par les lieux. C'est pas très glamour, des bureaux. On sait tous ce que sont les ambiances et la lumière dans ces espaces, et on ne va pas se mettre à inventer n'importe quoi, surtout avec un réalisateur très pointilleux sur le réalisme et la vraisemblance. Néanmoins ça n'empêche pas Stéphane de rechercher avec moi une stylisation, une identité visuelle pour sortir d'un réalisme raide. L'équilibre repose sur des choix de tonalité de couleurs et de contraste, une palette assez simple qui va structurer l'image et permettre d'identifier les différents lieux par quelques nuances. Pour ça il faut aussi de bons partenaires à la déco, et la collaboration bien en amont

avec l'équipe de Gwendal Bescond a été super.



Décor de la salle de réunion vide
Photo Emile Louis

Et même si le projet cochant toutes les cases pour un tournage en studio, Stéphane reste très attaché à tourner en décors naturels. On a donc tout reconstruit sur des plateaux vides dans des tours. En préparation, je lui ai soumis quelques références visuelles de films ou de séries qui se déroulaient aussi dans des bureaux. Je me souviens notamment lui avoir montré des images des *Hommes du président*, d'Alan J. Pakula, où les locaux du Washington Post jouent un rôle extrêmement important. Visuellement ça me plaisait pour la force des lignes de fuite au plafond, et le côté un plutôt chaud des ambiances. D'autant plus que Stéphane avait insisté pour ne pas avoir une image froide. Le scénario étant déjà assez glaçant, il ne voulait pas en rajouter. Mais c'était une référence trop connotée 1970 qu'il ne voulait absolument pas retrouver sur son film, l'ancrage contemporain étant extrêmement important. Après avoir trouvé nos deux décors principaux (un étage vide dans une tour à La Défense, et deux autres plateaux dans un immeuble plus petit à Issy-les-Moulineaux), on a organisé quelques essais sur place un mois avant le tournage et fabriqué une LUT avec Thomas Bouffoult, l'étalonneur du film.

Ça, c'est une demande importante de Stéphane : il aime visualiser en amont l'image de son film. En tout cas les intentions générales doivent être là, bien posées. Ensuite on ne revient plus là-dessus jusqu'à l'étalonnage.

Comment s'est déroulé le tournage ?

AH : Nous avons tourné 24 jours, en commençant par La Défense, au 25^e étage d'une tour qui en comptait une cinquantaine. Avec cette première grosse séquence de réunion, ainsi que son pendant, la dernière séquence du film.



Alba Rohrwacher et Vincent Lindon avec la Grande Arche de La Défense en arrière-plan
Photogramme

Pour moi, l'enjeu technique principal était de maintenir la continuité, vu qu'il était absolument impossible d'éclairer ou de contrôler quoique ce soit depuis l'extérieur. La première décision a été de passer plusieurs fois sur place avec l'assistant réalisateur, avec l'application Sun Seeker pour déterminer précisément les créneaux les plus favorables. Comme il fallait privilégier l'axe de la Grande Arche en découverte, nous devions tourner face à l'ouest. On a donc essayé de caler ces scènes au maximum le matin, avant que le soleil ne rentre en direct sur le décor, soit à peu près avant 15 heures. Mais nous subissions quand même les réflexions du soleil sur les façades vitrées en vis-à-vis, surtout tôt le matin avant que le soleil ne s'élève. C'était une belle gymnastique

pour atténuer tout ça sans trop d'interruption sur le plateau. Il faut savoir que sur ces scènes notamment, nous tournions à trois caméras, avec des prises qui peuvent dépasser les 20 minutes. Entre chaque prise, pendant que Stéphane affine avec les acteurs, nous avions un peu de temps pour ajuster discrètement.

Son concept de mise en scène repose sur quelques comédiens professionnels (ici Vincent Lindon et Alba Rohrwacher) qui "mènent la danse", les autres personnages étant interprétés par des non professionnels. Ces personnes jouent plus ou moins leur propre rôle à l'écran, sans texte, avec juste un argumentaire qui leur est soumis pour chaque séquence. Ce qui rend le jeu extrêmement juste et spontané, avec des nuances et des variations à chaque prise.



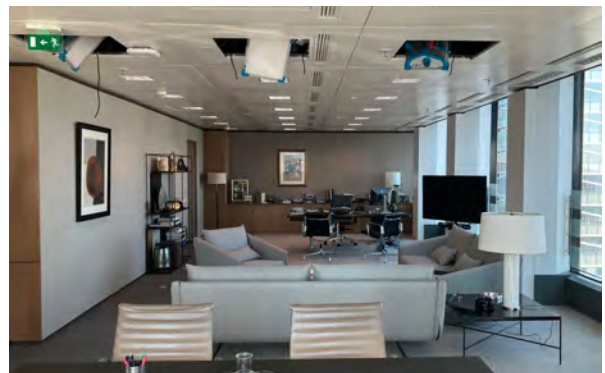
Stéphane Brizé donne des indications aux comédiens
Photo Emile Louis

Sur les premières prises, une caméra restait sur Vincent, la deuxième sur Alba et la troisième allait chercher les réactions des employés. Ensuite, de proche en proche, on se libère, on panote d'un groupe de personnages à l'autre, on zoome davantage dans le plan. C'était le même dispositif pour la séquence du coach de bonheur, incarné avec beaucoup de justesse par Sharif Andoura. Tout le monde réagissait dans le contexte très réel de ce genre d'activité - très documenté par ce que Stéphane a pu

observer dans le monde de l'entreprise -, et les caméras captaient à distance les interactions.

Le choix de la caméra était-il décisif dans ce contexte ?

AH : Que ce soit à La Défense ou à Issy-les-Moulineaux, un des enjeux principaux était de garder des découvertes lisibles et raccordables, et donc de préserver les hautes lumières. Comme je suis plutôt très confort avec Arri, j'ai naturellement choisi l'Alexa 35 et sa très grande dynamique, et j'ai posé à 1 600 ISO pour préserver mes hautes lumières. Je regrette un compromis d'ordre budgétaire, c'est d'avoir pris une Alexa Mini comme troisième corps de caméra. Et le raccord avec les deux Alexa 35 n'a pas été si simple, même si nous avions travaillé ça au labo en amont. J'ai systématiquement attribué la Mini à l'axe sans contre-jour, par exemple le plan sur Vincent Lindon dans la grande salle de réunion.



Bureau PDG en pré-light avec les SkyPanels
Photo Emile Louis

En lumière, à La Défense, nous avons intégré des SkyPanels S30 dans les faux plafonds, dépouillés de leur lyre pour gagner du poids. En complément, des larges dalles Aladin fixées avec des aimants pour modeler l'éclairage au-dessus des acteurs. Seul souci, l'installation des SkyPanels nous a obligés

à mettre en veille les capteurs incendie pendant le pré-light, et prévoir une équipe de sécurité présente 24h sur 24 en remplacement.



Salle de réunion avec dalles Aladin au plafond
Photo Emile Louis

A Issy-les-Moulineaux, la surface était plus importante, avec deux étages regroupant les différents décors. Les faux plafonds étaient équipés de plaques LEDs de qualité très médiocre, donnant une sorte de 3 000 K très pauvre dans le spectre. Nous avons décidé d'en remplacer la plus grande partie par des SL1 (70), tout en laissant certaines zones telles quelles pour rentrer dans les disponibilités de sources présentes chez le loueur (TSF).

C'est aussi un film qui emprunte beaucoup au style documentaire...

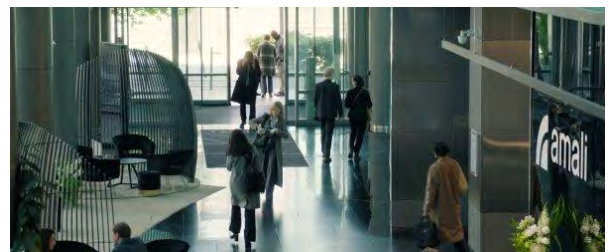
AH : Oui, dans la même ligne que ce que je disais précédemment, Stéphane aime qu'on soit plongé au cœur d'une situation, comme un observateur présent dans la salle, et il faut s'adapter à l'image à ce qui se passe. Donc parfois il faut reproduire les formes de la captation en direct, avec ses imperfections : des recadrages trop rapides, des zooms un peu brusques, comme faits à la main en reportage. Stéphane m'a dit : « On va essentiellement tourner des têtes parlantes, donc il faut dynamiser tout ça

au cadre sinon on va "s'emmerder" ».

Le film a été entièrement tourné au zoom et à l'épaule avec des Angénieux 48-130 mm Optimo et un EZ3 (45-165 mm ou 68-250 mm en FF) pour aller chercher des plans en plus longue focale. En très longue focale je cale la caméra sur un coussin de La Bouée. Pas de tête, mais un soutien. J'avais aussi prévu à l'origine une série Zeiss Standard surtout pour descendre en dessous du 48 mm ou avoir un peu plus d'ouverture, mais finalement je ne l'ai pas utilisée et elle est repartie chez le loueur après quelques jours.

Sur les séquences tournées à trois caméras, c'est beaucoup plus souple d'être en zoom, pour s'adapter au jeu et aux positions des deux autres caméras qui ne doivent pas être dans le champ.

En machinerie, tout est donc à l'épaule, assis sur des petits plateaux de travelling type skate-dolly, sur 3 ou 4 m de rails posés directement au sol. Ou bien sur une simple chaise à roulettes. On se réajuste très facilement d'une prise à l'autre, et on varie légèrement les axes en passant par exemple d'une épaule sur l'autre en amorce pendant les prises souvent très longues. Seule chose dont il faut se méfier avec ces zooms, ce sont les flares latéraux qui altèrent l'image de façon pas très gracieuse. Surtout que je filtre toujours un peu à l'avant.

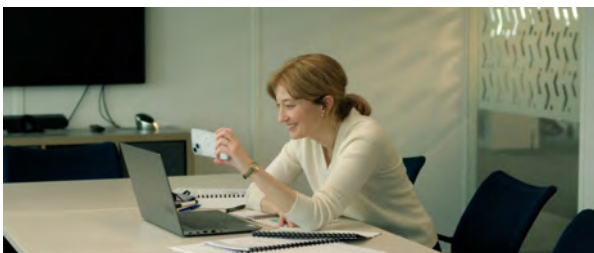


Vous évoquiez il y a trois ans les zooms en postproduction qu'utilise également Stéphane Brizé lors du montage...

AH : Oui, c'est quelque chose qu'il avait pas mal fait sur *Hors saison*, et qui m'avait donné quelques sueurs froides à l'étalonnage quand on dépasse les 30 %. Cette fois-ci, il y a beaucoup moins de zooms créés au montage et ils sont restés raisonnables... Mais après la première journée de tournage j'ai décidé d'abandonner les textures choisies sur l'Alexa 35 en prépa pour ne pas avoir de surprise en cas de zooms numériques. Tout le travail de texture, nous l'avons fait en étalonnage.

Les seuls contacts qu'entretient la protagoniste dans sa vie non professionnelle se font donc via son téléphone. Parlez-moi de ces séquences un peu irréelles qui rythment littéralement le script.

AH : Pour toutes ces séquences, Stéphane veut tourner les échanges en direct avec ses comédiens. Hors de question pour lui qu'ils n'interagissent pas avec l'image de leur écran, même s'ils sont à deux endroits différents. Par exemple, pour les séquences où Carla parle avec son amie de New York, on a placé la mère et sa fille dans un décor naturel pouvant passer pour américain, et on a enregistré en direct la conversation via l'ordinateur portable qui était utilisé dans cet appartement.



Alba Rohrwacher

Au-delà des images tournées par nos caméras, les fichiers des ordinateurs et téléphones ont été sauvegardés pour

pouvoir être intégrés directement dans le montage. Pour tout ce travail, notre duo d'accessoiristes a été très pointu et performant. (Rocket et Pandou, alias Chloé Zobel et Célia Longcountry). Par sécurité, et quand c'était possible, je plaçais également un téléphone du point de vue de la caméra de l'ordinateur, réglé au mieux en cadence et en définition pour s'assurer une meilleure qualité cohérente avec l'Alexa. Finalement toutes ces images ont été intégrées par Stéphane et sa monteuse Géraldine Mangenot, en les pré-étalonnant avec beaucoup de culot ! C'est là où cette tonalité très artificielle est née, avec des couleurs et une texture qui rompt complètement avec le reste du film. L'idée était de vraiment trancher avec le reste. En étalonnage, on a un peu adouci les choses, évitant certaines couleurs qui devenaient trop criardes et où la texture était trop présente.

Et le film d'entreprise, qui ouvre l'histoire ?

AH : Pour ça, Stéphane a très vite décidé de confier la chose à une équipe spécialisée dans ce genre de production. Ils nous accompagnaient parfois sur les décors, et prenaient le relais à l'issue de notre tournage pour ramener les plans nécessaires à leur montage. On y retrouve d'ailleurs certains personnages du films mais dans un style d'image différent. Travaillant de leur côté en totale autonomie, mon équipe électro leur laissait parfois quelques sources pour rehausser la lumière et mieux coller au style "film de com". Pour certains plans, ils ont pioché dans des banques d'images des plans parfois difficiles à raccorder au matériel d'origine qu'ils avaient eux-mêmes tourné en RED.

La rencontre de Carla avec son ex-mari Olivier est la seule en dehors des locaux de l'entreprise... C'est la fin de l'acte 2, une séquence très poignante.

AH : C'est effectivement la seule séquence (avec les quelques plans dans le métro) extérieure au locaux d'Amali. Le fait de sortir, de voir des arbres et de ressentir la lumière naturelle, nous replonge soudain dans la vraie vie. C'est une séquence que Stéphane a souhaité épurer le plus possible, en se passant par exemple de la figuration dans la brasserie. On est vraiment seul avec eux, dans un espace soudain très cinématographique. On sort du réalisme un peu raide du monde du travail pour les isoler dans cet écrin d'émotion.

C'est un très beau souvenir cette séquence. Tournée dans les derniers jours, avec David Talbot (qui interprète Olivier) et qu'on avait vu jusque là, seulement qu'à travers les petites vidéos. Je le trouve très juste dans sa bienveillance, et sa tendresse. On ne sait pas grand-chose de ce couple, ni pourquoi ils se sont séparés, mais devant tant de délicatesse, Carla prend conscience qu'elle s'est perdue, et combien son travail a tué sa propre émotivité. En lumière je me souviens avoir suspendu quelques petites sources chaudes au-dessus des comédiens pour modeler les visages avec un peu de contraste en couleur, et deux sources placées à l'extérieur en réflexion sur la toile du store pour maintenir une base douce et pénétrante, et assurer une continuité de la lumière extérieure.

(Entretien réalisé par François Reumont pour l'AFC)

Notes

Réalisation : Stéphane Brizé
Directeur de la photographie : Antoine Héberlé, AFC
Cadeur caméra A : Antoine Héberlé
Cadeuse caméra B : Marie Demaison
Cadeur caméra C : Thomas Caselli (6 jours)
Premier·ère·s assistant·e·s opérateur·rice·s : Lise Drevillon, Ludovic Bezault, Antoine Charveriat
Deuxièmes assistants opérateurs : Cyprien Mur, Camille Schuster
Chef électricien : Vincent Richard
Chef machiniste : Nicolas Eon
Décors : Gwendal Bescond
Costumes : Caroline Spieth
Son : Emmanuelle Villard
Montage : Géraldine Mangelot
Musique : Bertrand Blessing
Etalonnage : Thomas Bouffioulx
Machinerie : La Bouée
Matériel caméra : TSF Caméra (Arri Alexa 35, Alexa Mini, zooms Angénieux Optimo 48-130 mm et EZ3 68-250 mm)
Matériel lumière : TSF Lumière
Postproduction : Titra Films
VFX : Autre chose



83^e Mostra de Venise - Edition 2026

Entretien avec Pierre Milon, AFC, à propos d'"Une femme aujourd'hui", de Robert Guédiguian

Par François Reumont pour l'AFC

08-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Avec *Une femme aujourd'hui*, le cinéaste Robert Guédiguian concocte une nouvelle histoire autour de sa ville fétiche de Marseille. Il réunit aussi sa "troupe" d'acteurs auxquels il confie cette fois-ci des rôles secondaires. Délibérément ancré autour de la jeunesse et d'une certaine modernité à travers le personnage principal de Juliette (incarnée à l'écran par la jeune Marilou Aussilloux, déjà présente dans *La Pie voleuse*, en 2025), le film parle aussi du rapport à la famille et aux traditions. C'est aussi pour le cinéaste une autre occasion de filmer sa ville, à travers un prisme peut-être plus contemporain qu'à l'accoutumée. Pierre Milon, AFC, l'accompagne à l'image une nouvelle fois pour ce film sélectionné à Venise dans la section des Giornate degli Autori. (FR)

Juliette, 30 ans, semble avoir tout pour elle : un poste prestigieux dans la finance, une belle maison, une vie rythmée par les voyages et les amours de passage. Lorsqu'elle est agressée par un collègue, son monde s'effondre. Juliette s'engage alors sur un nouveau chemin pour redonner un sens à sa vie.

Tourné sur neuf semaines dans l'ordre chronologique au cœur de la cité phocéenne, *Une femme aujourd'hui*, de Robert Guédiguian, est la douzième collaboration entre le cinéaste et Pierre Milon. Le directeur de la photo insiste sur cette belle complicité qui s'est bâtie depuis une vingtaine d'années entre eux. « Il y a une très grande connivence sur le plateau, c'est certain. Qui ne passe pas forcément par la parole. Le processus de fabrication est très simple, on investit le décor, avec une première mise en place, et les choses s'enchaînent très naturellement. Et quand on se met à tourner, il n'est pas rare qu'un zoom que je viens d'initier nous fait ensuite croiser nos regards, comme si nous avions pensé la même chose au même moment... C'est très agréable de travailler dans ces conditions, avec cette souplesse que Robert affectionne. N'hésitant pas à changer parfois le plan de travail pour s'adapter aux conditions de lumière, voire refaire même quelques retakes si une scène le nécessite. Par exemple, la séquence du canari, quand le père de Juliette lui offre un oiseau, a été tournée une première fois en intérieur jour dans la cuisine de la maison. Mais la séquence ne fonctionnait pas très bien, et on a décidé de la retourner en extérieur, dans cette espèce de cuisine d'été, au bord de la piscine. Cette décision ouvre beaucoup plus l'image et marche soudainement beaucoup mieux à l'écran. »



Ariane Ascaride et Marilou Aussilloux
© Agat Films - Bibi Film - Arte France Cinema

Questionné sur le renouvellement dans la forme et l'envie de proposer des choses différentes avec le cinéaste, Pierre Milon confie : « Robert s'appuie beaucoup sur les objets ou les outils du cinéma pour varier son envie de mise en image à chaque projet. Il n'a généralement pas une idée très précise en préproduction, mais juste une envie qui peut se traduire par un changement de caméra par exemple. Son cinéma reste quand même très attaché à l'absence de mouvements d'appareil - à part les panoramiques et les zooms qu'on utilise à partir d'un point de vue souvent unique. Comme par exemple dans cette séquence de la fête sur le bateau qui va clore la première partie du film. Depuis quelques films avec lui, je suis donc souvent avec la main sur le contrôle du zoom, proposant des rapprochements ou des éloignements très discrets qui ne sont pas vraiment destinés à être remarqués mais plus ressentis. Sur *Une femme aujourd'hui*, il a insisté sur le fait de tourner avec une petite caméra discrète et sensible, en éclairant le moins possible. Aussi une manière d'exploiter le temps utile sur le plateau à tourner plutôt qu'à mettre en lumière ou s'appuyer sur des installations un peu trop complexes. Face à cette demande, je lui ai proposé de partir avec une Sony FX6, la version légèrement plus équipée de la FX3 (la toute petite caméra caméra dérivée des boîtiers photo Sony, optimisée pour la prise de vues ciné). Une caméra que

m'avait recommandée avec beaucoup d'enthousiasme Patrick Blossier, qui venait de tourner avec le film *Indomptables*, de Thomas Ngijol. Équipée de deux zooms Angénieux couvrant le plein format (gamme EZ, 22-60 mm et 45-135 mm), cette caméra s'est révélée très utile, notamment grâce à son mode 12 800 ISO que j'ai utilisé bien sûr en nuit, mais aussi parfois pour quelques séquences d'intérieur jour. »



Marilou Aussilloux
© Agat Films - Bibi Film - Arte France Cinema

Changeant un peu ses habitudes de tournage en Arri Alexa, le directeur de la photographie nous explique : « Je n'avais jamais - à proprement parler - travaillé à une telle sensibilité. À l'exception d'une scène de nuit sur le film *L'Atelier* (de Laurent Cantet) où je me souviens avoir tourné avec à l'époque un boîtier Sony Alpha 7S II à 16 000 ISO (à la seule lueur d'un clair de lune), je n'avais pas encore eu l'occasion de construire plusieurs scènes, que ce soit de nuit ou de jour avec une telle configuration. C'est vrai qu'on se retrouve un peu dans le doute absolu parce que ce qu'on ressent sur le plateau en lumière est radicalement différent de ce qu'on peut observer sur le moniteur. Tout peut vous sembler complètement noir, avec les visages des comédiens plongés dans l'obscurité, et pourtant à l'écran tout devient tout d'un coup très lisible, et parfois très juste. L'image est littéralement réinventée par l'écran. C'est très troublant, bien entendu sur les nuits.

Mais aussi sur certaines séquences de jour où j'ai pu utiliser ce réglage pour éclairer de manière la plus légère possible. Ainsi, vous pouvez placer un simple projecteur SL1 en extérieur par une fenêtre et soudain obtenir à l'image l'effet attendu d'une source habituellement beaucoup plus puissante... Que ce soit un LED un peu costaud ou même un HMI. Pour vous dire, sur ce film, je ne suis parti qu'avec une petite gamme de tubes Astera et de SL1 dans ma liste lumière. Un vrai défi quand on sait qu'on va tourner dans beaucoup de lieux différents, à Marseille, et pour lequel je dois saluer le courage de ma jeune cheffe électro Lauren de la Borie dont c'était seulement le deuxième long métrage. »

Questionné sur l'absence d'enregistrement en format non compressé sur cette petite caméra, le directeur de la photographie nous répond. « C'est vrai qu'au départ j'étais un peu inquiet de ne pas pouvoir tourner en RAW comme j'avais l'habitude de le faire en Alexa ou en Venice. Mais Patrick Blossier m'avait vraiment rassuré sur ce point, échangeant beaucoup de retours d'expérience sur le film qu'il venait de tourner au Cameroun avec cette FX6. Comme nous partageons aussi le même coloriste (Jacky Lefresne), ça m'a permis d'engager une série de tests avec lui en amont du film, dans tous les décors que Robert avait déjà sélectionnés. Que ce soit la maison de Juliette, les locaux de l'association dans laquelle elle s'engage ou le bateau dans lequel se déroule la séquence de fête nocturne qui débouche sur l'agression. Cette série de tests, étalonnés par la suite m'a tout de suite rassuré sur les capacités de l'enregistrement en Log compressé, et sur la latitude que pouvait offrir cette caméra

dans des conditions de lumière disponible. »



© Agat Films - Bibi Film - Arte France Cinema

Parmi les séquences-clés de l'intrigue, celle de l'agression dans la voiture marque la fin du premier acte et le début d'une nouvelle vie pour la protagoniste. C'est aussi une séquence qui rompt un peu avec cette sorte de distance habituelle de la caméra. Pierre Milon lui-même étant étonné par le découpage de cette scène : « Comme souvent, Robert ne m'avait pas donné beaucoup d'indications sur l'agression. Il n'y avait pas de pré-découpage réellement défini. À la lecture du scénario, je m'attendais même à tourner la scène depuis l'extérieur de la voiture, en plan plus ou moins large, avec pourquoi pas même une ellipse de cet acte violent. Et tout d'un coup on s'est retrouvé à multiplier les plans, ce qui est très inhabituel avec lui ! Cette séquence a soudain un côté thriller. Notamment avec ce gros plan sur les yeux de Juliette (Marilou Aussilloux), très expressionniste au fond, avec un effet lumière que je n'aurais jamais imaginé proposer sur un film avec lui ! Encore une chose qui est venue naturellement sur le plateau, sans spécialement en avoir discuté, ni en amont ni sur le moment. C'était troublant soudain de réaliser tous les deux qu'on avait quitté le naturalisme à la lumière pour aller vers l'expressionnisme, en se comprenant sans même se parler ! C'est très agréable sur un plateau d'atteindre ce

niveau de confiance avec le metteur en scène, quand on sait qu'on peut proposer des directions différentes sur lesquelles on se retrouve à la fin. »



© Agat Films - Bibi Film - Arte France Cinema

Questionné sur les références que peut lui faire partager le réalisateur de *Marius et Jeannette*, Pierre Milon répond avec un sourire : « Robert n'est pas très dans les références. En fait une seule fois je l'ai entendu dire "Il faudrait que ce soit un peu comme un film de la RKO !". Mais ça voulait surtout dire, faire un film inventif, avec pas beaucoup de moyens, tourné un peu à l'arrache... Mais de manière très maline. Et au fond ça résume bien son état d'esprit. Faire des choses étonnantes et qui ne lui ressemblent pas forcément. Et même si le naturel revient toujours à la charge, il y a toujours cette envie de surprendre à chaque projet. Par exemple, sur ce film, il y a ce personnage étrange du voisin interprété par Jean-Pierre Darroussin. Quelqu'un qui sort un peu du contexte principal, et qui vient rajouter de l'inattendu. Comme cette séquence dans laquelle Juliette s'invite chez lui dans la soirée, et finit la tête posée sur ses genoux pour se faire reconforter. Je me souviens que c'était d'ailleurs une séquence plus trouble à la lecture du scénario, dont les comédiens ont un peu gommé l'ambiguïté dans leur interprétation. »



Jean-Pierre Darroussin et Marilou Aussilloux
© Agat Films - Bibi Film - Arte France Cinema

Questionné sur ce qu'il retient de cette nouvelle expérience avec Robert Guédiguian, Pierre Milon répond : « Travailler presque sans éclairer, avec cette petite caméra en très haute sensibilité, ça c'est vraiment quelque chose que je n'aurais pas fait sans la demande de Robert. Se libérer de l'extrême définition de la Venice ou de la très grande latitude de l'Alexa 35, par exemple, pour aller vers un workflow beaucoup plus souple, et plus léger. Beaucoup moins de data dans les rushes, et toute une chaîne qui s'allège en postprod. Une chose que j'ai découverte sur ce film, un peu aussi grâce aux conseils avisés de Patrick Blossier et que j'avoue avoir appréciée. Une contrainte à première vue qui s'est transformée en un vrai atout sur ce projet pour donner plus de temps et de confort à Robert pour raconter son histoire. »

(Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC)

Une femme aujourd'hui

Réalisateur : Robert Guédiguian

Scénario et dialogues : Robert Guédiguian et Serge Valletti

Collaboration au scénario : Laurette Polmanss

Musique originale : Michel Petrossian

Montage : Bernard Sasia

Son : Laurent Lafran

Décors : David Vinez

Costumes : Anne-Marie Giacalone
Maquillage : Hermia Hamzaoui

Notes

Première assistante opératrice : Olivia Coste
Second assistant opérateur : Matteo Severi
Cheffe électricienne : Lauren de la Borie
Chef machiniste : Patrick Llopis
Coloriste : Jacky Lefresne

Matériel caméra : TSF Caméra (Sony FX6 et zooms Angénieux EZ (22-60 mm et 45-135 mm)
Matériel lumière : TSF Lumière
Postproduction : Poly Son



83^e Mostra de Venise - Edition 2026

Fiona Braillon, AFC, SBC, revient sur le tournage d'"Un détour par Diane", d'Ann Sirot et Raphaël Balboni

Par François Reumont par l'AFC
05-09-2026 - [Lire en ligne](#)

« Dans ce western intime, où les vastes espaces arides à traverser sont ceux de l'âme, nous suivons la montée à la surface de la boule de violence qui était cachée dans les recoins du passé » annonce le duo de réalisateur-riche belges Ann Sirot et Raphaël Balboni pour présenter leur nouveau film *Un détour par*

Diane. Dans ce nouveau projet, le duo continue d'explorer les relations entre hommes et femmes avec leur touche si personnelle mêlant surréalisme, humour et bien sûr jump cuts comme dans *Le Syndrome des amours passées* (2023) et *Une vie démente* (2021), leurs deux précédents longs métrages. C'est la directrice de la photographie Fiona Braillon, AFC, SBC, qui signe les images de ce film de vengeance doux-amer entre Bruxelles et la mer du Nord dont les personnages arborent de fiers chapeaux de cow-boy. *Un détour par Diane* est sélectionné au festival de Venise 2026 en section Orizzonti. (FR)

Diane déteste les hommes autant qu'elle les désire. Sa mère a été victime d'un viol trois ans avant sa naissance. Lorsque Diane l'apprend, elle n'a plus qu'une idée en tête : venger sa mère. Mais celle-ci ne veut qu'une chose : devenir enfin la femme qu'elle aurait dû être. Entre celle qui voudrait qu'on se souvienne et celle qui voudrait qu'on oublie, tout se crispe.

Un détour par Diane c'est quoi ? Une histoire d'amour ? Une vengeance ? Avec des gens qui ont des chapeaux de cow-boy...



Fiona Braillon : Ann Sirot et Raphaël Balboni ont un style de mise en scène et une méthode de travail très particulière. C'était la première fois que j'étais invité à

filmer avec eux, mais je connaissais bien sûr leurs œuvres précédentes, leur passion pour le jump cut, et leur esthétique un peu décalée, entre la fable et la réalité. Pour celui-là, ils m'ont tout de suite parlé d'une sorte de western. Donc les choses étaient claires dès le départ, d'autant plus qu'ils avaient (comme sur les autres films d'ailleurs) fabriqué une maquette avant même de commencer le tournage. Une première ébauche du film, tournée lors de répétitions avec les comédiens, parfois dans les lieux choisis pour le tournage, et montée avec de la musique provisoire et beaucoup de détails très précis sur le style, le choix des plans pour les scènes de texte et bien évidemment le rythme qui est très important dans chacun de leur films. J'ai donc découvert le scénario en même temps que je pouvais regarder cette maquette, ce qui m'a immédiatement dirigée vers des cadres, des images. Une situation assez inhabituelle liée à cette très longue préproduction qu'ils ont l'habitude de mettre en place et qui peut durer plusieurs années avant même le premier tour de manivelle sur le plateau. Bien qu'ils aient une idée déjà très construite de l'image du film, ils étaient ouverts et demandeurs d'autres propositions.

C'est comment de se retrouver à filmer un film qui a déjà été un peu fait ?

FB : C'est un peu déroutant au départ... J'avais déjà expérimenté un petit peu ce type de méthode sur un film précédent (*Au bord du monde*, de Sophie Muselle et Guérin Van de Vorst) qui était constitué d'une série d'authentiques plans-séquences. Mais c'était bien sûr très différent car la maquette ne servait qu'au rythme et au déplacement de la caméra et

des personnages, ce n'était pas avec les comédiens mais des doublures. Et surtout rien n'avait été retouché ensuite au montage... La chorégraphie à l'intérieur de chaque plan devenant la chose à impérativement prévisualiser. Sur *Un détour par Diane* Raphaël se réfère à cette maquette quotidiennement sur le plateau, l'utilisant pour valider le découpage. En même temps, avec seulement 28 jours de tournage, il faut aller vite et on n'a pas trop le temps de se reposer trop de questions. C'est vrai que de savoir à l'avance que telle ou telle scène fonctionne avec seulement tel ou tel plan, c'est très rassurant pour tout le monde... Mais, on peut aussi parfois passer à côté de quelques idées qui peuvent surgir sur le moment. Ou simplement proposer plus à l'image... En fait, c'est un peu comme travailler avec le monteur sur le plateau qui vous dit « Ça, de toute façon, j'en n'aurai pas besoin dans l'Avid ! ».

Et la maquette, vous l'avez revue une fois le film terminé ?

FB : Oui, c'est amusant... Le film fini est bien sûr beaucoup plus abouti, mais parfois, certaines choses venant de la maquette n'ont pas été reproduites, ou améliorées... Ça peut être assez frustrant ! Je pense, par exemple, à cette séquence du cimetière, répétée et filmée au lever du soleil dans la maquette, vraiment magnifique. Mais la météo très grise lors du tournage ne nous a pas permis de reproduire... On s'est donc tous fait à l'idée que ce serait un "western blanc", comme disait Ann... Et cela amène quelque chose d'autre à la scène. Autre défi quand on tourne en extérieur en plan-séquence destiné ensuite aux jump cuts, c'est le raccord lumière. Je pense, par exemple, à la séquence entre

Diane et Mimoune quand elles sont en train d'analyser les plantes. Beaucoup de passage de nuages ce jour-là, et beaucoup de variations lumière. C'est là où on doit forcément choisir au montage entre les prises au soleil et celles à l'ombre, car c'est impossible d'assurer un raccord dans l'unicité du plan.

Et artistiquement ?

FB : Au début on a du mal à savoir exactement ce qu'on va pouvoir apporter à l'image, tant la question des lieux, des ambiances et surtout du découpage semble déjà avoir été décidée. Mais c'est leur manière de travailler... Après la lecture du scénario et le visionnage de la maquette, j'ai pensé par exemple que je pourrais leur apporter ma propre vision du western. Glisser les codes du genre peu à peu au cœur de cette narration très verrouillée où chaque séquence est généralement traitée en un seul plan, très frontal, monté ensuite en jump cuts. Peu à peu, on a par exemple imaginé avec eux une partie du film où on s'éloignerait un petit peu de cette forme. Comme par exemple toutes les séquences où on suit Diane, et même des sortes de champs contre-champs, comme dans la séquence au bord de la mer, avec la confrontation entre Diane et Maman. Là, c'est vraiment des moments où on a réussi à utiliser beaucoup plus à l'image les figures visuelles incontournables du western, le plan large, l'horizon... Et même les plongées contre-plongées qu'on a aussi distillées régulièrement dans le film. Tout cela dans un contexte toujours très escarpé en termes de découpage, puisque chaque scène est presque toujours tournée en plan-séquence, à l'épaule, avec un très léger mouvement pour que le montage en jump cut fonctionne au mieux. Et chacun sait que tourner à

l'épaule des plans-séquences de 10 minutes en contre-plongée..., c'est pas toujours le plus facile à cadrer !



Ninon Borsei et Max Ricat (comédiens), Amandine Mahieu (AC), Fiona Brailon et Basile Duquenne (machiniste)

Photo Benoît Delfosse

Vous cadrez comment dans cette situation ?

FB : Comme je n'aime pas trop le flottement de l'Easy Rig, et que je tiens à être à l'œil pour cadrer, j'ai plutôt utilisé des petits dispositifs roulants pour être assise et conserver des petits mouvements... Concernant le look western vers lequel on se dirigeait, on a sélectionné en préparation le film de Paolo Sorrentino *This Must Be the Place* (2011, image Luca Bigazzi). Un road movie avec Sean Penn, tourné entre l'Irlande et le Nouveau-Mexique, qui n'est pas un western à proprement parler, mais dont la colorimétrie nous semblait juste. Une LUT a été préparée dans cette direction, avec un effet assez fort. Ça, c'est une chose que je trouve très importante de faire, pour que le montage intègre déjà les intentions d'image. On sait combien c'est souvent difficile de repartir d'une colorimétrie différente à laquelle on s'est habitué lors du montage pour revenir aux idées d'origine. Donner aux rushes une direction plutôt marquée, ça me semble plus pertinent, quitte à affiner les choses ou revenir légèrement en arrière après à l'étalonnage.

Sur *Un détour par Diane*, Raphaël et Ann ont été, je crois, très satisfaits de cette LUT qu'on appliquait déjà sur le plateau, et qu'on a conservée jusqu'à la fin. Les seules scènes devant être retravaillées étant celles de sexe, pour trouver le ton juste entre un côté plutôt fantasmé et un autre plus cru....

Le film s'ouvre justement sur une séquence de séduction qui mène au sexe...

FB : Cette ouverture du film me plaisait beaucoup. Dès la lecture j'avais très envie de filmer cette espèce de glissade progressive depuis la danse dans la boîte de nuit, pour progressivement les isoler tous les deux et enfin aboutir au moment où ils font l'amour. Une séquence entièrement chorégraphiée depuis la boîte de nuit jusqu'à cette scène de sexe mécanique, ce qui a facilité beaucoup le travail des comédiens en leur donnant des gestes précis à enchaîner, une technique qui manque parfois aux séquences intimes.

Comme pas mal d'autres séquences intérieures du film, cette scène intime a été tournée à Schaerbeek dans une des salles de répétition. Ce centre culturel nous a servi de quartier général et nous a permis de reconstituer pas mal de décors. Quelques systèmes d'accroches sur place me permettant d'accrocher des sources. Mais vraiment rien comparé à un vrai studio, la hauteur sous plafond de deux mètres étant vraiment ridicule. C'était d'ailleurs un vrai challenge pour moi d'éclairer une telle séquence intime où on sait que la caméra va se balader d'un plan assez large à des valeurs beaucoup plus serrées. Établir donc une configuration pour le plan large qui puisse aussi convenir pour le reste, sans bénéficier de la distance confortable qu'on a l'habitude

en studio. C'est aussi pour cette raison qu'on a dû beaucoup plus travailler par zone en étalonnage sur cette scène pour compenser cette lumière un peu trop proche et trop crue qu'on avait sur le plateau. En essayant de conserver des peaux et des corps vrais, avec un grain très réaliste qui contraste avec la mise en scène plus stylisée.



Fiona Brailon et Basile Duquenne
Photo Benoît Delfosse

Où avez-vous tourné le film ?

FB : Ann et Raphaël ont une longue habitude de tout faire eux-mêmes. Depuis leurs premiers courts métrages, ils aiment travailler en petite équipe et surtout optimiser la logistique de chacun de leurs projets. Les décors sont choisis dans un périmètre très restreint, de façon à limiter tout déplacement. Sur ce film, tout a été fait sur deux sites : le quartier de Schaerbeek à Bruxelles (où les Halles abritant un centre culturel étaient notre QG) et le site de la mer du Nord, à côté duquel tous les autres décors étaient choisis. En six semaines de tournage je crois que le camion technique n'a fait qu'une seule fois le plein ! On se déplaçait principalement à vélo chaque jour, chaque décor étant rassemblé dans un rayon de moins de 5 km. Et si on ne trouve pas le décor correspondant au scénario dans ce périmètre, la scène est alors ré-écrite pour un autre lieu qu'on

trouve à proximité. Ce qui compte dans leur manière de faire du cinéma, c'est vraiment le cœur des scènes plutôt que l'endroit où ça se déroule. Et comme le scénario écrit à l'origine s'affine au fur et à mesure des répétitions avec les comédiens et des repérages qu'ils peuvent faire lors de cette longue période de préparation, quand le projet est prêt à rentrer en production tout est vraiment optimisé pour se libérer de toute la lourdeur habituelle d'un tournage classique.



Le western, c'est évidemment le Cinémascope...

FB : L'anamorphique me semblait effectivement indispensable. Alors quand on tourne comme eux tout à l'épaule, avec des rapprochements, on s'oriente vite vers des séries modernes à la fois légères et performantes en matière de minimum de mise au point. C'est pour cette raison que j'ai choisi les optiques Atlas Mercury 1.5x qui remplissaient un peu toutes ces conditions. Ann et Raphaël ne variant pas beaucoup la gamme de focale, on a tourné la grande majorité du film au 50 mm. Le 75 mm nous servant parfois quand on devait se rapprocher plus des visages. Le corps caméra était lui aussi très léger puisque j'ai opté pour une RED Raptor. En termes de cadrage, j'évoquais l'importance de la maquette que Raphaël avait lui-même filmée avec une Blackmagic Pocket. Un moment, il avait émis l'idée de cadrer lui-même le film. Mais rapidement, on a convenu ensemble

que ce serait beaucoup plus souple pour lui de me confier le cadre, s'économisant beaucoup de tracas techniques pour mieux se concentrer sur le jeu des comédiens. Et puis, il faut aussi savoir qu'avec eux, certains plans peuvent être ensuite zoomés de 50 à 70 % au montage. Ce besoin de liberté totale qu'ils ont, on le ressent très fort quand on travaille avec eux. Ce sont des réalisateurs qui savent s'affranchir de la technique, au service de leur narration.

Qu'est-ce que vous avez gardé de ce film ?

FB : Sortant de plusieurs projets très naturalistes, j'avoue avoir pris beaucoup de plaisir à construire un univers et une image qui s'en éloigne par beaucoup d'aspects. Je pense par exemple à certains plans de transition tout simples comme celui où Diane marche dans le couloir avec juste la silhouette de son chapeau... Ou ce cadre où on la voit pensive, derrière les barreaux de la cellule. Presque autant de photos en mouvement que j'ai eu l'occasion de composer qui ramènent cet univers du western dans cette histoire pas comme les autres. Dans un autre style, je pense aussi à ce top shot où les plumes dégringolent..., là on est vraiment dans une configuration de studio où tout devient maîtrisé et où on s'éloigne radicalement de la captation du réel. Des idées très graphiques, parfois assez sophistiquées techniquement que Ann et Raphaël affectionnent, et qui marquent l'originalité de leur cinéma. La seule chose un peu sportive, c'est quand ils vous demandent d'en enchaîner trois dans la journée !!!



Photo Benoît Delfosse

*Propos recueillis par François Reumont
pour l'AFC)*

Notes

Réalisation : Raphaël Balboni & Ann Sirot
Directrice de la photographie : Fiona Braillon,
AFC, SBC
Première assistante opératrice : Amandine
Mahieu
Deuxième assistant opérateur : Guénaël
Pinson
Chef électricien : Benoît Delfosse
Chef machiniste : Basile Duquenne
Décors : Spela Tusar
Costumes : Frédérick Denis
Son : Aline Hubert
Montage : Raphaël Balboni et Sophie
Vercruysse
Musique : Julie Roué
Etalonnage : Evy Roselet

Matériel caméra : TSF Belgique (RED Raptor
et série Atlas Mercury x1,5)
Postproduction : Boxon



83^e Mostra de Venise - Edition 2026

**Eva Sehet, AFC, revient sur ses choix pour "La
Maison du vent", d'Auguste Bernard Kouemo
Yanghu**

Par Julia Mingo, AFC

04-09-2026 - [Lire en ligne](#)

**Josette, 80 ans, souffre de solitude
à Yaoundé et n'a qu'un seul
objectif : faire revenir ses enfants,
partis s'installer en Europe. En
faisant la connaissance de Sarah,
une jeune femme de son quartier,
les repères de Josette, liés à ses
liens familiaux, s'effondrent.**

**Avec *La Maison du vent*, d'Auguste
Bernard Kouemo Yanghu, présenté
en compétition Orizzonti au
Festival de Venise 2026, Eva Sehet,
AFC signe une image à la fois
délicate et vibrante, magnifiant la
relation des deux actrices. (JM)**

***Le film a été entièrement tourné à
Yaoundé, capitale du Cameroun.
Comment as-tu préparé ce film ?***

Eva Sehet : Nous avons tourné le film à
l'été 2024. J'ai été contactée en janvier
pour un tournage prévu en juin, donc
relativement en amont. Dès mars, nous
étions en repérages au Cameroun et la
majorité des décors ont pu être validés,
dont la maison principale qui allait

accueillir la moitié du tournage. Pour mon deuxième voyage sur place, prévu en mai, j'avais souhaité emmener la caméra afin de filmer les décors validés et revenir ensuite en France avec ces images pour fabriquer des LUTs. Cela a été rendu possible grâce au directeur de production, Pascal Metge. Il a tout de suite compris que ce travail était essentiel, à la fois pour affiner mes recherches visuelles, gagner du temps en postproduction mais aussi pour pouvoir montrer le film en cours de montage à un potentiel distributeur que nous n'avions pas encore. Je suis donc revenue à Yaoundé avec la caméra et deux optiques dans l'avion. Puis un troisième voyage en juin pour le tournage qui a duré huit semaines.

Le film commence par une belle série de portraits de personnes âgées, seules. Nous ne sommes pas encore avec les personnages principaux et c'est le sujet de la solitude qui apparaît en premier.

ES : Cette série de portraits n'était pas au scénario. A l'écriture, la première séquence était avec Josette, le personnage principal, seule sur son balcon. Mais nous avions la sensation que ce n'était pas le meilleur moyen d'entrer dans le film. En discutant avec Auguste, qui attachait une grande importance à la représentation de cette solitude, je lui ai proposé de faire une série de portraits silencieux, de personnes âgées. J'avais en tête ceux de *La Vie moderne*, de Raymond Depardon. Il restait à définir si nous voulions des portraits frontaux, assumés, avec des regards caméra ou plutôt des images documentaires. Nous avons alors pris l'habitude, en fin de journée ou dès que le plan de travail le permettait, de faire le portrait d'une personne qui acceptait de se prêter au jeu.

Nous tournions à chaque fois sur pied, un premier plan très frontal, avec un regard caméra, puis un deuxième plus quotidien, sur le lieu d'habitation de la personne, moins adressé au spectateur. Nous avons réalisé une vingtaine de portraits au total, une dizaine sont montés et le dernier est celui de Josette, dans sa cour. J'aime beaucoup cette manière d'entrer dans le récit.



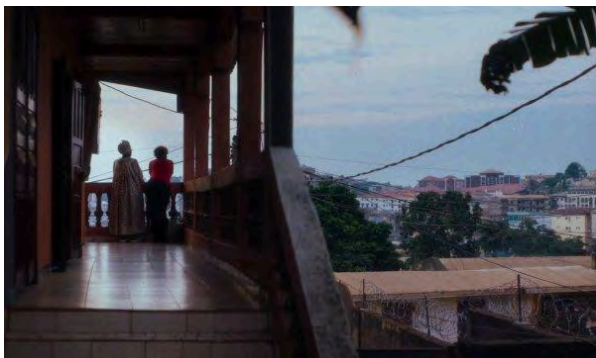
Ces plans de générique donnent le ton : c'est une fiction, mais dans des décors naturels et avec Josette, l'actrice principale qui n'avait jamais joué auparavant.

ES : L'actrice qui interprète Josette est la mère du réalisateur. Le personnage porte son nom et comme dans le script, ses enfants sont partis vivre loin d'elle. Nous

avons tourné dans la vraie maison familiale, dans le quartier où Auguste a grandi. Je pense qu'une des premières choses qu'il m'a dites quand il m'a proposé le film, c'était qu'il voulait s'appuyer sur mon parcours, autant nourri par le documentaire que la fiction.

Je ne connaissais pas le travail d'Auguste avant qu'il me contacte, mais dès que j'ai lu le scénario, j'ai immédiatement été conquise par sa charge poétique.

C'est la solitude de Josette qui rencontre celle de Sarah (interprétée par Tatiana Moudjeu Pouadeu), un personnage beaucoup plus jeune, également en rupture familiale. J'étais aussi sensible à cette maison qui traverse le film : qu'est-ce qu'il reste d'un lieu quand on le déserte ? Quelle mémoire y est conservée ? Qu'est-ce qui est transmis ?



Dans les intérieurs, le vide compose le plan. C'est comme si le cadre laissait la possibilité aux enfants de Josette d'entrer dans le champ, alors qu'ils sont absents.

ES : La caméra devait épouser la manière dont les personnages se meuvent. Pour les intérieurs, il était assez évident qu'on voulait des cadres fixes. C'est l'espace de Josette, qui se déplace lentement, la caméra ne devait jamais la devancer ou la brusquer, elle devait être au diapason de son rythme. Auguste est très inspiré par le cinéma de Kiarostami, par sa manière

de composer les cadres, de maintenir une certaine distance avec ses personnages et de mettre en scène leur errance. Il voulait aussi aller du côté du fantôme : lorsque Josette traverse ces espaces domestiques seule, elle y vit un peu comme un fantôme. Lorsque l'on filme Josette à table, on filme aussi les six chaises inoccupées.

C'est très différent des extérieurs où elle est en permanence en mouvement dans la ville, bruyante, entourée de gens... De nombreux lieux de Yaoundé sont filmés.

ES : Lorsque le personnage de Sarah rencontre Josette, elle vient bousculer sa vie. L'extérieur est son espace, en opposition franche avec la maison. Nous avions envie que la caméra soit chamboulée par sa présence. Cela impliquait de l'épaule mais pas que, nous voulions surtout que la caméra soit en mouvement, qu'elle s'approche un peu plus des corps.

Nous avons commencé le tournage par deux semaines dans la maison. Ensuite les extérieurs ont été tournés sur quatre semaines. Pour cette partie, en plus des plans à l'épaule, il était prévu que je cadre au Ronin. Mais je me suis fait une méchante entorse à la cheville peu avant le tournage, et il ne devenait plus envisageable de cadrer à l'épaule, encore moins avec le Ronin... En concertation avec la production, nous avons opté pour le Steadicam, qui a été opéré par Matthieu Fabbri, un ami de longue date. Il est resté sur ces quatre semaines d'extérieur à mes côtés, cadrant la plupart des plans à l'épaule, dans le tumulte de Yaoundé. C'était un crève-cœur de devoir lâcher le cadre tant j'y suis attachée mais Matthieu est un très bon cadreur et j'avais confiance en sa sensibilité. Le Steadicam

avait d'ailleurs été envisagé dès la préparation pour les plans dans la maison du vent, afin de prolonger l'aspect onirique que j'avais ressenti à la lecture du scénario.

Onirisme renforcé par le son, mais aussi par le vent...

ES : Oui, le vent s'engouffre dans la maison vide, et nous l'avons aussi mis en scène dans plusieurs séquences, dont celle de rupture de Sarah, lorsqu'elle étend le linge avec Josette.

Pendant très longtemps, il a été question que nous tournions le film en Super 16. Le réalisateur en avait envie, tout comme moi, parce que cela faisait sens avec le scénario. Il y est question de l'effacement progressif de Josette qui n'arrive plus à se nourrir de l'amour de ses enfants à distance. Il y est question de leur absence et, bien sûr, de cette maison vide et fantomatique.

Je trouvais donc que la pellicule pouvait prendre en charge ces dimensions là. Hélas, cela nous obligeait à réduire le tournage d'une semaine et Auguste a pris la décision de passer au numérique. De mon côté, je pense qu'il n'était pas impossible de réécrire le scénario pour réduire le temps de tournage et conserver la pellicule. Mais un autre argument pour le numérique a fait pencher la balance : Josette n'était pas comédienne et Auguste sentait qu'il aurait parfois besoin de beaucoup de prises.

La production n'était pas contre la pellicule, elle ne nous a rien imposé. Nous avons pu faire ces choix en pensant uniquement à ce qui était meilleur pour le film.

Finalement, une fois le choix du numérique acté, nous n'avons pas essayé de "faire pellicule". Nous avons cherché

l'image qui nous plaisait, en profitant de ce que le numérique nous permettait.



Quels ont été tes choix de matériel ?

ES : Nous avons loué chez Panavision une Alexa Mini avec une série d'optiques fixes PVintage. L'Alexa est une caméra que j'utilise beaucoup, presque toujours en fiction. J'aime sa texture, sa robustesse et son ergonomie. Quand je mets mon œil dans le viseur, au premier jour de tournage, j'ai un peu la sensation de retrouver une vieille amie ! C'est important pour moi de travailler avec des outils que je maîtrise, surtout quand les conditions de tournage ne sont pas faciles.

Les PVintage ont été choisies à la suite d'une journée de tests sur le parking de Panavision. J'ai immédiatement aimé leur douceur, leur velouté et la subtilité du piqué.

Pour le choix du zoom, nous avons comparé le 25-250 mm de chez Angénieux et le 24-275 mm Primo. Ce dernier "matche" beaucoup mieux avec les PVintage. C'est même flagrant. Mais à cause de son poids et de son encombrement, nous sommes partis avec le 25-250 mm.



Photo Luc Hervé Mathurin Mubeke

Comme nous voulions faire des plans en hauteur, sur plateforme ou avec un Ladder Pod que j'avais fait construire par le machiniste, j'ai renoncé à ce zoom, qui nous faisait quasiment doubler le poids de la caméra. J'ai donc opté pour le 25-250 mm et j'ai demandé à mon étalonneur, Gadiel Bendelac, de le faire correspondre le plus possible en postproduction à la série d'optiques fixes, en utilisant les plug-ins de chez Diaphanie et Diachromie.

Je crois que c'est la première fois que je vois des tests aussi probants, mais que je dois finalement faire un autre choix pour des raisons d'ergonomie.

J'ai aussi filtré à la prise de vues avec les glimmers, une diffusion que j'aime et que j'emmène souvent avec moi. Mais le travail sur les halations dans les hautes lumières a surtout été fait en postproduction.

J'ai beaucoup aimé ton travail de lumière sur les visages. On peut distinguer toute la beauté des visages des héroïnes, les différences de carnations, sans souffrir des brillances, même dans les séquences en extérieur.

ES : C'était le plus important pour moi, autant esthétiquement que politiquement.

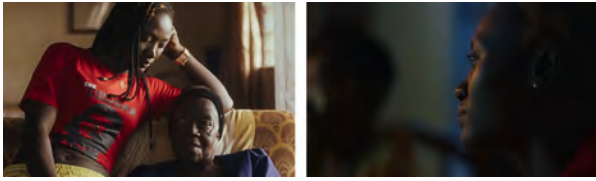
Il n'est pas anodin de venir filmer au Cameroun des actrices et des acteurs camerounais, de travailler avec une équipe majoritairement camerounaise tout en venant d'Europe. La question de la place de mon regard a été au cœur de mes réflexions pendant la préparation de ce film.

C'est une réflexion que j'avais déjà amorcée dans mon mémoire de fin d'études à La Fémis, où j'avais questionné le travail des chefs opérateurs dans leur pratique de tournage en Afrique subsaharienne. De même, mon film de fin d'études avait été tourné au Mali. Depuis douze ans que je travaille, j'ai tourné dans plusieurs pays africains. C'est un questionnement continu.

J'étais particulièrement attentive à deux aspects : la teinte des peaux et la brillance. Avant tout, je cherche à respecter l'ambiance du lieu. Si c'est un endroit sombre, ou si nous étions limités par les entrées de lumière, je ne voulais pas forcer sur l'éclairage, quitte à assumer de perdre ponctuellement certains détails. J'ai eu de nombreuses discussions avec Auguste sur la manière dont j'allais poser les images. Je ne voulais pas que les peaux soient trop éclairées, au risque de rendre les carnations artificielles.

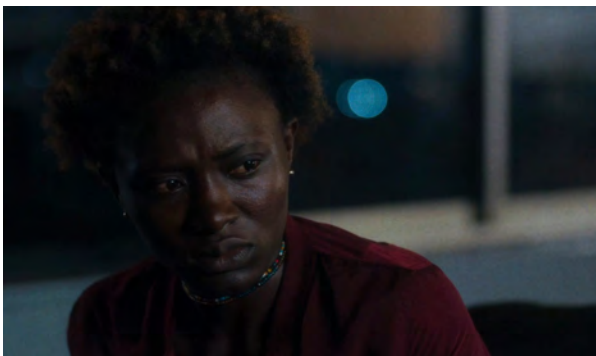
J'ai fait mes premiers essais à Paris. J'ai filmé à Panavision le réalisateur et une comédienne dont la carnation est proche de celle de Tatiana. Puis, lorsque je suis revenue au Cameroun pour la deuxième fois, j'ai filmé Tatiana et Josette dans plusieurs situations : à l'intérieur de la maison, à l'extérieur mais abritées sur le balcon, puis dehors dans la ville. Une fois rentrée à Paris pour la fabrication de la LUT, nous avons d'abord "placé" les peaux dans le spectre de l'image en

fonction des différentes situations. Puis le reste s'est adapté.



Images tournées lors des repérages pour fabriquer les LUTs

Pour la question des brillances, je n'aime pas voir les peaux foncées briller au cinéma. Ça ne me plaît pas esthétiquement. Je faisais donc très attention au placement des sources. Lorsque je me retrouvais coincée dans des extérieurs où l'on a moins de contrôle, je cassais les brillances avec un polarisant. J'ai essayé de l'éviter au maximum, car si on le dose mal, on peut aller vers une matification trop forte des peaux et obtenir une texture étrange. La peau de Josette m'a donné du fil à retordre car elle était atteinte d'un cancer lors du tournage et suivait un traitement en chimiothérapie. Il est fréquent que ces traitements provoquent une modification de l'aspect de la peau qui peut devenir très terne. Certains matins, je la retrouvais sur le plateau avec une peau complètement différente que lorsque je l'avais quittée la veille. J'ai fait pas mal d'allers-retours avec le HMC lors des préparations de journée afin de conserver une cohérence.



La ville de Yaoundé est très présente à l'écran, comment as-tu abordé les nombreux décors du film ? Echangez-vous avec Auguste sur ces questions ?

ES : Dès le début, j'ai suivi Auguste dans son récit. C'est une histoire personnelle, nous avons tourné dans la maison de sa mère, je n'avais aucun doute sur le regard qui allait être posé sur le film. Mais je restais vigilante sur ma manière de restituer la ville de Yaoundé. C'est une ville labyrinthique, pas facile à appréhender au quotidien, d'autant plus difficile à filmer. J'avais peur de ne pas restituer l'ambiance de la ville telle que le réalisateur la vivait depuis son enfance. Alors que la maison suivait un découpage narratif, pour la ville, c'était le réel qu'il fallait saisir. Auguste m'a encouragée à faire confiance à mon expérience documentaire, et c'est effectivement cette pratique qui m'a guidée dans mes choix. Pour ces quatre semaines d'extérieur, nous étions sur un décor différent chaque jour. Je ne voulais pas trop les transformer, ni les dénaturer en lumière mais plutôt m'appuyer sur l'existant. Presque tous les décors sont rééclairés, mais avec peu de choses. Il n'y a que le cybercafé et le bar du karaoké qui ont été complètement réinventés en lumière. Pour les nuits, j'ai beaucoup utilisé un ballon Airlite 1 000 W, un Caligri équipé d'Astera et des perches de lumière lors des déplacements. Je me suis aussi appuyée sur les nombreux éclairages urbains que l'on retrouve dans pas mal de grandes villes du continent africain, des ampoules LEDs très fortes, d'un blanc froid, qui donnent aux lieux une atmosphère tout de suite identifiable.

Peux-tu me parler un peu de ton équipe image ?

ES : Il était important pour moi d'avoir un chef électricien du continent pour nourrir cette discussion sur les carnations, et j'ai été très bien accompagnée par Pape Sarr, venu du Sénégal. Le directeur de production avait déjà travaillé avec lui, sur *Atlantique*, de Mati Diop. Cela fait trente ans qu'il éclaire des films sur tout le continent et son expérience était précieuse. Nous avons beaucoup échangé, entre les images de référence que je lui envoyais et sa connaissance du terrain. Je tenais énormément à utiliser un Arri M40, car j'avais besoin de puissance dans de nombreux décors, dont celui de la maison. C'est une qualité de lumière que j'aime beaucoup, je l'utilise souvent et avec lequel je sais travailler. Je pouvais l'utiliser en direct, en le diffusant légèrement ou à travers les voilages des fenêtres. Cela a été une vraie discussion avec Pape, parce que l'accès à l'électricité n'était pas aisé et malgré la présence d'un groupe électrogène sur tout le tournage, cela impliquait beaucoup de contraintes pour notre petite équipe. Tout en me faisant prendre conscience de ce que cela impliquait de tourner avec ce 4 kW au Cameroun, il m'a soutenue dans mon choix.

Sur les autres postes, j'ai été accompagnée par une formidable équipe multiculturelle : Emmanuel Ouyia, chef machiniste, est venu du Burkina Faso, Lucie Braquemont, la première assistante caméra m'a accompagnée depuis la France et des techniciens camerounais très compétents ont complété l'équipe. C'était un vrai plaisir de faire ce tournage à leurs côtés.

J'ai une pensée émue pour Josette qui est décédée des suites de son cancer pendant la postproduction du film. Auguste lui rend, avec ce film, un très bel hommage.



Photo Luc Hervé Mathurin Mubeke

(Entretien réalisé par Julia Mingo, AFC)

Notes

Première assistante opératrice : Lucie Braquemont

Chef électricien : Pape Sarr

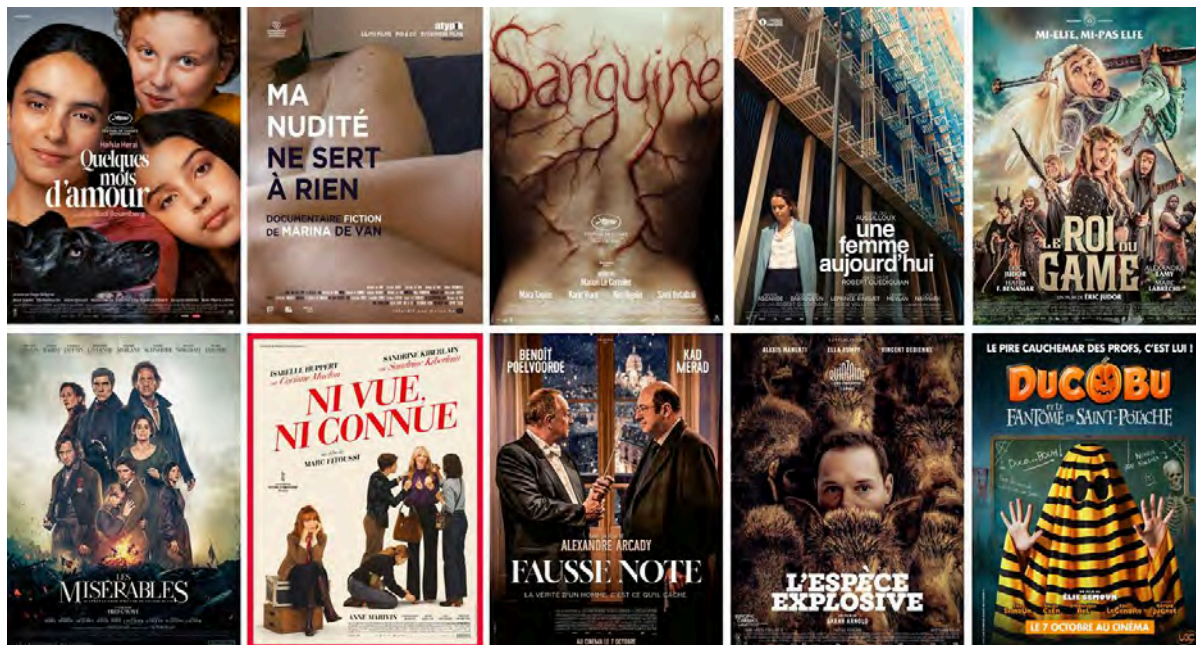
Chef machiniste : Emmanuel Ouyia

Matériel caméra : Panavision (Arri Alexa Mini, série optiques PVintage et zoom Angénieux 25-250 mm)

Matériel électrique : TSF Lumière et PS Light (Sénégal)

Postproduction : Micro Clima

Les films AFC



Quelques mots d'amour

Film de Rudi Rosenberg

Produit par Chi-Fou-Mi Productions, Chapter 2, TF1 Films Production

Photographié par [Eric Dumont AFC](#)

Avec Hafsia Herzi, Nour Salam, Ella Bedoucha, Aïdan Djouadi, Mateo Danila, Charlie Lugassy, Eden Sarfati, Paulette Chetrit, Jacques Sebban

Sortie : 28 octobre 2026

Lire ou relire [l'entretien avec Éric Dumont](#) réalisé dans le cadre du 79^e Festival de Cannes où le film était sélectionné à Un certain Regard.

Ma nudité ne sert à rien

Film de Marina de Van

Produit par Lilith Films, Pio et Co, Sycomore

Photographié par [Vincent Mathias AFC](#)

Avec Marina de Van, Juliana de Van, Rachel Arditi, Serge Chojnowski

Sortie : 28 octobre 2026

Sanguine

Film de Marion Le Corroller

Produit par Windy Production, Trésor Films, Anga Productions, La Compagnie Cinématographique, Panache Productions

Photographié par [Guillaume Schiffman AFC](#)

Avec Mara Taquin, Karin Viard, Kim Higelin, Sami Outalbali, Stefan Crepon, Sonia Faïdi, Edouard Ducamp

Sortie : 28 octobre 2026

Equipe

Assistant opérateur : Guillaume Genini

Chef électricien : Loïc Limosin

Chef machiniste : Laurent Menoury

Etalonneur : Richard Deusy

Technique

Matériel caméra : TSF Caméra (RED V-Raptor 8K FF et série Leitz Hugo FF) + objectifs Laowa 12 mm et Fisheye Enataniya

Matériels lumière et machinerie : TSF Lumière et TSF Machinerie

Une femme aujourd'hui

Film de Robert Guédiguian

Produit par Agat Films & C^{ie}, Arte France Cinéma, Bibi Films

Photographié par [Pierre Milon AFC](#)

Avec Marilou Aussilloux, Ariane Ascaride, Jean-Pierre Darroussin

Sortie : 21 octobre 2026

Lire ou relire l'[entretien avec Pierre Milon](#) réalisé dans le cadre de la 83^e Mostra de Venise où le film était sélectionné dans la section des Giornate degli Autori.

Equipe

Première assistante opératrice : Olivia Costes

Second assistant opérateur : Matteo Severi

Cheffe électricienne : Lauren de la Borie

Chef machiniste : Patrick Llopis

Coloriste : Jacky Lefresne

Technique

Matériel caméra : TSF Caméra (Sony FX6 et zooms Angénieux EZ (22-60 et 45-135 mm)

Matériels lumière et machinerie : TSF Lumière et TSF Machinerie

Postproduction : Poly Son

Le Roi du Game

Film de Éric Judor

Produit par 4 Mecs en Baskets, Polaris Film Productions, Gaumont, Studio XIV, Fontana, TF1 Films Production, Arts Premiers

Photographié par [Vincent Muller AFC](#)

Avec Éric Judor, Hafid F. Benamar, Marc Labrèche, Alexandra Lamy

Sortie : 21 octobre 2026

Voici quinze ans que je travaille avec Eric Judor, et que nous tournons ensemble des films et des séries où la mise en scène, les idées visuelles sont au cœur de notre recherche.

Avec *La Tour de contrôle infernale*, et ses références aux images des films de Kubrick, avec *Platane*, qui aime les allusions à *Killing Eve* et *Crashing*, et souvent le lieu d'expériences de prises de vues, ou encore *Problemos*, où nous voulions honorer la nature, toujours nous avons voulu donner à la comédie la teinte d'un genre, et inscrire les films d'Eric dans des codes que les cinéphiles connaissent, et que nous adorons.

Le Roi du Game, est clairement une rencontre entre les Monty Python (*Sacré Graal*) et *Le Seigneur des anneaux* : un film de parodie, en même temps qu'un film d'ambiance fantastique. Nous avons longuement échangé, durant les repérages, pendant la préparation, pour placer le curseur entre ces deux films, ces deux genres.

Le GN, le jeu Grandeur Nature, est un jeu, certes, mais pris très au sérieux.

Entre parodie et film de genre, la fenêtre de tir est étroite !!!

Comme pour les décors et les costumes des GNistes, il y a une composante très artisanale dans la manière de concevoir les lieux, et les ambiances. Mais il y parfois des scènes très sérieuses, où nous avons tourné avec de vrais Trolls, qui grognaient vraiment, et qui faisaient vraiment peur, grâce au génie artistique de Jean-Christophe Spadaccini et son équipe.

De plus, pour tourner une comédie très enlevée, avec beaucoup de trouvailles sur place, nous devons tourner tous les plans à deux caméras, avec une grande liberté de mouvement : cela implique une adaptation de la lumière, de la mise en scène, du déplacement des comédiens. Nous avons donc choisi d'éclairer par les fenêtres, pour profiter des grands décors, avec juste quelques SL1 pour rattraper les visages au contraste que l'on souhaitait.



« Ce sera un film avec de la fumée ! » cela a été ma première discussion avec le directeur de production, Laurent Weitmann.

J'avais, au fur et à mesure des repérages, prévu trois types de fumées différentes : des fumées de décors extérieurs, des fumées d'ambiance intérieure, des fumées d'accessoires. Il nous a fallu réfléchir aux équipes et matériel pour obtenir tous ces rendus, même lorsque nous tournions dans les grottes d'Auvers-sur-Oise, et prévoir des capteurs de CO2 et de gros ventilateurs pour aérer les grottes.

C'est là que j'ai découvert Laurent Weitmann, qui n'a pas craint que l'argent du film parte en fumée ! 😊 Dès lors, nous avons eu une grande confiance dans nos expertises respectives. Laurent a été un vrai partenaire de discussions.



Éric et moi cherchions à tourner en anamorphique, avec la plus grande image possible. Grâce à RVZ, j'ai pu avoir accès à plusieurs séries, dont les Atlas Mercury qui m'ont beaucoup intéressé. Au cours de mes études à l'INSAS, il y a 30 ans, nous, petits élèves, avons mis au point un système pour faire du Cinemascope en Super 16, avec un anamorphoseur de projection x 1.5. Un format qui n'existait pas.

A l'époque, ce fût une grande découverte de l'anamorphose, ses joies et ses contraintes, et de tous les formats exotiques qui en découlent.

Aujourd'hui, ces objectifs Atlas Mercury m'ont permis de clore cette boucle, en tournant avec cette même anamorphose !

Je me suis beaucoup amusé, quand j'ai découvert toutes leurs particularités, qui sont devenues de véritables qualités pour notre film !

Les flares horizontaux, qui existent parfois, sont oranges (au lieu du bleu traditionnel)



Les déformations en barillet parfois extravagantes (et nous emmènent ailleurs !)

Ce sont des objectifs légers, peu encombrants, qui nous ont permis de changer de configuration toujours rapidement !

Dans le plan d'entrée dans le vrai décor du jeu de rôle, j'ai utilisé cette optique qui donne la sensation de rentrer dans une bulle, celle du jeu, celle de l'immersion.

Accentuée par le mouvement de grue, et l'architecture de l'abbaye, on a l'impression de rentrer dans un autre univers : celui du jeu grandeur nature !

Pour les scènes de nuit, j'ai choisi d'avoir quatre 9 kW répartis sur deux nacelles, disposées à l'orée des forêts du parc : ainsi, nous pouvions tourner dans les axes qui nous plaisaient, parfois avoir une source dans le champ, pour obtenir ce flare orange formidable.



Cet effet contribue grandement à théâtraliser la scène, puisque le film parle du GN, qui n'est autre que du théâtre d'improvisation géant, finalement !

En contradiction avec ces univers, les scènes tournées dans le monde réel sont très architecturées, avec beaucoup de lignes droites, de matières rectilignes (verre, métal).

Le rêve est doux, et la réalité est dure.

Grâce à la Sony Venice 2 et sa profondeur de couleurs, nous avons, Jérôme Validire (l'étalonneur) et moi, choisi les ambiances du rêve, en donnant une teinte au vert de la forêt un peu décalée, en discriminant les deux univers : jeu et réalité.

Les contrastes sont différents, les teintes sont riches dans l'univers médiévisse, et étroites dans les bâtiments du réel.

Equipe

Cadreur caméra A : Vincent Muller

Cadreur caméra B : Baptiste Nicolai et Kevin Felix-Lassa

Premier·ère·s assistant·e·s opérateur : Alexandre Agoguet et Thess Barthes

Chef électricien : Jérôme Thellier

Chef machiniste : Matthieu Etenne

Étalonneur : Jérôme Validire

Directeur de postproduction : Pierre Tissot

Technique

Matériel caméra : RVZ (Sony Venice 2, série Atlas Mercury, zoom Cooke anamorphic 35-140mm T3.1 et zoom Angénieux Ultra 12x 26-320 T3.1)

Matériels lumière et machinerie : TSF Lumière et TSF Machinerie

Postproduction : Black Ship

Les Misérables

Film de Fred Cavayé

Produit par Curiosa Films, Eskwad, StudioCanal, TF1 Films Production, Canal+

Photographié par [Denis Rouden AFC](#)

Avec Vincent Lindon, Tahar Rahim, Camille Cottin, Noémie Merlant, Benjamin Lavernhe

Sortie : 14 octobre 2026

Quand Fred Cavayé m'a appelé pour me demander si je pouvais faire avec lui une nouvelle version cinématographique des "Misérables", je me suis tout de suite dit que le défi était de taille vu le nombre d'adaptations déjà portées à l'écran. Mais, au fur et à mesure de l'avancée du projet, le casting XXL donnait des signaux favorables et je commençais à chercher une direction picturale à la hauteur des ambitions du film.

Bien sûr, j'ai assez vite pensé au tournage en 65 mm, mais connaissant très bien Fred, je savais que je devais garder en tête l'idée de rester très mobile avec une caméra dont le poids et l'encombrement ne seraient pas un obstacle à sa mise en scène, où nous cherchons ensemble rapidité et axes variés. C'est à cette époque que j'ai vu passer sur la newsletter d'Arri l'arrivée imminente de l'Alexa 265. Pour moi, c'était la solution idéale, vu l'ergonomie de la caméra et son poids quasi identique à la 35. Après une courte prise en main chez Arri et des essais rapides chez TSF, Fred et moi étions convaincus que ce serait l'option idéale pour le grand écran, associé à des optiques DNA dont j'avais apprécié le rendu dans le film *Joker*.



Malgré le budget conséquent du film, nous n'avons pas pu démarrer avec deux Alexa 265 ; j'ai alors fait le choix étrange de l'associer à une Venice 2 pour garder un capteur 24x36 et une haute sensibilité, sachant que certaines scènes seraient majoritairement éclairées à la bougie ou à la lampe à pétrole. À la moitié du film, les finances, grâce à certaines coupes, se sont arrangées et nous avons obtenu notre deuxième grand format. À ce moment, grâce aux rushes, tout le monde était convaincu de la puissance visuelle de l'outil. Les séquences d'action et de bravoure, plus nombreuses que dans les versions précédentes, m'ont amené à mélanger les caméras et les formats, allant du drone à la Komodo, Venice, etc.



Marie-Laure Prost, 1^{re} AC, et Denis Rouden

Tout s'est bien unifié à l'étalonnage grâce à l'attention du laboratoire Color et au talent de Julien Bodart. Je salue aussi particulièrement le travail magnifique de la CGEV, surtout en pensant que sur 17 semaines de tournage, il n'y a eu qu'une vingtaine de claps où n'était pas mentionné "VFX". L'ambiance sur ce tournage lourd et exigeant était absolument extraordinaire et l'équipe technique, sans doute portée par l'âme de Victor Hugo, aurait bien continué encore quelques semaines de plus, ce qui n'est pas courant pour un film aussi long. En bref, une expérience unique et inoubliable dans ma filmographie.

Equipe

Cadreur caméra B et Steadicam : Manu Alberts

Premières assistantes opératrices : Marie-Laure Prost et Anne Aylies

Chef électricien : Pierre Arnaud Ouvrard

Chef machiniste : Cyril Muscat

VFX : David Brochard

SFX : Georges Demetreau

Pilotes drones : Walter Romand, Lucien Durris, Frédéric Moura

Chef décorateur : Pierre Queffelec

Costumes : Pierre-Jean Laroque

Cascades : Gilles Conseil

Technique

Matériel caméra : TSF Caméra (Arri Alexa 265 + Sony Venice 2 et série Arri DNA + Zeiss 35 mm T2.1 + zoom Canon FD 50-300 mm)

Matériel machinerie : TSF Machinerie et Vamgrip

Drone : DroneCast

Matériel lumière : Transpa

VFX : CGEV

Ni vue, ni connue

Film de Marc Fitoussi

Produit par Avenue B Productions, Beside Productions, France 3 Cinéma, Egérie Productions, Les Films du Camélia

Photographié par [Jérôme Alméras AFC](#)

Avec Isabelle Huppert, Sandrine Kiberlain, Vincent Dedienne, Diane Kruger, Anne Marivin, Emmanuelle Bercot, Thomas Jolly, Ana Girardot, Pierre-François Garel, Anne Marivin

Sortie : 7 octobre 2026

Technique

Matériel caméra : TSF Caméra (Arri Alexa 35 et Cooke S7/i anamorphique SF + Angénieux Optimo anamorphique 56-152 mm)

Matériels lumière et machinerie : TSF Lumière et TSF Machinerie

Fausse note

Film de Alexandre Arcady

Produit par New Light Films, Panache Productions, La Compagnie Cinématographique

Photographié par [Gilles Henry AFC](#)

Avec Kad Merad, Benoît Poelvoorde, Matthias Van Khache, Caterina Murino, Pascale Louange, Pierre Abbou

Sortie : 7 octobre 2026

L'Espèce explosive

Film de Sarah Arnold

Produit par 5 à 7 Films, France 3 Cinéma

Photographié par [Noé Bach AFC](#)

Avec Alexis Manenti, Ella Rumpf, Vincent Dedienne, Bertrand Belin

Sortie : 7 octobre 2026

[Lire ou relire l'entretien avec Noé Bach](#) réalisé dans le cadre du 79^e Festival de Cannes où le film était présenté à la Quinzaine des Cinéastes.

Ducobu et le fantôme de Saint-Potache

Film de Élie Semoun

Produit par Les Films du 24, Les films du Bélier, TF1 Films Production, uMedia

Photographié par [Christian Abomnes AFC](#)

Avec Élie Semoun, Frédérique Bel, Émilie Caen, Loïc Legendre, Gérard Jugnot, Charlie Garnier Naslin, Antoinette Rougier, Sum, François Levantal

Sortie : 7 octobre 2026

Equipe

Cadreur caméra A : Christian Abomnes

Cadreur caméra B et Steadicam : Olivier Merckx

Premier assistant opérateur caméra A : Olivier Servais

Premier assistant opérateur caméra B Luc Frisson

Seconde assistante opératrice caméra A : Sabrina Robin

Second assistant opérateur caméra B et Data : Guillaume Augeri

Chef électricien : Patrick Contesse

Chef machiniste : Julien Chassaignon

Coloriste : Natacha Louis

Technique

Matériel caméra : NexShot, Bruxelles (caméra Sony Venice 6K Full Frame, X-OCN ST, ratio 1.85 ; optiques Angénieux Optimo Primes et zooms Optimo)

Matériels lumière et machinerie : NextShot, Bruxelles

Postproduction : Color

Sur les écrans



Festival Lumière 2026, Joel et Ethan Coen primés

30-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Le Festival Lumière, qui tiendra sa 18^e édition à Lyon du 10 au 18 octobre, célébrera, pour son Prix Lumière 2026, les frères Joel et Ethan Coen. Toujours impressionnante, une programmation proposera, outre une quinzaine d'œuvres des frères Coen, des films d'Ettore Scola, Norman Jewison, Louis Daquin, Tsui Hark, Agnès Jaoui, Todd Haynes, Nadine Labaki, Robert Eggers – pour ne citer qu'eux –, du cinéma grec à son âge d'or, de femmes cinéastes, entre autres avant-premières, master classes et restaurations. Seize des films programmés ont été photographiés par des membres de l'AFC.

Le Prix Lumière sera remis aux frères Coen, vendredi 16 octobre 2026 en soirée

au Centre de Congrès. Une Master Class permettra de les rencontrer, ce même jour à 15h au Théâtre des Célestins. Ils présenteront certains de leurs films proposés dans la programmation. Ils mettront en scène un remake de "Sortie d'usine", de Louis Lumière, devant le Hangar du Premier-Film, samedi 17 octobre. Tournage dont les prises de vues seront encadrées par Gilles Porte, AFC.

La 14^e édition du Marché International du Film Classique, rendez-vous international des professionnels de l'industrie du cinéma classique, se tiendra du 13 au 16 octobre en proposant un Focus sur Taïwan et ayant la Grèce, comme pays à l'honneur. Sophie et Jérôme Seydoux en seront les invités d'honneur.

À noter que des représentants de Noir Lumière et TransPerfect Media participeront à l'une ou l'autre des tables rondes proposées ([voir le programme détaillé](#)).

Parmi les films programmés

Frères Cohen : Prix Lumière 2026

Seize films des frères Coen seront présentés, dont :

- *La Ballade de Buster Scruggs*, de Joel et Ethan Coen, photographié par Bruno Delbonnel, AFC, ASC
- *Barton Fink*, de Joel et Ethan Coen,

photographié par Roger Deakins, ASC, BSC, CBE

- *Fargo*, de Joel et Ethan Coen,

photographié par Roger Deakins, ASC, BSC, CBE

- *Honey Don't !*, d'Ethan Coen,

photographié par Ari Wegner, ACS, ASC

- *Inside Llewyn Davis*, de Joel et Ethan Coen, photographié par Bruno Delbonnel, AFC, ASC

- *Macbeth*, de Joel Coen, photographié par Bruno Delbonnel, AFC, ASC

- *No Country for Old Men*, de Joel et Ethan Coen, photographié par Roger Deakins, ASC, BSC, CBE

- *O' Brother*, de Joel et Ethan Coen, photographié par Roger Deakins, ASC, BSC, CBE

- *The Barber : L'homme qui n'était pas là*, de Joel et Ethan Coen, photographié par Roger Deakins, ASC, BSC, CBE

- *The Big Lebowski*, de Joel et Ethan Coen, photographié par Roger Deakins, ASC, BSC, CBE.

Ettore Scola, nous l'avons tant aimé

Neuf des films réalisés par Ettore Scola seront programmés, l'occasion de revoir les images de Claudio Cirillo, Pasqualino De Santis, AIC, Carlo Di Palma, Dario Di Palma, AIC, Armando Nannuzzi, AIC, Luciano Tovoli, AIC, ASC, entre autres.

Norman Jewison, entre deux Hollywood

Douze de ses films seront projetés, l'occasion de revoir les images de Victor J. Kemper, ASC, László Kovács, ASC, Philip H. Lathrop, ASC, Sven Nykvist, ASC, Oswald Morris, BSC, OBE, Douglas Slocombe, BSC, OBE, David Watkin, BSC, Haskell Wexler, ASC, entre autres.

Cinéma classique français : Louis Daquin

Cinq films de Louis Daquin seront

présentés, l'occasion de revoir les images d'André Bac, Jean Bachelet, Louis Page, entre autres.

Histoire permanente des femmes cinéastes

Sept films de femmes cinéastes seront programmés, l'occasion de revoir les images de Lucien Ballard, ASC, Victor J. Kemper, ASC, Subrata Mitra, ISC, entre autres.

L'Âge d'or du cinéma grec

Sept films de cinéastes grecs seront projetés, dont un photographié par Walter Lassally, BSC, *Zorba le Grec*, de Michael Cacoyannis.

Sublimes moments du muet

Huit films au programme, photographiés par Karl Freund, Günther Rittau, Charles Rosher, ASC, Guido Seeber, entre autres.

Invités d'honneur

Tsui Hark

Quatre de ses films seront projetés. Une rencontre est prévue avec le cinéaste dimanche 11 octobre.

Agnès Jaoui

Quatre films seront programmés, dont :

- *Comme une image*, d'Agnès Jaoui, photographié par Stéphane Fontaine, AFC

- *Le Goût des autres*, d'Agnès Jaoui, photographié par Laurent Dailland, AFC

- *Un air de famille*, de Cédric Klapisch, photographié par Benoît Delhomme, AFC
Une Master Class permettra de rencontrer Agnès Jaoui, mercredi 14 octobre.

Zhang Ziyi

Quatre films dans lesquels la comédienne a joué un rôle seront projetés, dont :

- *The Grandmaster*, de Wong Kar-wai,

photographié par Philippe Le Sourd, AFC, ASC

Une rencontre avec Zhang Ziyi aura lieu lundi 12 octobre.

Todd Haynes

Quatre films de Todd Haynes seront au programme, l'occasion de revoir les images de Maryse Alberti et Edward Lachman, ASC, entre autres.

Une rencontre avec Todd Haynes aura lieu mardi 13 octobre.

Nadine Labaki

Trois de ses films seront présentés, photographiés par Christopher Aoun et Christophe Offenstein, entre autres.

Une rencontre avec Nadine Labaki aura lieu jeudi 15 octobre.

Robert Eggers

Seront projetés trois films de Robert Eggers photographiés par Jarin Blaschke, ASC

Une Master Class permettra de rencontrer Robert Eggers, vendredi 16 octobre.

Les invités du festival

Wim Wenders

Trois films seront projetés, dont :

- *Summer in the City*, de Wim Wenders, photographié par Robby Müller, BVK, NSC.

Nouvelles restaurations en présence des cinéastes

Cinq films au programme, dont :

- *Les mois d'avril sont meurtriers*, de Laurent Heynemann, photographié par Jean-Francis Gondre
- *Pousse-pousse*, de Daniel Kamwa, photographié par Patrick Blossier, AFC, et Henri Czap
- *Train de vie*, de Radu Mihaileanu, photographié par Yorgos Arvanitis, AFC,

GSC, et Laurent Dailland, AFC

- *Un homme et une femme*, de Claude Lelouch, photographié par Jean Collomb.

Les avant-premières en présence des équipes

Quatorze films en avant-première, dont :

- *L'Âge d'or*, de Béranger Thouin, photographié par Martin Roux, AFC
- *La bola negra*, de Javier Calvo et Javier Ambrossi, photographié par Gris Jordana
- *Karma*, de Guillaume Canet, photographié par Benoît Debie, SBC
- *Mariage au goût d'orange*, de Christophe Honoré, photographié par Jeanne Lapoirie, AFC
- *Minotaure*, d'Andreï Zviagintsev, photographié par Mikhaïl Krichman, RGC
- *Moulin*, de László Nemes, photographié par Mátyás Erdély, ASC, HCA
- *La Troisième nuit*, de Daniel Auteuil, photographié par Jean-François Hensgens, AFC, SBC
- *Wildwood - La Prophétie de la forêt*, de Travis Knight, photographié par Caleb Deschanel, ASC (en sa présence).

Master Class

Une rencontre avec Caleb Deschanel, ASC, l'un des invités du festival, aura lieu jeudi 15 octobre à 15h au cinéma Pathé Bellecour.

Grands films sur grand écran

Neuf films au programme, dont :

- *37°2 le matin*, de Jean-Jacques Beineix, photographié par Jean-François Robin, AFC
- *Danse avec les loups*, de Kevin Costner, photographié par Dean Semler, ACS, ASC
- *La Folie des grandeurs*, de Gérard Oury, photographié par Henri Decaë
- *Les Infiltrés*, de Martin Scorsese, photographié par Michael Ballhaus, ASC, BVK
- *L'Insoutenable légèreté de l'être*, de

Philip Kaufman, photographié par Sven Nykvist, ASC, FSF
- *Shining*, de Stanley Kubrick, photographié par John Alcott, BSC
- *Voyage au bout de l'enfer*, de Michael Cimino, photographié par Vilmos Zsigmond, ASC.

Moments de l'histoire du cinéma En mémoire de Tony Gatlif

- *Latcho Drom*, de Tony Gatlif, photographié par Éric Guichard, AFC.

Souvenirs de Tonie Marshall

- *Tontaine et Tonton*, de Tonie Marshall, photographié par Gérard de Battista, AFC
- *Vénus beauté (Institut)*, de Tonie Marshall, photographié par Gérard de Battista, AFC.

Nouvelles restaurations/Trésors et curiosités

Dix-huit films au programme, dont
- *1984*, de Michael Radford, photographié par Roger Deakins, ASC, BSC, CBE
- *Anne-Marie*, de Raymond Bernard, photographié par Marc Fossard et Jules Kruger
- *Les Fleurs du soleil*, de Vittorio De Sica, photographié par Giuseppe Rotunno, AIC, ASC
- *La Renarde*, de Michael Powell, Emeric Pressburger, photographié par Christopher Challis, BSC, RPS
- *Shanghai Express*, de Josef von Sternberg, photographié par Lee Garmes, ASC
- *Sophie et le crime*, de Pierre Gaspard-Huit, photographié par Michel Kelber
- *Un flic*, de Jean-Pierre Melville, photographié par Walter Wottitz
- *Zouzou*, de Marc Allégret, photographié par Boris Kaufman, Michel Kelber et Jacques Mercanton.

À noter enfin que la manifestation est soutenue, entre autres, par le CNC, Indie Location, Panavision et Transpa.

- [Plus d'informations et programme complet](#) sur le site Internet du Festival Lumière.



Festival International du Film Francophone de Namur 2026, 41^e édition

21-09-2026 - [Lire en ligne](#)

La 41^e édition du Festival International du Film Francophone (FIFF) se tiendra à Namur (Belgique) du 30 septembre au 4 octobre 2026. Le FIFF de Namur transforme la capitale wallonne en rendez-vous incontournable du cinéma francophone. Le Festival présente des longs et courts métrages de fiction, d'animation et documentaires issus des quatre coins de la Francophonie. Douze des films programmés ont été photographiés par des membres de l'AFC.

Le Jury du Long, présidé par le réalisateur, scénariste et monteur belgo-guatémaltèque César Diaz, sera composé du producteur et réalisateur belge Hugo Deghilage, du réalisateur, scénariste et producteur belge Arnaud Dufey, de l'actrice belge Fantine Harduin

et de l'humoriste, autrice et scénariste belge Fanny Ruwet. Ils auront à décerner les Bayard parmi les huit films de la Compétition du Long.

Le Festival mettra à l'honneur la comédienne, scénariste et réalisatrice Nicole Garcia à travers un Coup de Cœur qui célébrera une carrière remarquable et un parcours, autant devant que derrière la caméra, qui a durablement marqué le cinéma français et qui continue de l'enrichir avec une liberté intacte.

Parmi les films programmés

- *7h40 ce matin-là*, de Nicole Garcia, photographié par Yves Cape, AFC (FIFF Première)
- *Demain je tombe amoureux*, de Martin Provot, photographié par Guillaume Schiffman, AFC (FIFF Première, film de clôture)
- *L'Espèce explosive*, de Sarah Arnold, photographié par Noé Bach, AFC (Compétition 1^{res} Œuvres)
- *Mal de pierres*, de Nicole Garcia, photographié par Christophe Beaucarne, AFC, SBC (À rattraper)
- *Malika*, de Mounia Meddour, photographié par Jeanne Lapoirie, AFC (Films Campus)
- *Métisses, cinq femmes contre un crime d'État*, de Quentin Noirfalisse et Jean-Charles Mbotti Malolo, photographié par Fiona Braillon, AFC, SBC (Films Campus)
- *Ni vue, ni connue*, de Marc Fitoussi, photographié par Jérôme Alméras, AFC (FIFF Première, film d'ouverture)
- *Quelques mots d'amour*, de Rudi Rosenberg, photographié par Éric Dumont, AFC (Compétition 1^{res} Œuvres, Films Campus)
- *Sanguine*, de Marion Le Corroller, photographié par Guillaume Schiffman, AFC (FIFF Première)
- *Taxi moto*, de Gaël Kamilindi,

photographié par Eva Sehet, AFC (Compétition du Court)

- *Un détour par Diane*, de Ann Sirot, Raphaël Balboni, photographié par Fiona Braillon, AFC, SBC (Compétition du Long)
- *Un peu avant minuit*, de Nicolas Pariser, photographié par Julia Mingo, AFC (Compétition du Long).

Et aussi...

- *15/18*, de Cédric Kahn, photographié par Patrick Ghiringhelli (Compétition du Long, Films Campus)
- *Camembert*, de Nicolas Slomka et Matthieu Ruman, photographié par Jean-Paul Agostini (FIFF Première)
- *Congo Boy*, de Rafiki Fariala, photographié par Adrien Lallau (Compétition 1^{res} Œuvres, Films Campus)
- *La Danse des renards*, de Valéry Carnoy, photographié par Arnaud Guez (Films Campus)
- *Dossier 137*, de Dominik Moll, photographié par Patrick Ghiringhelli (À rattraper, Films Campus)
- *Du Fioul dans les artères*, de Pierre Le Gall, photographié par Antoine Cormier (Compétition du Long, Compétition 1^{res} Œuvres)
- *Les Filles du ciel*, de Bérangère McNeese, photographié par Olivier Boonjing, SBC (Films Campus)
- *Marie Madeleine*, de Gessica Génés, photographié par Nicolas Canniccioni (Compétition du Long, Compétition 1^{res} Œuvres)
- *Nina Roza*, de Geneviève Dulude-De Celles, photographié par Alexandre Nour Desjardins (Compétition du Long)
- *Pourquoi vis-tu dans ce pays qui m'a tué*, de Hugo Mourard, photographié par Nathan Jungfer (Compétition du Court)
- *Premier feu*, de Blanca Camell Galí, photographié par Juliette Barrat (Compétition du Court)

- [Si tu penses bien](#), de Géraldine Nakache, photographié par Sylvestre Vannoorenberghe, SBC (Compétition du Long)
- *Veillez patienter*, de Solal Bouloudnine, photographié par Boris Levy (Compétition du Court).

À noter enfin que le CNC, la SBC et TSF Belgique sont trois des partenaires du festival.

- [Informations complémentaires](#) sur le site Internet du FIFF.

(Source FIFF)



Au palmarès de la 83^e Mostra de Venise

15-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Lors de la cérémonie de clôture de la 83^e Mostra de Venise, samedi 12 septembre 2026, le jury, présidé par Maggie Gyllenhaal, a décerné le Lion d'or du Meilleur film à *Kvinde ukendt (Women Unknown)*, de May el-Toukhy, photographié par Jasper Spanning, et le Lion d'argent - Grand Prix du Jury - à *Ga-neung-han sa-rang (Possible Love)*, de Lee Chang-dong, photographié par Kim Ji-yong. Cinq des autres films ayant reçu un prix ont été photographiés par des membres de l'AFC.

Parmi les prix officiels

- Prix du Meilleur scénario : Stéphane Brizé, Coralie Amédéo et Olivier Gorce pour [Un bon petit soldat](#), de Stéphane Brizé, photographié par Antoine Héberlé, AFC
- Prix "Orizzonti" du Meilleur Film : [Un détour par Diane](#), d'Ann Sirot et Raphaël Balboni, photographié par Fiona Braillon, AFC, SBC
- Prix Spécial du Jury "Orizzonti" : [La Maison du vent](#), d'Auguste Bernard Kouemo Yanghu, photographié par Eva Sehet, AFC, film qui a aussi reçu le Lion du Future ou Prix "Luigi De Laurentiis" pour un premier film.

- [Voir le palmarès complet](#)

Parmi les prix collatéraux

- Fanheart3 Award (Associazione Fanheart3) : [Peau d'homme](#), de Léa Domenach, photographié par Elin Kirschfink, AFC, SBC
- Premio Speciale Film Impresa (Unindustria – Unione degli Industriali e delle imprese Roma-Frosinone-Latina-Rieti-Viterbo) : *Un bon petit soldat*, de Stéphane Brizé, photographié par Antoine Héberlé, AFC
- Premio Europa Cinemas Label (Giornate degli Autori) : [Une femme aujourd'hui](#), de Robert Guédiguian, photographié par Pierre Milon, AFC
- Interfilm Award for Promoting Interreligious Dialogue (International Interchurch Film Organisation) : *Un bon petit soldat*, de Stéphane Brizé, photographié par Antoine Héberlé, AFC
- "Sorriso Diverso Venezia Award" Meilleur film étranger : *Un bon petit soldat*, de Stéphane Brizé, photographié par Antoine Héberlé, AFC

- [Voir le palmarès complet](#)



Festival de San Sebastián 2026

09-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Le San Sebastián International Film Festival (SSIFF) tiendra sa 74^e édition du vendredi 18 au samedi 26 septembre 2026. Fenêtre principalement ouverte sur les cinémas espagnol et latino-américain, le SSIFF proposera un programme de 222 films (longs et courts métrages, fictions et documentaires), répartis en dix-sept sections, certaines compétitives. Sauf erreur ou omission toutes sections confondues, six des films sélectionnés ont été photographiés par des membres de l'AFC. Rappelons que le SSIFF est l'un des rares festivals internationaux à décerner un prix pour la Meilleure photographie (un des deux Prix du jury avec celui du Meilleur scénario).

Présidé par le cinéaste nord-américain Ira Sachs, le Jury officiel sera composé de l'actrice et productrice brésilienne Alice Braga, du producteur britannique Mike Goodridge, du réalisateur et scénariste japonais Genki Kawamura, de l'actrice basque Patricia López Arnaiz, de la scénariste française Catherine Paillet et de l'acteur suédois Bill Skarsgård.



Le cinéaste allemand Werner Herzog recevra un Donostia Award en reconnaissance de sa carrière, distinction honorifique qui sera accompagnée d'une projection de son nouveau film, *Bucking Fastard*, photographié par Peter Zeitlinger, BVK, AIC, ASC. L'actrice et productrice britannique Naomi Watts recevra un Donostia Award et présentera la projection de *The Housewife*, premier film de Ben Shirinian photographié par Michael Merriman.

Le festival proposera une rétrospective de vingt longs métrages réalisés et/ou écrits par José Giovanni et sortis entre 1960 et 2001. Elle sera accompagnée par la publication d'un livre couvrant l'ensemble de l'œuvre et de la vie du cinéaste écrit par Felipe Cabrerizo.

Parmi les films sélectionnés dans différentes sections

Sélection officielle, compétition

- *7:40 ce matin-là (Milo)*, de Nicole Garcia, photographié par Yves Cape, AFC
- *Azken Agurra (The Last Goodbye)*, de Koldo Almandoz, photographié par Javier Agirre
- *Le Faux soir*, de Michaël R. Roskam, photographié par Jordan Vanschel (film de clôture hors compétition)

- *Garrat du Váimmu (Brace Your Heart)*, d'Amanda Kernell, photographié par Sophia Olsson, FSF
- *Geister*, de Fatih Akin, photographié par Frank Griebel (film d'ouverture)
- *Heart of the Beast*, de David Ayer, photographié par Mauro Fiore, ASC (hors compétition)
- *Les Misérables*, de Fred Cavayé, photographié par Denis Rouden, AFC
- *Mis muertos tristes (My Sad Dead)*, de Pablo Larraín, photographié par Sergio Armstrong
- *Tender Loving Care*, de Mike Leigh, photographié par Lucy Bristow, ACO
- *The Debut*, de Jesse Eisenberg, photographié par Drew Daniels

New Directors

- *Body of Glass*, de Naëmi Ada, photographié par Selma von Polheim Gravesen
- *El mal hijo (The Bad Son)*, de Jaime Lorente, photographié par Elías M. Félix, AEC (film d'ouverture)
- *Florid*, de Billy Lumby, photographié par Adric Watson (film de clôture)

Horizontes Latinos

- *El deshielo (The Meltdown)*, de Manuela Martello, photographié par Benjamín Echazarreta, ACC
- *Moscas (Flies)*, de Fernando Eimbcke, photographié par Maria Secco, AMC, SCU
- *Siempre soy tu animal materno (Ton animal maternel)*, de Valentina Maurel, photographié par Nicolás Wong, CCR (film d'ouverture)

Zabaltegi-Tabakalera

- *Jaleos (Flamenco Sketches)*, d'Isaki Lacuesta, photographié par Adriana Vila Guevara et Lara Vilanova, AEC (film de clôture)
- *Les Roches rouges*, de Bruno Dumont, photographié par Carlos Alfonso Corral

Perlak

- *Club Kid*, de Jordan Firstman, photographié par Adam Newport-Berra, ASC
- *Coward*, de Lukas Dhont, photographié par Frank van den Eeden, NCS, SBC
- *Fatherland*, de Paweł Pawlikowski, photographié par Łukasz Żal, PSC
- *Fjord*, de Cristian Mungiu, photographié par Tudor Vladimír Panduru, RSC
- *Josephine*, de Beth de Araújo, photographié par Greta Zozula
- *Juste une illusion*, d'Olivier Nakache et Éric Toledano, photographié par Augustin Barbaroux (film de clôture hors compétition)
- *La bola negra*, de Javier Calvo Javier Ambrossi, photographié par Gris Jordana
- *Minotaur*, d'Andrey Zvyagintsev, photographié par Mikhaïl Krichman (film d'ouverture)
- *Soudain*, de Ryūsuke Hamaguchi, photographié par Alan Guichaoua
- *Succederà questa notte*, de Nanni Moretti, photographié par Francesco Di Giacomo, CCS
- *The Invite*, d'Olivia Wilde, photographié par Adam Newport-Berra, ASC
- *The Man I Love*, d'Ira Sachs, photographié par Josée Deshaies, AFC
- *Wild Horse Nine*, de Martin McDonagh, photographié par Benjamin Davis, BSC

Made in Spain

- *Amarga Navidad*, de Pedro Almodóvar, photographié par Pau Esteve Birba
- *Así chegou a noite*, d'Ángel Santos, photographié par Iván Castiñeiras, AEC
- *Corredora*, de Laura García Alonso, photographié par Gina Ferrer
- *Die Gäste*, de Cristina Diz et Stefan Butzmühlen, photographié par Rui Poças, AIP, ABC
- *El otro Chiquito*, de Juan Luis Zavala Aizpurua et Javier Morales Perez, photographié par Lati Maraña, AEC

- *Iván & Hadoum*, de Ian de la Rosa, photographié par Beatrice Sastre, AEC
- *La buena hija*, de Júlia de Paz, photographié par Sandra Roca, AEC
- *La vida és Verdi*, de Berta García Lacht, photographié par Sandra Roca, AEC
- *Pioneras. Solo querían jugar*, de Marta Díaz De Lope Díaz, photographié par Maria Codina, AEC
- *Seize moments de ma vie*, d'Albert Serra, photographié par Artur Tort (film d'ouverture)
- *Tre ciotole (Trois adieux)*, d'Isabel Coixet, photographié par Guido Michelotti, CCS

Rétrospective - José Giovanni

- *Avec la peau des autres*, de Jacques Deray, photographié par Jean Boffety
- *Le Clan des Siciliens*, d'Henri Verneuil, photographié par Henri Decaë
- *Classe tout risque*, de Claude Sautet, photographié par Ghislain Cloquet
- *Dernier domicile connu*, de José Giovanni, photographié par Étienne Becker
- *Deux hommes dans la ville*, de José Giovanni, photographié par Jean-Jacques Tarbès
- *Le Deuxième souffle*, de Jean-Pierre Melville, photographié par Marcel Combes
- *Les Égouts du paradis*, de José Giovanni, photographié par Walter Bal
- *Le Gitan*, de José Giovanni, photographié par Jean-Jacques Tarbès
- *Ho !*, de Robert Enrico, photographié par Jean Boffety
- *Les Loups entre eux*, de José Giovanni, photographié par Jean-Francis Gondre et Jean-Paul Janssen
- *Mon ami le traître*, de José Giovanni, photographié par Jean-Francis Gondre
- *Mon père, il m'a sauvé la vie*, de José Giovanni, photographié par Alain Choquart

- *Où est passé Tom ?*, de José Giovanni, photographié par Pierre-William Glenn, AFC
- *La Scoumoune*, de José Giovanni, photographié par Andréas Winding
- *Symphonie pour un massacre*, de Jacques Deray, photographié par Claude Renoir
- *Le Trou*, de Jacques Becker, photographié par Ghislain Cloquet
- *Un aller simple*, de José Giovanni, photographié par Pierre-William Glenn, AFC
- *Un nommé La Rocca*, de Jean Becker, photographié par Ghislain Cloquet
- *Une robe noire pour un tueur*, de José Giovanni, photographié par Jean-Paul Schwartz

Klasikoak

- *Ander eta Yul*, d'Ana Díez, photographié par Gonzalo Fernández Berridi (version restaurée en 4K aux laboratoires L'immagine Ritrovata à Bologne et supervisée par la réalisatrice et le directeur de la photographie)
- *El desencanto*, de Jaime Chávarri, photographié par Teodoro Escamilla et Juan Ruiz Anchía (film d'ouverture)
- *High Art*, de Lisa Cholodenko, photographié par Tami Reiker, ASC
- *Niewinni czarodzieje (Les Innocents charmeurs)*, d'Andrzej Wajda, photographié par Krzysztof Winiewicz (film de clôture)
- *One Flew Over the Cuckoo's Nest (Vol au-dessus d'un nid de coucou)*, de Miloš Forman, photographié par Haskell Wexler, ASC
- *Parade*, de Jacques Tati, photographié par Jean Badal et Gunnar Fischer
- *Pont de Varsòvia*, de Pere Portabella, photographié par Tomàs Pladevall, AEC
- *Sans toit ni loi*, d'Agnès Varda, photographié par Patrick Blossier, AFC

Other Activities

- *Mission*, de Roland Joffé, photographié par Chris Menges, ASC, BSC.

- [Informations complémentaires](#) sur le site Internet du SSIFF.



"Coup de cœur", de Francis Ford Coppola, projeté au Ciné-club de l'ADC

05-10-2026 - [Lire en ligne](#)

Pour leur nouvelle séance, dimanche 11 octobre 2026, le ciné-club Du décor à l'écran et les décoratrices et décorateurs de cinéma de l'ADC projeteront, en hommage au chef décorateur Dean Tavoularis, *Coup de cœur* (*One From the Heart*), de Francis Ford Coppola, photographié par Vittorio Storaro, AIC, ASC, et Ronald Víctor García, et recevront Jordan Mintzer, auteur et critique de cinéma, et Michel Amathieu, chef opérateur.

À l'issue de la projection, une discussion s'engagera avec Jordan Mintzer, Michel Amathieu, des membres de l'ADC et le public.

Un 4 juillet, deux habitants de Las Vegas, Hank et Franny, un peu usés par leur vie de couple, se séparent le jour

anniversaire de leur cinq ans de rencontre et partent chacun de leur côté. Ils se retrouveront au bout de la nuit, après avoir fait chacun une rencontre. Avec Nastassja Kinski, Frederic Forrest, Teri Garr, Raúl Juliá, Harry Dean Stanton.



Après avoir débuté au département animation de Disney, Dean Tavoularis (1932-2026) accompagna des réalisateurs du Nouvel Hollywood : Arthur Penn (*Bonnie and Clyde*, *Little Big Man*) et Francis Ford Coppola pour une douzaine de films, dont la trilogie du *Parrain* et *Apocalypse Now*, et devint un des plus importants décorateurs de sa génération. Parmi ses autres films, citons *Zabriskie Point*, de Michelangelo Antonioni, *La Neuvième porte* et *Carnage*, de Roman Polanski.

Correspondant à Paris de *The Hollywood Reporter*, Jordan Mintzer a publié en 2022 le livre d'entretiens *Conversations*

avec Dean Tavoularis. Il est l'auteur de textes parus dans *Variety*, *So Film*, *Le Monde* et *Libération*, de livres d'entretiens avec, outre Dean Tavoularis, James Gray et Darius Khondji, AFC, ASC. Il est le producteur du réalisateur américain Matt Porterfield.

Chef opérateur, Michel Amathieu a collaboré avec des réalisateurs tels qu'Emir Kusturica, Alain Corneau, Jean-Pierre Jeunet, Volker Schlöndorff, Jan Kounen, entre autres. Il a été membre de l'AFC de 2000 à 2025.

Dimanche 11 octobre 2026 à 18h
Cinéma Grand Action
5, rue des Écoles - Paris 5^e

Prochaine séance : dimanche
8 novembre

(Source [ADC](#))



"Les Champs-Élysées, une histoire de cinémas"

Conférence d'Axel Huyghe et Arnaud Chapuy
05-10-2026 - [Lire en ligne](#)

Pour sa conférence de rentrée – et première de la nouvelle saison 2026-2027 –, le Conservatoire des techniques cinématographiques,

animé par Laurent Mannoni au sein de la Cinémathèque française, propose de faire l'historique des salles de cinéma qui se sont ouvertes sur l'avenue de Champs-Élysées, à Paris, et qui connu leur "âge d'or" dans les années 1960-70.

En 1913, la première salle de cinéma, le Colisée, ouvre sur les Champs-Élysées. Durant les années 1930, l'élégante artère voit l'inauguration d'établissements parmi les plus luxueux de la capitale. Grâce à Bernard Natan, propriétaire de Pathé, le Marignan rivalise désormais avec les salles des Grands Boulevards. L'Élysée Gaumont, le Lord-Byron, le Balzac, le Paris, le Normandie ou le Triomphe... autant de salles remarquables qui convoquent les meilleurs architectes et artistes de l'Art déco. Lors de l'Occupation, certaines salles sont réquisitionnées et deviennent des Soldatenkinos, d'autres spoliées à leurs propriétaires juifs. Les années d'après-guerre propulsent les Champs-Élysées en quartier indétrônable du septième art, pour le grand public et l'art et essai, jusqu'à la transformation des salles en complexes dans les années 1970, avant le lent déclin amorcé depuis les années 2000. Axel Huyghe revient sur l'histoire de l'"avenue du cinéma", suivi d'un portfolio du photographe Arnaud Chapuy des derniers cinémas en activité : Balzac, Élysées Lincoln et Publicis Cinémas.

Séance suivie d'une signature par Axel Huyghe et Arnaud Chapuy des *Champs-Élysées, une histoire de cinémas* (L'Harmattan, 2026), à partir de 18h30 à la librairie.

Axel Huyghe est auteur de plusieurs ouvrages sur les salles de cinéma, dont Rytmann (2021), Multiciné (2023) et Les Champs-Élysées, une histoire de cinémas (octobre 2026), et créateur du site salles-cinema.com. Spécialiste de l'histoire des lieux de projection et de leur patrimoine, il a été co-commissaire de l'exposition "Architectures remarquables, les ciné-palaces" à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé en 2024. Il occupe par ailleurs des fonctions managériales au sein d'une régie publicitaire digitale.

Arnaud Chapuy est photographe, exclusivement spécialisé dans la prise de vues de cinémas afin de montrer l'identité de chacun, ses spécificités, son caractère et son âme. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont Cinéma Beverley : le dernier porno de Paris (avec Claude Forest), Rytmann (2021), Multiciné (2023) et Les Champs-Élysées, une histoire de cinémas (octobre 2026).

Vendredi 23 octobre 2026 à 17h
Salle Georges Franju
Cinémathèque française
51, rue de Bercy - Paris 12^e

Prochaine conférence

"Hommage à Noëlle Vincensini", en présence d'Elsa Chabrol et de Jean-Pierre Mattei
Vendredi 27 novembre 2026 à 17h

Technique



Barthélémy de Segonzac rejoint TSF en qualité de Directeur général adjoint en charge du développement et de la transformation

16-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Thierry de Segonzac, Président de TSF, est heureux d'annoncer l'arrivée de Barthélémy de Segonzac au sein de son équipe de management.

Après six années chez Natixis Partners où Barthélémy participe aux opérations de croissance de grands groupes français et européens, il rejoint Theodo, société de conseil et de développement technologique où il accompagne pendant plus de trois ans des projets digitaux destinés aux entreprises en transformation.

Fort de ce parcours, Barthélémy apporte ainsi à TSF une lecture stratégique et financière des enjeux de marché et conduira l'intégration des nouvelles technologies adaptées aux modèles

économiques de demain.

Il aura également pour mission le développement du groupe sur le segment de la production de films publicitaires pour laquelle la réactivité et la qualité de service sont déterminantes.

Toute l'équipe de TSF souhaite la bienvenue à Barthélémy.



Barthélémy de Segonzac, nouveau Directeur général adjoint en charge du développement et de la transformation chez TSF



Yves Cape, AFC, et Massimo Riggi parlent à TSF de leur travail sur le court métrage "Le Poids des mots"

09-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Yves Cape, AFC, revient sur le tournage du deuxième court métrage de Massimo Riggi, qu'il a photographié avec les matériels caméra, éclairage et machinerie de TSF.

Anecdotes et moments marquants

Yves Cape, AFC : Ce qui a le plus marqué ce projet ne s'est pas joué sur le plateau, mais en amont — et même avant l'amont. Quand Massimo m'a proposé ce deuxième court métrage, après *Mamina*, j'ai d'abord refusé. Je pensais qu'il avait désormais le pied à l'étrier et qu'il devait avancer avec quelqu'un de sa génération : c'est en travaillant d'égal à égal, je crois, qu'on progresse vraiment et qu'on trouve ses propres voies.

Après de longues discussions, j'ai cédé ! Nous nous sommes donc retrouvés à deux reprises — deux jours fin avril, puis deux jours début mai — chez moi, à Bruxelles, pour reprendre chaque scène une par une : comprendre ce qu'elle raconte vraiment, ce qu'elle apporte à l'avancement du film, et surtout dégager

l'essentiel de ce qui doit être filmé plutôt que de partir dans toutes les directions.

C'est un travail particulièrement important pour Massimo, qui en est à ses débuts : l'enjeu n'est pas d'accumuler les idées de mise en scène mais de savoir ce qu'on peut — et doit — enlever. Ce travail nous a surtout permis de savoir où dépenser le temps et où couper. Il m'a aussi donné l'occasion de le mettre en garde sur certains choix compliqués — des choix qu'il était important qu'il affronte lui-même, pour pouvoir ensuite les faire en connaissance de cause plutôt que de les subir.

Massimo Riggi : J'ai immédiatement dit à Yves que cela était impossible pour moi. Dans notre relation avec Yves, c'est un travail d'égal à égal. Yves me rend légitime dans mon envie de réaliser des films, je crois surtout parce qu'il connaît mon histoire et sait que je vois le cinéma comme une vérité. Je ne vois pas d'autre façon de raconter les choses. Son regard m'aide beaucoup parce que, quand il travaille, il ne cherche pas à tout prix à placer sa caméra juste pour filmer, mais à faire ressentir que chaque plan aide le récit. Par moments, plus nous irons dans la simplicité, plus nous aurons la vérité d'une scène. Cela ne signifie pas que la caméra est placée et que l'on s'arrête là. Au contraire, les plans sont travaillés jusqu'au moindre détail. Une fois que l'on a ce qu'il nous faut à l'image, on s'intéresse à ce qui se joue devant nous, et jusqu'à la dernière prise, il peut y avoir une évolution. Alors, j'encourage Yves à s'entourer de jeunes assistants, bien que ce soit aussi sa grande volonté, afin qu'il puisse également transmettre à la jeune génération. Peut-être qu'un jour je trouverais en ce jeune-là une transmission qui sera passée ! Mais avant

cela, ma volonté est de continuer ma collaboration avec Yves, qui n'est pas une relation réalisateur-technicien, mais d'un artiste à un autre.

Mon premier court métrage, *Mamina*, est ce qu'il est parce que c'est un travail que nous avons fait ensemble. Il en est de même pour le second, et le long métrage sera ce qu'il sera parce que c'est ensemble que nous aurons mené à bien la mise en scène de ce prochain projet.

Accompagnement TSF

Yves Cape, AFC : Côté machinerie, la liste était volontairement simple : un bazooka, un chariot de travelling et des rails. Rien de plus n'était nécessaire pour ce qu'on voulait raconter.

Côté lumière, j'avais au contraire beaucoup trop sécurisé ma liste : une grosse source 9 kW Arrimax, une valise Astera Titan, une valise de bulbes Astera, deux ou trois LiteMat, et un 1,8 kW Arrimax. Avec le plein soleil que nous avons eu pendant tout le tournage, j'ai finalement pu faire toutes les scènes de jour sans utiliser aucun de ces matériels ! Ce n'est pas la première fois que ça m'arrive — je préfère toujours soustraire de la lumière et m'appuyer sur des partis pris forts plutôt que d'éclairer. Dès que j'allume un projecteur, c'est souvent le signe que quelque chose ne va pas dans le cadre — et surtout, ça se voit ! En revanche, pour toutes les scènes de nuit, le petit matériel LED a évidemment été précieux.

Côté caméra, j'étais en RED Monstro, que je connais bien, et en Leitz Thalia, que je découvrais — des optiques au rendu naturel, dans l'esprit des Summilux, que j'apprécie beaucoup.

Ce que je retiens surtout, c'est le suivi de TSF : même si l'équipe a dû négocier ma liste en fonction des demandes du moment, elle m'a suivi sans réserve dans mes choix. Cela fait des années que TSF m'accompagne, et c'est une équipe que j'apprécie sincèrement.

Massimo Riggi : Nous avons eu énormément de chance d'être accompagnés par TSF, déjà parce que c'est une continuité dans le suivi de mon travail après notre première collaboration sur *Mamina*, et cela se poursuivra dans les prochaines années. Et c'est ce que j'aime le plus. Quand on se connaît, on ne travaille jamais de la même façon. J'ai eu la chance de garder les mêmes chefs de poste en ce qui concerne la caméra, la lumière et la machinerie que sur le premier court. Pour moi, c'est ce qui fait, au-delà de l'histoire que nous souhaitons raconter, que nous avons pu travailler dans les meilleures conditions. Bien que nous étions dans une économie de court métrage, les équipes de TSF, et en particulier Robin, avec qui nous avons beaucoup échangé, ont tout fait pour que l'on puisse travailler dans les meilleures conditions possibles sans se priver, car je crois que ce qui fonctionne dans ces bientôt deux courts métrages terminés, c'est que je souhaite que l'on tourne chaque scène comme si nous étions sur un long métrage.

Le travail en amont et ma collaboration avec Yves sont déterminants, car il est pour moi bien plus qu'un opérateur. C'est un véritable artiste qui est au service de l'histoire que nous souhaitons raconter ensemble. Bien sûr, il sait me mettre en garde sur certains aspects qui me font gagner du temps parfois, et à d'autres moments, je lui prouve que finalement cela pouvait fonctionner.

Comme le dit Yves, TSF l'a toujours suivi dans de nombreuses aventures sans le restreindre, et j'ai eu le même sentiment. Je me suis senti écouté et compris, ce qui devient rare de nos jours. Je tiens à rajouter que la première chose que les équipes caméra m'ont dite en allant récupérer le matériel, c'est le fait qu'ils ont trouvé un matériel vraiment nickel, bien préparé, et ce qui a été super agréable.

Hâte de poursuivre l'aventure ensemble et je ne manquerai pas de réussir à convaincre Yves pour boucler la boucle, car comme on dit, "jamais deux sans trois". Alors à bientôt !

Challenges et solutions

Yves Cape, AFC : Le vrai défi de ce tournage n'était pas la canicule — c'était de l'organisation, la production a réagi vite en installant des climatiseurs mobiles dans les chambres, et nous avons adapté les horaires. Les défis qui comptaient vraiment étaient artistiques, et ils étaient tous liés par une même idée : aller vers plus de simplicité pour aller vers plus de vérité.

Cela a commencé par un choix de découpage : j'ai proposé à Massimo d'être le plus simple, un pari risqué, puisqu'on se prive d'options au montage à venir, mais qui l'a obligé à se confronter directement à ce qui ne fonctionnait pas, plutôt que de le diluer dans une multiplicité de plans. Cette même exigence de simplicité s'est retrouvée dans la direction d'acteurs, en particulier pour un enfant, un exercice qui n'est jamais facile. Nous en avons beaucoup parlé en amont, et Massimo a pu mettre en application ce qu'on avait construit ensemble — il en a mesuré la justesse

pendant le tournage, et plus encore au montage.

Et c'est cette même logique qui a guidé tout le reste : pour raconter une histoire aussi intime que celle de sa sœur sans tomber dans le pathos, il faut ramener sans cesse à la simplicité, sans exagération — ni dans le jeu, ni dans la mise en scène. C'est la direction vers laquelle j'ai constamment poussé Massimo. Sur ces choix, il ne peut pas vraiment y avoir de désaccord : le mot de la fin revient toujours au réalisateur. Mais il y a des choix à faire, et c'est là que mon rôle prend tout son sens.

- [Lire cet article et d'autres retours d'expérience sur le site de TSF.](#)



Nikon dévoile le Z5II, un appareil photo hybride Plein Format pensé pour permettre à chacun de photographier en toute confiance dès les premières prises de vue

02-10-2026 - [Lire en ligne](#)

Au programme notamment : Capteur FX de 24,5 millions de pixels, associé au puissant processeur ExPEED 7, stabilisation 5 axes, autofocus intelligent, écran tactile orientable et de nombreuses

options créatives directement accessibles depuis le boîtier.

Z5iic, le Plein Format à portée de main

Nikon annonce le Z5IIC, un appareil photo hybride Plein Format pensé pour permettre à chacun de photographier en toute confiance dès les premières prises de vue. Associant les performances de la technologie Nikon Z à une utilisation intuitive via l'écran tactile et à de nombreuses possibilités créatives, le Z5IIC permet de réaliser facilement des photos et des vidéos de qualité, quelles que soient les conditions de lumière. Une approche conçue notamment pour celles et ceux qui souhaitent faire leurs premiers pas dans l'univers du Plein Format.

Intuitif et épuré, le Z5IIC a été pensé pour accompagner les photographes au fil de leur pratique. Son capteur FX de 24,5 millions de pixels, associé au puissant processeur ExPEED 7, offre toute la richesse d'image du Plein Format et permet d'aller bien au-delà de la photographie quotidienne sur smartphone. Couleurs, textures et détails restent préservés en basse lumière, tandis que les scènes à contre-jour gagnent en richesse et que la stabilisation intégrée facilite les prises de vue nettes à main levée. Son système autofocus intelligent assure quant à lui le suivi des sujets en mouvement, même lorsque la lumière vient à manquer. Capable de reconnaître les personnes, les animaux domestiques, les véhicules et les oiseaux, le Z5IIC devient également le premier Nikon Z capable de reconnaître les poissons.

Le Z5IIC a été pensé pour accompagner les photographes au fil de leur pratique.

Grâce à son écran tactile, le Z5IIC offre une prise en main intuitive, tandis que son moniteur orientable haute définition facilite la prise de vue sous différents angles tout en gardant une parfaite visibilité sur le cadrage. Ses 15 modes Scène adaptent automatiquement les réglages à différents sujets et ambiances pour obtenir facilement le rendu souhaité. Les recettes d'images Nikon et la fonction Grain de film permettent quant à elles d'explorer différents styles et rendus, directement depuis l'appareil photo. Les mises à jour automatiques du firmware permettent par ailleurs de profiter simplement des dernières évolutions de l'appareil. Enfin, la vaste gamme d'objectifs Nikkor Z offre de nombreuses possibilités pour accompagner chaque pratique et chaque envie créative.

Grâce à son écran tactile, le Z5IIC offre une prise en main intuitive, tandis que son moniteur orientable haute définition facilite la prise de vue sous différents angles tout en gardant une parfaite visibilité sur le cadrage. Hicham Bou-oulaoun, chef de produit chez Nikon France, déclare : « Avec le Z5IIC, nous voulions rendre la photographie Plein Format simple et accessible, sans faire de compromis sur la qualité d'image ni la liberté de création. C'est un appareil photo que l'on peut emporter partout et qui accompagne chacun au fil de sa pratique. Quel que soit le stade de son parcours créatif, le Z5IIC permet d'obtenir en toute confiance de superbes photos et vidéos. »

Disponibilité

Le Nikon Z5IIC sera commercialisé à partir du 15 octobre 2026, en deux coloris, noir et argent.

Récapitulatif des principales caractéristiques Z5IIC

- Superbe qualité d'image plein

format : un capteur FX de 24,5 millions de pixels avec plage dynamique étendue permet d'obtenir des détails plus riches, des couleurs plus profondes et un bokeh plus harmonieux.

- Fonctionnement simple et intuitif :

la prise en main intuitive via l'écran tactile et l'écran orientable haute définition facilitent la prise de photos et de vidéos sous des angles créatifs.

- **15 modes Scène :** des couchers de soleil éclatants aux paysages nocturnes illuminés par des néons, en passant par des animaux de compagnie, les modes Scène optimisent les réglages appareil photo en fonction des différents sujets et ambiances pour de magnifiques résultats.

- **Portabilité :** grâce à son profil épuré, vous pouvez facilement glisser cet appareil photo plein format dans votre sac, et l'en sortir tout aussi aisément. Une poignée bien conçue garantit une prise en main confortable et sûre, que vous portiez l'appareil photo ou que vous photographiiez d'une seule main.

- **Autofocus intelligent :** les personnes, les animaux de compagnie, les véhicules, les oiseaux et même les poissons. La détection multi-sujets et la sensibilité jusqu'à -10 IL [1]. permettent au système AF de faire une mise au point fiable sur les sujets, même après la tombée de la nuit.

- **Puissante stabilisation d'image intégrée :** jusqu'à 7,5 [2] vitesses de réduction de vibration intégrées à l'appareil photo garantissent la stabilité des prises de vue à main levée, et la fonction VR au point AF maintient la netteté des sujets en tout point du cadre.

- **Superbes photos en basse lumière :** la sensibilité peut atteindre 64 000 ISO pour la photo et 51 200 ISO

pour la vidéo. Une réduction du bruit intelligente garantit des détails nets même aux sensibilités élevées.

- **Cadences élevées lors des prises de vue en rafale :** pour les sujets en mouvement, les photographes peuvent photographier jusqu'à 14 vps, puis sélectionner l'image parfaite ou conserver toute la séquence.

- **Vidéo 4K riche en détails :** les vidéastes peuvent télécharger des films de haute qualité directement depuis l'appareil photo, ou les enregistrer en 4K/60p [3] au format N-RAW pour un montage ultérieur.

- **Nikon Imaging Cloud :** les utilisateurs du Z5IIC peuvent jouer avec les couleurs en téléchargeant directement sur l'appareil photo des recettes d'images proposées par Nikon, RED et les créateurs Nikon.

- **Grain de film :** cette fonction recrée l'aspect nostalgique des films argentiques en ajoutant un effet granuleux à vos photos ou vidéos, et peut être associée aux recettes d'images.

- **Construction robuste :** doté d'un châssis à la fois résistant et léger en alliage de magnésium, le Z5IIC est conçu pour résister à l'eau et à la poussière [4].

- **Objectifs Nikkor Z :** un monde de nouvelles perspectives et de possibilités créatives s'offre à vous grâce à la vaste gamme d'objectifs plein format interchangeables pour appareils photos hybrides de Nikon.

Notes

[1] En mode photo avec AF ponctuel (AF-S), AF point sélectif (centre), à l'équivalent de 100 ISO et à une température de 20 °C, avec un objectif f/1,2

[2] Jusqu'à 7,5 vitesses avec le système de réduction de vibration (VR) selon la norme CIPA2024. Performances de

correction du lacet/tangage/roulis lors de l'utilisation du Nikkor Z 24-120 mm f/4 S (en téléobjectif, mode Normal).

[3] Enregistrement vidéo 4K/60p disponible en mode recadrage DX.

[4] Une protection complète contre les poussières et l'intrusion d'eau n'est pas garantie en toute situation ni en toute circonstance.



Noé Bach, AFC, parle à Arri Caméra de son travail sur "La Vie d'une femme", de Charline Bourgeois-Tacquet

30-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Après leur première collaboration sur *Les Amours d'Anaïs*, tourné en Arri Alexa Mini et présenté à Cannes à la Semaine de la Critique en 2021, Noé Bach, AFC, retrouve la réalisatrice Charline Bourgeois-Tacquet pour son deuxième long métrage, *La Vie d'une femme*, présenté au Festival de Cannes 2026 en compétition officielle, tourné en Arri Alexa 35. Le directeur de la photographie revient sur les choix visuels qui ont accompagné cette nouvelle collaboration, et explique comment il a réussi à créer une image organique et texturée à l'aide d'une caméra numérique.

Le film a un look argentique, comment avez-vous procédé ?

Noé Bach : Charline voulait que le film ressemble à des films qu'elle adore, et qui sont pour la plupart tournés en pellicule. D'un autre côté, elle est attachée à quelque chose d'assez droit dans l'image, 'comme ce qu'on voit à l'œil'. En effet, il y a beaucoup de LUTs 'film' qui ont tendance à tordre un peu les couleurs pour émuler la sensation de pellicule, et ce n'était pas ce qu'elle voulait. On a donc cherché à casser le numérique, à retrouver des sensations de textures et de peau, des choses assez simples finalement. J'ai utilisé une LUT que je bricole de films en films et qui s'est révélée être le meilleur outil.



Vous avez choisi l'Alexa 35 sur ce projet, pourquoi ?

NB : Ça fait des années que je tourne essentiellement en Arri. Je dois avouer que j'aime encore aussi beaucoup l'Alexa Mini, mais l'Alexa 35 a cet avantage d'être beaucoup plus sensible, d'avoir plus de dynamique, et le viseur est meilleur. On s'est posé la question d'utiliser les grains internes mais finalement j'aimais mieux la matière qu'on avait en augmentant la sensibilité du capteur : en extérieur jour je la mettais à 2 500 ISO et en nuit à 1 600 ISO...

- [Lire la suite.](#)



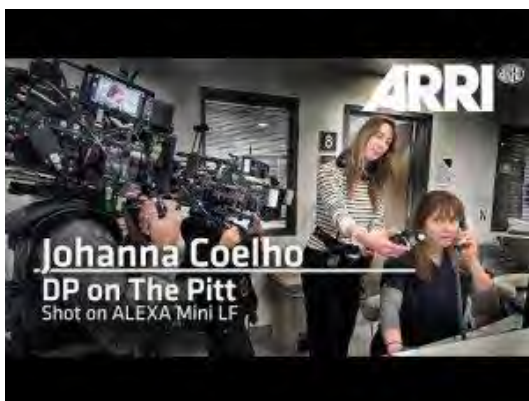
Johanna Coelho, AFC, parle à Arri Caméra de son approche des deux premières saisons de la série récompensée aux Emmy Awards "The Pitt", tourné en Alexa Mini LF

23-09-2026 - [Lire en ligne](#)

La directrice de la photographie Johanna Coelho, AFC, est intervenue lors d'un événement organisé par Arri, pour parler de son approche des saisons 1 et 2 de la série récompensée aux Emmy Awards "The Pitt".

Découvrez les temps forts de cette interview exclusive, dans laquelle elle revient notamment sur la création d'un environnement immersif pour la série, les raisons de son choix pour l'Arri Alexa Mini LF, la création d'un rendu handheld maîtrisé et les défis liés à la lumière.

Voir la vidéo :



The cinematography of "The Pitt"
by DP Johanna Coelho AFC
par ARRIChannel



Sony lance deux nouveaux contrôleurs combinant pilotage et monitoring pour les caméras Cinema Line

11-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Sony présente les DP7 et DP5, deux nouveaux contrôleurs qui réunissent pilotage de la caméra et monitoring pour sa gamme Cinema Line. Conçus pour simplifier les tournages et les workflows de production vidéo, ils permettent de consulter et d'ajuster les réglages à distance de la caméra grâce à des fonctions polyvalentes d'aide à la prise de vues, à des commandes intuitives et un écran offrant une reproduction fidèle des couleurs, des petites productions aux plateaux professionnels.

Sony annonce le lancement de deux nouveaux modèles de moniteurs de contrôle externes combinant pilotage de la caméra et monitoring, les modèles DP7 et DP5, conçus pour les caméras de la gamme Cinema Line de Sony dédiée à la production vidéo. À leur sortie, ils seront compatibles avec les modèles FX5, FX3, FX2 et FX30 [1].

En permettant aux utilisateurs de consulter et de modifier les réglages même lorsqu'ils se trouvent à distance de la caméra, ces produits contribuent à

simplifier les tournages pour les opérateurs travaillant seuls et les petites équipes de production. Grâce à la fiabilité de leurs commandes physiques — boutons, bouton de commande et molettes multifonctions —, à leur connectivité filaire, à leur reproduction fidèle des couleurs et à leur conception robuste, ces contrôleurs répondent aux besoins de plus en plus variés des environnements de production vidéo. Ils prennent également en charge une connexion sans fil [2] avec certains transmetteurs compatibles.



Sony DP7

Disponibilités

Les unités de contrôle à distance RM-DP5, écran 5 pouces et RM-DP7, écran 7 pouces, seront disponibles en janvier 2027.

La vidéo de présentation des fonctionnalités des DP7 et DP5 :

Caractéristiques principales des DP7 et DP5 :

Pilotage de la caméra et monitoring intégrés dans un seul appareil pour faciliter la mobilité des petites équipes de production
Dotés de l'écran d'accueil BIG6, les contrôleurs permettent de régler directement depuis le moniteur, même à distance de la caméra, la mise au point avec des objectifs autofocus compatibles,

la focale avec des objectifs à zoom motorisé compatibles, ainsi que l'exposition et d'autres paramètres essentiels.

En complément des commandes tactiles, le bouton de commande, les molettes multifonctions et les boutons personnalisables offrent un accès rapide aux fonctions les plus utilisées sur le plateau. Ils permettent ainsi des réglages rapides et intuitifs dans des configurations de tournage compactes.

Les opérateurs peuvent ainsi ajuster rapidement leurs réglages pendant le tournage et se concentrer plus facilement sur la composition de l'image et la mise en scène, même avec une équipe réduite.



Sony DP5

Une reproduction des couleurs fidèle et de haute qualité pour accompagner la création d'images, du tournage à la postproduction

Chaque appareil bénéficie d'une technologie de calibrage des couleurs de niveau professionnel, comparable à celle des moniteurs vidéo Sony. Calibré individuellement en usine, ils compensent en continu les dérives de chromaticité et de température de couleur pendant son fonctionnement, pour assurer une restitution fidèle des couleurs sur le terrain. La dalle Full HD haute luminosité, pouvant atteindre

2 000 cd/m² [3], associée à la prise en charge de 6 préréglages et de 16 LUT au maximum [4], permet de visualiser une image aussi proche que possible du rendu final souhaité.



Sony DP7 avec bague accessoire

Des connexions filaires et sans fil pour s'adapter à différents modes de tournage

Les entrées et sorties HDMI assurent un monitoring stable via une connexion filaire. Les contrôleurs prennent également en charge une connexion sans fil [2] avec certains transmetteurs tiers compatibles, offrant ainsi une souplesse d'utilisation adaptée au positionnement de la caméra et à la configuration du rig. Le DP7 dispose en outre d'une connexion 12G-SDI et permet la conversion bidirectionnelle entre les connexions SDI et HDMI.



Sony DP5 et bague accessoire

Une conception robuste et plusieurs options d'alimentation pour les environnements de production vidéo

Avec leur boîtier en aluminium hautement rigide et leur conception prenant en compte la résistance à la

poussière et à l'humidité, les contrôleurs sont conçus pour les tournages en extérieur. Les deux modèles offrent plusieurs options d'alimentation, notamment les batteries de la série BP-U et l'USB Power Delivery (PD), auxquelles s'ajoute une entrée d'alimentation en courant continu [5]. Ces possibilités offrent une grande souplesse d'utilisation lors des tournages de longue durée et dans des configurations matérielles variées.

Notes

[1] La compatibilité avec les caméras FX6 et Burano sera ajoutée via une mise à jour du firmware au second semestre 2027.

[2] À la date de cette annonce, nous prévoyons de prendre en charge le Hollyland Pyro Ultra et le Teradek Bolt 7. Pour plus de détails, veuillez contacter les fabricants respectifs.

[3] Il s'agit d'une valeur typique pour D65 (x, y = 0,3127, 0,329) et non d'une valeur garantie.

[4] Compatibilité avec les fichiers CUBE (.cube) à grilles de 17 et 33 points.

[5] L'entrée d'alimentation en courant continu est disponible uniquement sur le DP7.



**TRM dévoile les Arles Zoom de DZOFilm :
deux zooms cinéma FF pour couvrir du 25 mm
au 180 mm à T2,6 constant**

24-09-2026 - [Lire en ligne](#)

DZOFilm complète sa gamme Arles avec l'arrivée des Arles Zoom, une paire de zooms cinéma Full Frame pensée pour prolonger le rendu de la série Arles Prime. Le duo se compose du 25-75 mm T2,6 et du 65-180 mm T2.6, disponibles à l'unité ou en kit.

Du 25 mm au 180 mm avec deux zooms

Le premier zoom couvre de 25 mm à 75 mm, tandis que le second s'étend de 65 mm à 180 mm, avec un recouvrement de 65 mm à 75 mm qui permet de passer d'une optique à l'autre sans rupture de plage focale. Les deux bénéficient d'une ouverture constante de T2,6, du grand angle au téléobjectif, pour une exposition stable quelle que soit la focale utilisée. Un vrai plus sur les tournages où l'on doit enchaîner les plans sans repasser par la case lumière. Autre atout côté plateau, à moins de 1,8 kg chacun, les deux zooms restent utilisables aussi bien à l'épaule que sur nacelle ou gimbal.

Une conception pensée comme un système

Les Arles Zoom reprennent les principaux

standards mécaniques de la gamme Arles, notamment ceux des Arles Prime : diamètre frontal de 95 mm, filetage M86, engrenage 0,8 MOD et rotation de la bague de mise au point de 270 °. Cette base commune facilite l'intégration des zooms dans un même setup et permet de conserver une ergonomie cohérente entre les différentes optiques de la gamme.



Les Arles Zoom sont proposés avec des montures PL. Grâce aux adaptateurs Octopus de DZOFilm, ils peuvent également être adaptés aux boîtiers hybrides en montures E, L, Z, RF et X, offrant une grande polyvalence aussi bien pour les configurations cinéma traditionnelles que pour les setups plus compacts.

Dans la continuité des Arles Prime

Les Arles Zoom ont été développés dans la continuité des Arles Prime, avec une attention portée à l'homogénéité du rendu et à l'expérience d'utilisation. Le color matching entre les deux gammes permet de mélanger optiques fixes et zooms sur un même tournage sans rupture de teinte, y compris avec les focales grand angle 14 mm, 18 mm et 21 mm de la série Prime.

Avec ces deux nouvelles références, DZOFilm propose ainsi une alternative aux configurations exclusivement composées de focales fixes, tout en

conservant une approche cinéma et une compatibilité avec l'écosystème Arles.



Les points forts en résumé :

- Deux zooms cinéma Full Frame : 25-75 mm T2,6 et 65-180 mm T2,6
 - Couverture combinée de 25 mm à 180 mm, avec recouvrement 65 mm-75 mm
 - Ouverture constante T2,6 sur toute la plage de zoom
 - Moins de 1,8 kg par optique, maniables à l'épaule comme sur gimbal
 - Standards mécaniques Arles Prime : diamètre frontal 95 mm, filetage M86, engrenage 0,8 MOD, rotation focus 270 °
 - Iris 16 lames pour un bokeh rond et progressif
 - Color-Matching avec les Arles Prime
- Les DZOFilm Arles Zoom 25-75 mm T2,6 et 65-180 mm T2,6 sont disponibles chez TRM.

- Fiche technique complète, disponibilité et tarifs sur trm.fr.



EMIT invite à la présentation des nouvelles optiques Cooke AP3 mercredi 23 septembre
18-09-2026 - [Lire en ligne](#)

EMIT invite à la présentation des nouvelles optiques Cooke AP3 mercredi 23 septembre dans son showroom à Saint-Denis.

Venez découvrir, tester et échanger autour de ces optiques mais aussi des filtres Tiffen MCS et des accessoires Bright Tangerine en présence des experts Cooke et Tiffen.

- Entrée libre, [inscription obligatoire](#).





Leitz Cine présente la monture iD pour ses objectifs Hugo et Summilux-C

15-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Leitz Cine lance la monture Leitz iD, une monture optionnelle dotée d'une interface de métadonnées pour les objectifs Leitz Hugo et Leitz Summilux-C. Les caméras compatibles peuvent reconnaître l'objectif et enregistrer un ensemble de métadonnées statiques (de type /i) avec chaque prise de vues, incluant le nom de l'objectif, la focale, le numéro de série, ainsi que les matrices de distorsion et de vignetage.

En conservant ces informations avec les images tout au long des visionnages quotidiens et de la postproduction, la monture iD permet de réduire la saisie manuelle des données d'objectif, de faciliter l'identification précise de l'objectif et de la focale utilisés pour des reprises de tournage, et d'offrir aux équipes d'effets visuels un accès immédiat à des données optiques utiles. Les matrices enregistrées peuvent servir à la correction de distorsion des prises de vues brutes, au compositing, à la correspondance et à l'émulation d'objectifs, ainsi qu'à la réplique des caractéristiques optiques d'origine une fois le travail d'effets visuels terminé.

La monture iD fournit des données persistantes d'identification et de caractérisation de l'objectif, plutôt qu'une télémétrie complète en temps réel. Elle ne transmet pas les réglages de mise au point ou de diaphragme image par image, ni de calculs basés sur des changements de réglages des objectifs.

Les nouveaux objectifs Hugo et Summilux-C peuvent être commandés avec la monture iD optionnelle installée et programmée en usine. Les propriétaires d'objectifs existants peuvent acquérir ces montures en tant que mise à niveau. La version pour Summilux-C utilise une monture PL, tandis que la version pour Hugo utilise une monture LPL.



Leitz Summilux-C et monture iD

Les propriétaires d'objectifs plus anciens peuvent communiquer les numéros de série de leur matériel et recevoir, moyennant un supplément, des montures iD pré-encodées avec les informations spécifiques à chaque objectif. Ainsi, les montures arrivent prêtes à être installées, sans nécessiter de programmation de la part du client. L'interface autonome ne requiert aucune connexion électronique interne avec l'objectif ; l'installation consiste simplement à remplacer la monture, puis à effectuer une vérification standard du tirage mécanique (back

focus) et, si nécessaire, un ajustement des cales d'épaisseur.



Leitz Hugo et monture iD

« Les métadonnées d'objectif ont pris une importance croissante tout au long de la production et de la postproduction. La monture iD offre aux propriétaires d'objectifs Hugo et Summilux-C un moyen pratique d'ajouter des données utiles d'identification et d'optique, sans altérer les performances ni le caractère des objectifs eux-mêmes. Il s'agit d'une mise à niveau simple, conçue pour rendre ces gammes d'objectifs encore plus utiles dans les flux de travail modernes », a déclaré le directeur général Rainer Hercher.

Les clients qui préfèrent programmer eux-mêmes les montures peuvent utiliser la base de mise à jour Leitz iD Mount et le logiciel gratuit de Leitz pour créer, consulter, modifier ou supprimer les informations enregistrées. Il suffit de sélectionner la gamme d'objectifs et la focale pour que le logiciel charge automatiquement les données correspondantes. Le logiciel sera disponible sur les plateformes d'applications respectives pour macOS et Windows. Des instructions complètes seront prochainement disponibles via une vidéo de démonstration.



Leitz Hugo sur base de mise à jour

Le Leitz iD Mount et la base de mise à jour Leitz iD Mount Update Base sont dès à présent disponibles dans le monde entier auprès de Leitz Cine et de ses partenaires agréés.

- [Plus d'informations.](#)
- Voir plus d'images dans le portfolio ci-dessous.



Sigma annonce deux nouveaux objectifs Plein Format et une nouvelle gamme de filtres

10-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Sigma a le plaisir de vous annoncer la commercialisation de deux nouveaux objectifs et d'une nouvelle gamme de filtres : une focale fixe 85 mm F1.2 DG | Art, un zoom 20-60 mm F2,8-4 DG | Contemporary et une gamme de filtres pour objectifs entièrement

repensée pour des performances améliorées.

Le 85 mm F1.2 DG | Art, téléobjectif à grande ouverture pour appareils Plein Format

Avec une focale de 85 mm, largement considérée comme idéale pour la photographie de portrait, cet objectif dispose d'une ouverture de F1,2 la plus lumineuse jamais proposée par Sigma, tout en offrant une portabilité exceptionnelle. Il sera disponible à partir du 30 septembre 2026.

Une gamme F1,2 complète couvrant les focales grand-angle, standard et téléobjectif

Avec l'arrivée de ce produit, la série Sigma F1,2 Art est enfin au complet avec trois objectifs, aux côtés du 35 mm F1,2 DG II | Art et du 50 mm F1,2 DG DN | Art.

Des performances optiques exceptionnelles offrant un pouvoir de résolution élevé sur toute la plage de mise au point dès l'ouverture maximale. Un autofocus rapide et ultraprécis rendu possible par la technologie Dual HLA. Et un boîtier compact et léger qui figure parmi les meilleurs de sa catégorie.



- [Information produit](#)

- Lire et télécharger le communiqué de presse et les principales caractéristiques dans le document PDF.

Le Sigma 20-60 mm F2,8-4 DG | Contemporary, un zoom standard commençant par un ultra-grand angle et ne pesant que 385 g [1]

Ce nouvel objectif de Sigma est conçu pour optimiser la mobilité des systèmes Plein Format et sera disponible le mercredi 30 septembre 2026.



- [Information produit](#)

- Lire et télécharger le communiqué de presse et les principales caractéristiques dans le document PDF.

Une gamme de filtres pour objectifs entièrement repensée pour des performances améliorées

Quatre modèles de filtres seront commercialisés le 5 novembre 2026 : le filtre Sigma WR Ceramic Protector PTC-21, un filtre de protection en céramique offrant une résistance exceptionnelle aux chocs ; le filtre Sigma WR Protector + UV PUV-21, doté d'une protection contre les UV et d'un revêtement hydrofuge et oléofuge ; le filtre Sigma Protector LPT-21 standard ; et le filtre Sigma WR Circular PL Filter CPL-21, un filtre polarisant circulaire doté d'un revêtement hydrofuge et oléofuge.



Gamme de produits

Filtre Sigma WR Ceramic Protector
PTC-21 67 mm / 72 mm / 77 mm / 82 mm
/ 95 mm / 105 mm
3 autres modèles (Filtre WR Protector +
UV PUV-21, Filtre Protector LPT-21,
Filtre WR Circular PL Filter CPL-21)
52 mm / 55 mm / 58 mm / 62 mm /
67 mm / 72 mm / 77 mm 82 mm/ 95 mm
/ 105 mm.



- En savoir plus :
 - [Filtre Sigma WR Ceramic Protector PTC -21](#)
 - [Filtre Sigma WR Protector + UV PUV-21](#)
 - [Filtre Sigma Protector LPT-21](#)
 - [Filtre Sigma WR Circular PL Filter CPL-21](#)

- Lire et télécharger le communiqué de presse et les principales caractéristiques dans le document PDF ci-dessous, dans l'aire de téléchargement.

- Pour plus d'information, veuillez contacter [l'importateur Sigma le plus proche](#).

- www.sigma-global.com

Notes

[1] en monture L-Mount



Sigma annonce trois nouvelles optiques grand format Aizu Prime Line

07-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Sigma a le plaisir d'annoncer la commercialisation de trois nouveaux modèles de la gamme d'objectifs Sigma Cine grand format Aizu Prime Line, qui offre une ouverture de T1,3 sur toutes les focales.

Ces 3 nouveaux produits sont :

- 21 mm T1,3 LF
- 100 mm T1,3 LF
- 125 mm T1,3 LF

La gamme d'objectifs cinéma grand format Aizu Prime Line, qui offre une ouverture de T1,3 sur toutes les focales, s'enrichit de trois nouveaux modèles : le 21 mm T1,3 LF, le 100 mm T1,3 LF et le 125 mm T1,3 LF.



21mm T1,3 LF

- Montures disponibles : monture PL, monture Sony E
- Accessoires fournis : bouchon avant Cine LCC-95 II, LCC-114 II, bouchon arrière LCR III, embase d'objectif SF-61, SF-71
- Disponibilité : novembre 2026.

Principales caractéristiques

Une puissance expressive pour une beauté profonde

Une luminosité cohérente T1,3 à toutes les distances focales

L'ouverture T1,3 permet une profondeur de champ exceptionnellement faible et un bokeh gracieux, séparant de manière fluide le sujet tout en préservant un sens naturel de la profondeur et de la dimensionnalité. Ce langage visuel raffiné attire le spectateur dans l'image avec une présence subtile mais puissante.

Conception optique pour les exigences du cinéma

Tous les objectifs de la gamme Aizu Prime Line sont dotés d'un système optique développé exclusivement pour le cinéma. Tout en conservant une netteté moderne, ils offrent un aspect naturel et organique. Ils confèrent à l'image une élégance et une profondeur discrètes, la distorsion et le focus breathing [*pompée de point NDLR*] étant soigneusement minimisés pour garantir la cohérence visuelle, même dans les scènes dynamiques.

Couverture d'une vaste gamme de perspectives

La gamme Aizu Prime Line est conçue comme un système permettant de couvrir une large gamme de focales allant du 18 mm au 125 mm. Après les huit objectifs lancés l'année dernière, trois nouveaux objectifs — 21 mm, 100 mm et 125 mm —

font désormais leur apparition, portant la gamme à onze objectifs allant de l'ultra-grand-angle au téléobjectif. Ce système complet s'adapte à diverses scènes et compositions et prend en charge un large éventail d'expressions visuelles.



100 mm T1,3 LF

Un rendu totalement cohérent

La cohérence de l'équilibre des couleurs, du contraste et des caractéristiques de flare assure une intégration fluide entre les scènes, apportant un niveau élevé d'harmonie à l'ensemble de la narration visuelle sur toute la gamme du 18 mm au 125 mm.

Cercle d'image de 46,3 mm

Le grand cercle image d'un diamètre de 46,3 mm assure une couverture complète non seulement pour les cadrages Plein Format et Super 35, mais aussi pour les dernières caméras grand format telles que Arri Alexa LF Open Gate et VistaVision. Cette caractéristique permet de réaliser des films sans compromis pour une grande variété de projets.

Mise au point rapprochée pour des images à fort impact

La faible distance minimale de mise au point permet des prises de vue rapprochées saisissantes. En se rapprochant du sujet, les objectifs Aizu Prime créent une tension visuelle et des

effets dramatiques, ajoutant une profondeur percutante à l'image.



125 mm T1,3 LF

Compact. Précis. Fiable.

Un design compact qui libère la créativité

Bien qu'ils soient conçus pour le Plein Format et dotés d'une ouverture T1,3 ultra lumineuse, les objectifs Aizu Prime restent remarquablement légers. Cet équilibre rare entre luminosité exceptionnelle et mobilité offre la flexibilité et la liberté créative exigées pour les productions modernes, qu'il s'agisse de Dolly, de Steadicam, de gimbal ou de prises de vues à main levée.

Fonctionnement précis et durabilité

Les objectifs Aizu Prime assurent un contrôle précis, une durabilité exceptionnelle et une grande facilité d'entretien. Avec leur compacité, ils offrent une fiabilité inébranlable dans les environnements de prise de vues exigeants. Chaque détail mécanique - du grand angle de rotation de la bague de mise au point à la bague de diaphragme au pas régulier - incarne l'expertise en ingénierie développée dans le cadre de la série Sigma High Speed Prime.

Compatibles avec les technologies Cooke /i et Zeiss eXtended Data

Les objectifs Aizu Prime prennent en

charge les technologies Cooke /i et Zeiss eXtended Data, qui fournissent en temps réel les métadonnées des objectifs pendant le tournage. Cette technologie permet également d'exporter les données de correction de la distorsion et des ombres, ce qui simplifie les flux de travail pour les productions d'effets spéciaux.

Contact

Pour plus d'information, veuillez contacter [l'importateur de Sigma le plus proche](#).

- [Informations produit](#).

Notes

- * L'aspect et les caractéristiques techniques du produit sont susceptibles d'être modifiés.
- * Ce produit est développé, fabriqué et commercialisé conformément aux spécifications de la monture E, qui ont été divulguées par Sony Corporation dans le cadre d'un accord de licence conclu avec cette dernière.



Un nouveau panneau LED fait son arrivée chez TSF Lumière : l'Aputure Infinimat 4x4

02-10-2026 - [Lire en ligne](#)

L'Infinimat 4x4 offre une lumière à la fois puissante, douce et homogène, idéale pour éclairer un décor, créer une ambiance ou

travailler sur un plateau avec une source large.

Son principal atout ? Son softbox gonflable, qui permet de diffuser la lumière rapidement et de façon homogène. Une fois replié, l'ensemble reste particulièrement compact et facile à transporter, ce qui le rend pratique aussi bien en studio qu'en décor naturel.

Côté couleur, l'Infinimat 4x4 offre une très large plage de réglages, de 2 000 K à 10 000 K, permettant de passer d'une lumière très chaude à une lumière très froide. Il propose également un mode RGBWW, pour créer des couleurs et des ambiances lumineuses personnalisées.

Autre possibilité : ses quatre zones lumineuses indépendantes permettent de jouer avec plusieurs couleurs ou intensités sur un même panneau, et de créer des effets lumineux dynamiques.



L'Infinimat 4x4 peut enfin être contrôlé directement via les systèmes de contrôle DMX et CRMX.

Puissant, modulable et rapide à mettre en place, l'Infinimat 4x4 vient ainsi compléter le parc lumière de TSF avec une source pensée pour s'adapter aussi bien aux besoins du cinéma qu'à ceux de la télévision et de la publicité.



La nouvelle étape de la science des couleurs signée Godox : PaletteLab

Un spectre complet. Bien plus qu'une simple augmentation du nombre de couleurs.

25-09-2026 - [Lire en ligne](#)

La technologie LED a considérablement évolué. Pourtant, pour les directeurs de la photographie et les chefs électriciens, une question demeure essentielle : Avec quelle précision votre éclairage reproduit-il les couleurs telles que votre caméra les perçoit réellement ?

Pendant des années, les cinéastes ont dû trouver un équilibre entre praticité et qualité des couleurs. Si la LED offre rapidité, efficacité et flexibilité, les sources traditionnelles au tungstène et HMI sont restées des valeurs sûres grâce à leurs caractéristiques spectrales naturelles et à la richesse de leur rendu colorimétrique.

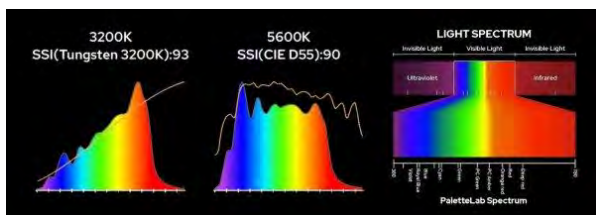
Développée par Godox pour la gamme Knowled PL, la technologie PaletteLab adopte une approche "spectre complet" pour l'éclairage LED. Elle donne naissance à un système conçu non pas simplement pour produire davantage de couleurs, mais pour les reproduire de manière plus naturelle et plus cohérente à l'image.

Qu'est-ce qui distingue PaletteLab ?

Au cœur de la gamme PL se trouve le moteur colorimétrique PaletteLab, fondé sur une approche spectre complet et sur la technologie de couplage multispectral de Godox. Plutôt que de s'appuyer sur un nombre limité d'émetteurs de couleur, PaletteLab combine plusieurs émetteurs couvrant différentes longueurs d'onde afin de générer un spectre plus continu. Visant une lumière blanche sans compromis, PaletteLab optimise la continuité spectrale sur l'ensemble du spectre visible. En affinant les transitions entre les zones spectrales clés — notamment du bleu au cyan et de l'orange-rouge au rouge profond — cette technologie réduit les discontinuités spectrales et préserve les informations nécessaires à une reproduction naturelle des couleurs à la caméra.

Lors du passage d'une lumière blanche à des couleurs saturées, cette approche permet de maintenir des caractéristiques spectrales constantes. Il en résulte des images plus nettes et un rendu plus naturel des sujets, des tissus, des accessoires et des couleurs de la production, quelles que soient les conditions d'éclairage.

Ici, le terme "spectre complet" signifie bien plus qu'une simple extension de la gamme de couleurs.



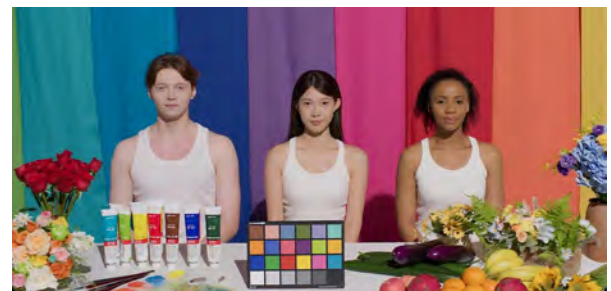
Une reproduction naturelle des teintes chair

La peau est l'un des sujets les plus exigeants pour tout système d'éclairage. Les zones rouge et orange du spectre jouent un rôle crucial dans le rendu de la peau humaine à l'image. PaletteLab intègre un émetteur rouge profond (Deep Red) pour renforcer les nuances chaudes du spectre et favoriser une reproduction plus naturelle des teintes chair.

Le résultat est un spectre conçu pour restituer les visages avec davantage de naturel et de relief, permettant ainsi à l'éclairage de servir le récit plutôt que de le perturber. Les points forts en matière de rendu des couleurs incluent :

- IRC jusqu'à 99 ($R_9 \approx 99$) pour une reproduction très précise des rouges et des teintes de peau
- TM-30 $R_f \approx 97$ pour une fidélité des couleurs accrue
- TM-30 $R_g \approx 101$ pour une saturation équilibrée et un rendu naturel des couleurs
- SSI D32 ≈ 93 , D55 ≈ 90 , garantissant des performances colorimétriques constantes et précises sous ces deux sources lumineuses.

Ces mesures offrent une vision plus complète des performances colorimétriques, allant bien au-delà du simple indice IRC.

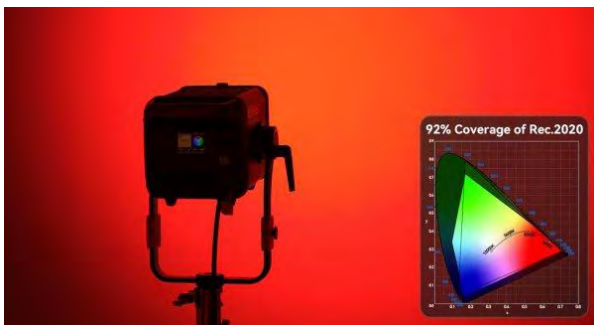


Espace colorimétrique cinématographique

PaletteLab couvre 92 % de la gamme de couleurs Rec.2020, offrant un vaste espace colorimétrique adapté au cinéma numérique moderne et aux productions haute résolution.

Avec plus de 281 billions de couleurs possibles, la série PL offre une grande flexibilité créative, allant de transitions tonales subtiles à des effets de couleurs très saturés.

L'objectif n'est toutefois pas simplement de produire davantage de couleurs, mais d'assurer des transitions plus fluides et une meilleure continuité spectrale dans tout l'espace colorimétrique, préservant ainsi le naturel des relations entre les couleurs à la prise de vues.



Trois courbes de lumière, un flux de travail flexible

PaletteLab propose trois modes de courbe de lumière calibrés pour s'adapter aux différentes exigences de production :

- *Courbe Godox*

Une courbe propriétaire optimisée pour les caméras CMOS modernes, conçue pour offrir des teintes de peau riches et une reproduction naturelle des couleurs dans les flux de travail de cinéma numérique.

- *Courbe Corps noir (Blackbody)*

Suit le lieu de Planck et est conçue pour les situations où les projecteurs PaletteLab doivent s'harmoniser avec d'autres sources LED, y compris les projecteurs-RGBWW.

- *Courbe Lumière du jour (Daylight)*

Suit la norme CIE Daylight et est conçue pour les applications où la priorité est de reproduire fidèlement la lumière naturelle du jour.

Ces trois courbes permettent aux professionnels de l'éclairage de choisir la réponse la mieux adaptée à la caméra, à l'environnement et aux exigences créatives de la production.



Découvrez la série PL

Godox présente les modèles Knowled PL600RF et PL1200RF, les premiers projecteurs conçus autour du moteur couleur à spectre complet PaletteLab.

Conçus pour les productions cinématographiques et télévisuelles haut de gamme, la publicité et les environnements de studio professionnels, les PL600RF et PL1200RF allient la science des couleurs PaletteLab à une conception robuste et prête pour la production.

Conception tout-en-un

Grâce à l'alimentation intégrée directement au projecteur, la gamme PL supprime le besoin d'un ballast externe séparé.

Cela réduit le nombre de câbles et de points d'accroche ainsi que les contraintes de transport, tout en simplifiant l'installation sur le plateau.

Compacte et légère

La gamme PL se distingue par un format compact et léger, conçu pour faciliter l'accroche, le montage en hauteur, l'utilisation sur perche, le transport et l'intégration dans des kits de production mobiles.



Indice de protection IP65

Conçue pour les environnements de production exigeants, la gamme PL bénéficie d'un indice de protection IP65 adaptée aux conditions exigeantes, tant en studio qu'en extérieur.

La pluie, la poussière et les imprévus liés aux lieux de tournage ne devraient pas dicter le plan d'éclairage.



Monture Bowens plate

Une monture Bowens plate assure la compatibilité avec une vaste gamme d'accessoires lumière professionnels, permettant d'adapter les projecteurs aussi bien pour un éclairage directionnel et contrôlé que pour une lumière ambiante douce.



Contrôle professionnel

Les deux modèles intègrent la technologie DMX sans fil CRMX, garantissant la compatibilité avec les workflows de contrôle d'éclairage professionnels et permettant leur intégration dans des réseaux d'éclairage de plus grande envergure.



Conçus pour les productions réelles

Qu'il s'agisse de fictions, de productions publicitaires haut de gamme, de travail en studio ou de tournages exigeants en extérieur, les PL600RF et PL1200RF offrent l'approche "spectre complet" de PaletteLab dans des environnements de production concrets.

À la base, PaletteLab repose sur une idée simple : Le spectre complet ne doit pas se limiter à une simple multiplication des couleurs.

Il doit se traduire par un spectre plus continu, un rendu des couleurs plus naturel et une meilleure cohérence entre ce qui est perçu sur le plateau et ce qui est capturé par la caméra.

Avec la série PL, Godox Knowled porte cette approche vers une nouvelle génération d'éclairages LED professionnels.



Nanlux Evoke 5000B : projecteur LED bicolore de 5 kW résistant aux intempéries avec réglage vert/magenta

21-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Le Nanlux Evoke 5000B est le premier projecteur LED bicolore de 5 kW au monde résistant aux intempéries et doté d'un réglage vert/magenta. Il offre une puissance lumineuse ultra-élevée, proche de celle d'un HMI de 9 kW ou d'une source tungstène de 24 kW. Équipé du nouveau moteur lumineux Nebula B4, l'Evoke 5000B offre une grande efficacité lumineuse en lumière blanche et une plage de température de couleur de 2 700 K à 6 500 K, avec un réglage vert/magenta de ± 80 .

Conception tout-en-un

L'Evoke 5000B intègre la tête du projecteur, l'unité de commande et l'alimentation au sein d'un seul appareil, réduisant considérablement le poids et l'encombrement par rapport à une solution composée de plusieurs unités séparées. Grâce à cette conception tout-en-un et à un seul câble, la gestion du projecteur est plus simple et mieux organisée, améliorant l'efficacité aussi bien sur le plateau que lors du transport. Conçu pour réduire le poids sans compromettre la durabilité,

l'Evoke 5000B adopte une construction en alliage de magnésium haute résistance et un boîtier certifié IP66, garantissant des performances fiables dans des conditions météorologiques extrêmes.

Une conception soignée dans les moindres détails

L'Evoke 5000B est équipé de rails de réglage de l'équilibre des deux côtés, permettant de positionner la tête du projecteur avec flexibilité tout en maintenant un centre de gravité neutre lors de l'installation de différents accessoires. Son étrier motorisé intègre un frein à disque pour un réglage sécurisé de l'angle et un positionnement précis. Sa monture NL intègre le nouveau système PosiTight, offrant une double sécurité pour garantir une connexion plus ferme entre le projecteur et l'accessoire. Le projecteur est également équipé d'un patin qui le surélève afin de prévenir l'usure, tandis que sa conception empilable facilite le transport. Il offre également une protection contre les chocs en cas de chute ou pendant le transport.



Une gradation exceptionnelle

Grâce à une combinaison de composants matériels nouvellement développés et d'algorithmes optimisés de mélange de lumière, l'Evoke 5000B offre une gradation parfaitement linéaire, même entre 0,0 % et 0,1 % de luminosité. Le nouveau mode High Speed permet au projecteur de maintenir une luminosité stable et constante tout en offrant des performances fluides et sans scintillement lors des prises de vue à haute cadence d'images. Associé à son niveau d'éclairement élevé, l'Evoke 5000B constitue une solution d'éclairage idéale pour les prises de vues à haute vitesse.

Des options de contrôle complètes

L'Evoke 5000B dispose de commandes intégrées permettant d'accéder rapidement et facilement à ses fonctions. Un contrôleur filaire est fourni avec le projecteur, offrant un contrôle filaire stable lorsque celui-ci est installé en hauteur. Compatible avec DMX/RDM, Art-Net/sACN, LumenRadio CRMX, l'application NanLink 2.0 et une télécommande, l'Evoke 5000B offre des options de contrôle polyvalentes pour les productions professionnelles de cinéma et de télévision.

Un écosystème complet d'accessoires pour monture NL

Grâce à sa monture NL, l'Evoke 5000B est compatible avec la plupart des accessoires de l'Evoke 2400B, notamment la lentille de Fresnel, le réflecteur, le réflecteur à faisceau parallèle et la boîte à lumière, permettant ainsi de produire différents effets d'éclairage. Cette compatibilité évite d'avoir à acheter des accessoires supplémentaires pour ce nouveau projecteur.

La lentille de Fresnel motorisée FL-45E, disponible en option, est dotée d'une lentille de 45 cm et offre une plage de focalisation de 16 ° à 50 °. La focalisation peut être réglée à l'aide du bouton de la lentille de Fresnel, du menu du projecteur, via DMX filaire ou Ethernet, ou sans fil avec l'application NanLink 2.0 et LumenRadio CRMX.

La lyre motorisée de l'Evoke 5000B permet un réglage électronique de l'angle, avec une rotation horizontale de 540 ° et une inclinaison verticale de 270 °, améliorant ainsi l'efficacité de l'installation lorsque le projecteur est monté en hauteur. Un étrier double, optionnel, permet d'installer simultanément deux Evoke 5000B équipés de réflecteurs, avec un réglage synchronisé de leur angle.



Des performances éprouvées sur une grande variété de productions

L'Evoke 5000B a démontré ses performances dans une large gamme de productions professionnelles, notamment au cinéma, à la télévision, dans la publicité et bien plus encore.

« Le Nanlux 5000B équipé de l'adaptateur de faisceau a parfaitement répondu à nos attentes. Même en plein soleil, le faisceau était net et concentré, offrant un magnifique effet de lumière naturelle. Grâce à sa puissance élevée, aucune complication : nous l'avons simplement branché et il a fonctionné immédiatement. Le directeur de la photographie était ravi : nous avons rapidement terminé le plan et poursuivi le tournage. Le CRI était excellent et les couleurs étaient parfaitement fidèles. » — Dariusz Barwiejuk, chef électricien.



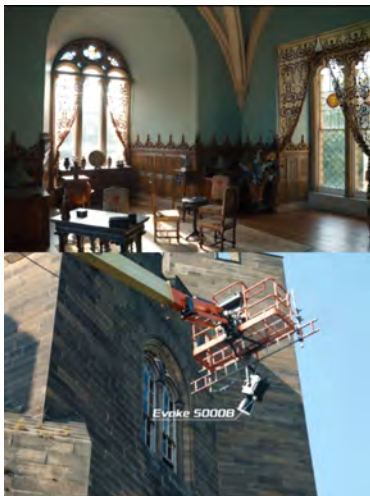
« Nos principales grosses sources sur ce projet sont uniquement les 5K. Ces outils sont vraiment, vraiment remarquables. Le 5K s'est révélé être une véritable solution pour la plupart des configurations que nous avons. » — Sacha Wiernik, AFC, SBC, directeur de la photographie.

« Nous avons donc effectué quelques tests dans l'entrepôt, en plaçant un 5K devant une fenêtre et en lui associant toutes sortes de réflecteurs. Sasha était alors rassuré. J'étais même encore plus convaincu qu'avant. Puis, après quelques



jours, nous nous sommes dit : ça fonctionne vraiment très bien.

« Nous les avons utilisés avec des réflecteurs de 45 °, 60 ° et 30 °. Nous les avons combinés de différentes façons tout au long du projet. C'était donc littéralement un projecteur extrêmement polyvalent. Avec des HMI, il aurait parfois fallu faire intervenir d'autres projecteurs, alors que celui-ci était en quelque sorte un véritable couteau suisse. Les 5K ont été particulièrement performants sur ce projet. Tout d'abord grâce à leur consommation électrique, mais aussi parce que nous pouvions facilement réduire leur intensité et modifier la température de couleur. » — Tom Van den Abbeele, ICLS, chef électricien.



Aputure lance le Storm CS32

Le projecteur couleur réglable le plus puissant est arrivé

14-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Aputure lance officiellement le Storm CS32, le projecteur couleur entièrement réglable le plus puissant de sa gamme LED à source ponctuelle. Le Storm CS32 est doté du moteur d'éclairage avancé Blair-CG avec Extended Red (rouge étendu) ; il offre une puissance supérieure à celle d'un HMI 4kW, des couleurs saturées exceptionnelles sur tout le spectre visible et une excellente lumière blanche réglable, tout en conservant un format compact et un poids permettant une manipulation par une seule personne.

« Le Storm CS32 peut être considéré comme un remplaçant du HMI 4 kW, mais il offre bien plus encore », explique Mitch Gross, directeur marketing d'Aputure. « Il propose une vaste plage de réglage de la lumière blanche avec une précision spectrale remarquable pour reproduire la lumière naturelle, atteignant des scores SSI inédits dépassant 90. Mais le CS32 est aussi un projecteur couleur réglable offrant une

immense palette de couleurs profondes, ainsi que les meilleurs jaunes et dorés disponibles pour créer de magnifiques effets de coucher de soleil. Malgré toute cette puissance et cette polyvalence, Aputure a conçu le CS32 pour qu'il tienne sur un chariot de transport et puisse être installé par une seule personne. Loin d'être un projecteur spécial que l'on ne loue que pour les gros tournages, le Storm CS32 peut devenir votre source principale, celle que vous emportez partout. »

Le Storm CS32 est conçu pour évoluer avec vous. Ses capacités sont telles que certains pourraient penser qu'il offre plus de puissance qu'ils n'en ont réellement besoin. Le CS32 s'impose comme la référence, tant pour vos besoins actuels que pour ceux de demain. Le Storm CS32 intègre la dernière version du moteur d'éclairage couleur réglable d'Aputure : le Blair-CG avec Extended Red. La technologie Indigo active la fluorescence naturelle de nombreux tissus et surfaces, reproduisant les effets de la lumière du jour et du tungstène authentique, sans émission d'UV. Grâce à l'ajout de diodes rouges supplémentaires (Extended Red), le projecteur préserve la richesse des teintes de peau et l'intégrité du spectre tout en offrant une puissance accrue.

Toutes ces performances réunies dans un projecteur transportable par une seule personne. Haute puissance, spectre complet, format compact.



• Points forts

Moteur d'éclairage Blair-CG avec « Extended Red »

Une qualité de spectre couleur optimale alliée à une très grande plage de réglage.

- Qualité de lumière blanche inédite, SSI [P3200] : 93, SSI [CIE D5600] : 91
- Spectre Indigo pour une fluorescence naturelle, spectre Extended Red pour des teintes de peau riches et une puissance accrue
- Plage de température de couleur (CCT) : 1 800 K – 20 000 K
- Réglage +/- Vert à 100 % (plage complète ASC MITC)
- Contrôle couleur HSIC+ et coordonnées x,y couvrant plus de 90 % de l'espace colorimétrique Rec.2020.

Une puissance supérieure à celle d'un HMI 4 kW

- 106 000 lux (réflecteur 30 ° à 3 m, 5 600 K)
- Sans scintillement (flicker-free) au-delà de 5 % de puissance.

Compacité et légèreté

Le CS32 peut être transporté en tenant la tête d'éclairage d'une main et le boîtier de commande (avec les câbles) de l'autre.

- Tête de lampe CS32 : 16,8 kg (dimensions = 37,2 x 38,3 x 35,8 cm)
- Boîtier de commande CS32 : 10,8 kg (dimensions = 34,5 x 16,0 x 37,6 cm).



Des caractéristiques robustes

- Nouvelle fixation Aputure Ultra Clamp pour le boîtier de commande, dotée d'une goupille de sécurité à verrouillage
- Base de type "skid" (socle) disponible pour le Storm CS32 (le kit Storm CS32 Cine comprend le CS32, le CF16, le socle et les flight-cases)
- Rallonge de câble de tête de 45 m en option (livré avec un câble de 7,5 m ; câbles accessoires de 15 m disponibles pour une connexion en série jusqu'à 45 m)
- Déflecteur d'air supérieur (accessoire) pour évacuer l'air chaud vers l'arrière de la tête de lampe
- Puissance maximale disponible sur toute la plage de tension de 100 V à 240 V
- Refroidissement par air silencieux
- Indice IP65, Sidus NFC, DMX, CRMX, Ethernet et toutes les fonctionnalités attendues d'un nouvel éclairage Aputure
- Compatible avec toute la gamme d'accessoires Storm XT52.



• Disponibilité

Le Storm CS32 (accessoires inclus) est disponible à la commande dès maintenant ; les expéditions dans toute l'Union européenne débuteront en octobre.

- [En savoir plus.](#)



Dans l'actualité de Next Shot Group en ce début d'automne 2026

05-10-2026 - [Lire en ligne](#)

Dans l'actualité de Next Shot Group, trois fictions projetées au Festival de la Fiction de La Rochelle, dont l'une primée et photographiée par un membre de l'AFC ; deux longs métrages, dont un photographié par un membre de l'association et quatre fictions TV en tournage ; et trois longs métrages et cinq fictions TV sur les écrans, dont quatre photographiés ou co-photographiés par des membres de l'AFC.

Au Festival de la Fiction de la Rochelle

Une partie de l'équipe de Next Shot, KGS était présente au Festival de la Fiction de La Rochelle et a pu visionner les œuvres sélectionnées ou projetées en avant-première, tournées avec nos moyens techniques :

"Eldorado", série produite par Beside et The Originals Productions pour Arte, réalisée par Louis Farge et photographiée par Martin Laugery, *Vital*, unitaire produit par Behive pour la RTBF, réalisé par Gary Seghers et photographié par Samuel Esselinckx, SBC, et Colin Lévêque, SBC, et "Un jour on fera l'amour", série produite par Stromboli Films, réalisée par Jérôme Bonnell et

photographiée par Pascal Lagriffoul, AFC, qui a remporté trois prix (meilleure série de 52 minutes et meilleurs espoirs féminin et masculin, toutes nos félicitations !).

Les longs métrages en tournage

- *Miles & Juliette*, DoP : Marise Alberti, réalisé par : Bill Pohlad, production : Why Not Production. Matériels lumière
- *Vacances à domicile*, DoP : Pierrick Gantelmi d'Ille, AFC, réalisé par Méliane Marcaggi, production : Studio TF1 Cinéma. Matériels caméra (Sony Venice 2, Arri Signature Prime), lumière, machinerie et véhicules.

Les fictions TV en tournage



- "Une saison en enfer", DoP : Virginie Saint-Martin, SBC, réalisé par Jean-Pierre Améris, production : Siècle Productions et Panache Productions. Matériels caméra (Sony Venice 2, Vespider DZO Retro), lumière, machinerie et véhicules
- "Meurtres à Trappes", DoP : Younès Najfar, réalisé par Denis Thibault, production : Kissman Productions. Matériels caméra (Arri Alexa 35, Cooke Panchro Classic), lumière, machinerie et véhicules
- "Le Voyageur ép. 18", DoP : Julien Fillon, réalisé par Céline Guerraz, production : Telecip. Matériels caméra (Arri Alexa Mini, Cooke S5, zoom Alura), lumière, machinerie et véhicules
- "Carême Saison 2", DoP : Antony Diaz, réalisé par Martin Bourboulon, production : Shine Fiction. Matériels

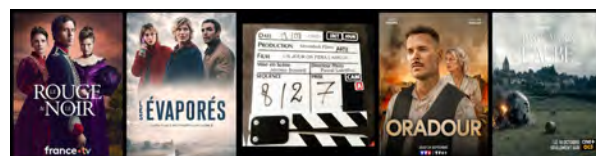
caméra (Arri Alexa 265, TLS Vega 65, zooms Angénieux), lumière, machinerie et véhicules.

Au cinéma



- *Ducobu et le fantôme de Saint-Potache* : sortie en salles le 7 octobre. DoP : Christian Abomnes, AFC, réalisé par Elie Seimoun, production : Les Films du 24 et UMédia
- *Justin le juste* : sortie en salles le 23 septembre. DoP : Thierry Arbogast, AFC, réalisé par Eric Barbier, production : Vertigo Productions et Scopie Pictures
- *Le Fantôme de l'Opéra* : sortie en salle le 28 octobre. DoP : Nicolas Bolduc, CSC, réalisé par Alexandre Castagnetti, production : Full Dawa Films

Diffusions sur le petit écran et les plateformes



- "Le Rouge et le noir" : disponible en replay sur France.tv. DoP : Virginie Saint-Martin, SBC, réalisé par Gaël Morel, production : Siècle Productions et UMédia
- "Les Évanoués, saison 1" : diffusé sur France 2 à partir du 1^{er} octobre. DoP : Bruno Degrave, SBC, et Vincent Gallot, AFC, réalisé par David Morley et Emilie Grandperret, production : Stora Télévision et Behive

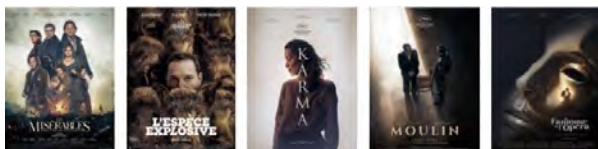
- "Un jour on fera l'amour" : diffusé sur Arte fin octobre. DoP : Pascal Lagriffoul, AFC, réalisé par Jérôme Bonnell, production : Stromboli Films
- "Oradour" : diffusé sur TF1 à partir du 24 septembre. DoP : Daniel Sauvé, réalisé par Pierre Aknine, production : Making production et Behive
- "Juste après l'aube" : diffusé sur OCS le 18 octobre. DoP : Sylvain Rodriguez, réalisé par Olivier Boillot, production : Futurikon.



Les sorties au cinéma d'octobre des films tournés avec les moyens techniques d'Arri Caméra

01-10-2026 - [Lire en ligne](#)

En octobre 2026, dix-sept nouveaux films à l'affiche tournés avec les moyens techniques d'Arri Caméra, dont trois photographiés par des membres de l'AFC.

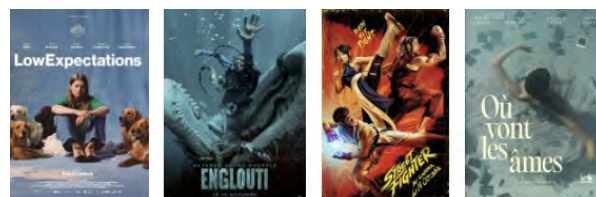


- *Les Misérables*, de Fred Cavayé, DoP : Denis Rouden, AFC. Caméra : Alexa 265
- *L'Espèce explosive*, de Sarah Arnold, DoP : No  Bach, AFC. Caméra : Alexa 35
- *Karma*, de Guillaume Canet, DoP :

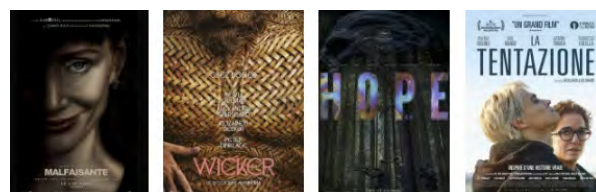
- Benoît Debie, SBC. Caméra : Alexa 35
- *Moulin*, de László Nemes, DoP : M ty s Erd ly, ASC, HCA. Caméra : ArriCam LT
- *Le Fantôme de l'Opéra*, d'Alexandre Castagnetti, DoP : Nicolas Bolduc, CSC. Caméra : Alexa 35



- *Quelques mots d'amour*, de Rudi Rosenberg, DoP : Eric Dumont, AFC. Caméra : Alexa 35
- *Ton animal maternel*, de Valentina Maurel, DoP : Nico Wong, CCR. Caméra : Alexa 35
- *Butterfly Jam*, de Kantemir Balagov, DoP : Jomo Fray, ASC. Caméra : Alexa 65
- *Leviticus*, d'Adrian Chiarella, DoP : Tyson Perkins. Caméra : Alexa 35



- *Low Expectations*, d'Eivind Landsvik, DoP : Andreas Bj rseth. Caméra : ArriFlex 416
- *Englouti*, de Brian Duffield, DoP : Aaron Morton. Caméra : Alexa 265, optiques DNA, Hero
- *Street Fighter*, de Kitao Sakurai, DoP : Ken Seng, ASC. Caméra : Alexa Mini LF
- *O  vont les  mes*, de Brigitte Poupart, DoP : Gontran Chartr , CSC. Caméra : Alexa Mini LF



- *Malfaisante*, de Rob Savage, DoP : Lowell A. Meyer. Caméra : Alexa 35
- *Wicker*, d'Alex Huston Fischer, Eleanor

Wilson, DoP : Lol Crawley, BSC. Caméra : Alexa Mini LF, optiques Signature Prime
- *Hope*, de Na-Hong-jin, DoP : Hong Kyung-pyo. Caméras : Alexa Mini LF, Alexa LF, optiques DNA
- *La Tentazione*, de Nicolangelo Gelormini, DoP : Gianluca Palma. Caméra : Alexa Mini LF.



Salon Photo & Vidéo 2026

30-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Rendez-vous des photographes, vidéastes, créateurs de contenus, amateurs experts, néophytes ou professionnels, le 19^e Salon Photo & Vidéo (ex Salon de la Photo) se tiendra du 8 au 11 octobre 2026, à la Grande Halle de la Villette à Paris. Au fil des éditions, le salon est devenu un lieu d'exposition d'innovations technologiques et de savoir-faire, comme d'expression de toutes les photographies, de partage d'expériences et d'expertises les plus diverses. À noter qu'au nombre des 110 et quelques exposants, on compte quatorze sociétés, membres associés de l'AFC, et une école présentes sur un stand.

Parmi les exposants

- Blackmagic Design : stand C102

- Canon : stand Co65
- Cooke : stand Co09
- DJI : stand C120
- Emit : stand Co09
- Fujifilm France : stands Co77, M3009
- Godox-Knowled : stand Co28
- Kodak : stand C103
- Leitz : stand Co09
- Nanlite-Nanlux : stand C102
- Nikon : stand Co66
- Panasonic France : stand C102
- Sigma France : stand Co35
- Sony : stand Co36.

Et aussi...

- ENS Louis-Lumière : stand E035.

Canon, Fujifilm, Nikon, Sigma et Sony, entre autres, proposeront un certain nombre d'animations, ateliers et expositions.

À titre d'exemple, initiée par Nikon, une Grande Rencontre réunira le cinéaste Alexandre Astier et le directeur de la photographie Jean-Marie Dreujou, AFC, ASC, pour une conférence autour de l'évolution des techniques du cinéma et de leurs conséquences sur l'organisation des tournages. Elle aura lieu salle Boris Vian, samedi 10 octobre à 11h30 ([voir les infos Nikon](#) à ce sujet).

À l'occasion du bicentenaire de la naissance de la photographie, célébré en 2026-2027, le Salon Photo & Vidéo, en partenariat avec le musée Nicéphore Niépce, présentera l'exposition [La Grande Expo](#) ou "200 ans derrière l'objectif, Appareils photo : 1826 - 2026", consacrée à l'histoire des appareils photographiques, de leurs origines à nos jours. À travers des pièces de collection exceptionnelles, ce parcours retracera deux siècles d'innovations techniques et d'évolutions esthétiques.

**Du jeudi 8 au dimanche 11 octobre 2026 de 10h à 19h
Grande Halle de la Villette
211, avenue Jean-Jaurès - Paris 19^e**

- [Informations complémentaires](#) sur le site Internet du Salon Photo & Vidéo.



Visite de l'IBC 2026

Par Malory Congoste, AFC, et Julien Gallois, chef électricien

23-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Comme l'an dernier, accompagnée de Julien Gallois, chef électricien, nous nous sommes rendus à Amsterdam pour assister au salon de l'IBC : 14 halls d'exposants et de salles de conférences. Il s'agit du plus grand salon Broadcast européen, mais également d'un énorme événement pour la ville d'Amsterdam. Nous avons deux journées devant nous pour cette visite, ce qui est peu, vu l'envergure du salon. On peut assister à beaucoup de conférences, de discussions sur l'IA, mais notre temps sur place étant court, nous sommes restés essentiellement dans les trois ou quatre halls qui nous intéressent. C'est-à-dire les

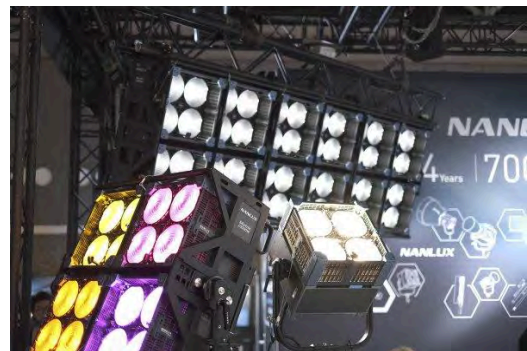
halls axés sur la partie tournage, les fabricants de matériels caméra, lumière, machinerie. Nous n'avons pas pu voir tout le monde, mais nous avons pu rencontrer une grande partie de nos membres associés, nous répartissant ces immenses espaces.

Les nouveautés de l'IBC 2026

Les salons sont souvent à l'image du marché ambiant. L'IBC n'échappe pas à la règle et l'édition 2026 fut timide en nouveautés. Après la frénésie des dernières années sur le marché de la LED, le ralentissement est clairement visible. Cela constitue également une respiration pour les loueurs qui investissent dans les produits.

Côté lumière

Les Matrix 2500B et 2500C de Nanlux



Présenté sous forme de prototype sur le même stand il y a un an, le Matrix est sorti à l'été dans sa forme définitive. Il est désormais pleinement disponible.

Ce produit cubique qui embarque 4 COB est doté d'un bloc amovible de 4 lentilles de Fresnel solidaires et motorisées. Deux versions sont disponibles : une version 2500B (Nebula B4 : Bicolor + Vert Magenta) et une version 2500C (Nebula C8 : Full Color).

Les deux versions font une puissance de 2 500 W. L'intérêt de ce produit seul est

limité mais il prend tout son sens en le multipliant pour former des murs de grande puissance pour des installations ambitieuses sur nacelle ou grue de chantier.

La firme de Shantou propose un système de rigging pour les joindre par 4, cette lyre multiple est fournie avec une pieuvre pour rationaliser l'alimentation. Le tout formera une source d'une puissance de 10 kW pour un poids de 120 kg.



Matrix 2500B :

Moteur LED Nebula B4

Puissance : 2 500 W

Poids : 17 kg (sans le module Fresnel)

IP : 66

Matrix 2500C :

Moteur LED Nebula C8

Puissance : 2 500 W

Poids : 18,5 kg (sans le module Fresnel)

IP : 66

Module Fresnel :

Plage : 16-48°

Poids : 4,6kg

Disponibilité : immédiate

(Ce produit est distribué par Innport)

Le C3 de CreamSource



C'est la grosse surprise du salon ! La firme australienne nous a concocté un Fresnel LED de 3 000 W. Le moteur LED est nouveau, il embarque 7 couleurs (BCGLARD : Blue Cyan Green Lime Ambre Red Deep Red) et sa forme a conditionné la forme de la lentille qui est carrée. Cette forme facilitera également la construction d'une plus grosse source modulaire avec plusieurs unités. Le projecteur est fait pour ça car il est entouré d'une cage qui pourra recevoir le système de rigging LNX issu de la gamme Vortex.

La course de la focalisation est motorisée et pilotable à distance. On peut saluer la plage de l'angle maximal de 60°, ce qui doit en faire un des Fresnel LED les plus larges du marché.

On retrouve la même qualité de fabrication qui fait la réputation de la marque. Sept brevets ont été déposés pour la conception de cette source. Comme toute la gamme CreamSource, ce produit est garanti 5 ans !

Le tout pour un poids de... 50 kg tout de même.

Très clairement le point de départ d'une nouvelle gamme de projecteurs...



C3 :

Taille de la cage : 855x515x500 mm

Plage de focalisation : 18-60°

CCT : 2 200-15 000 K

Eclairement : 10 m : Spot : 10 000 lux /

Flood : 1 500 lux

Puissance : 3 000 W
Poids : 45 kg (sans la lyre)
IP : 65
Disponibilité : mai 2027

(CreamSource est distribué par LCA et Eurolight System)

Les Vortex 2 et Vortex 2S de CreamSource



Présenté début juin mais pleinement disponible depuis la rentrée, le Vortex 2 vient clôturer la gamme de panneaux LED multi-zone étanches de la marque. Le Vortex 2 sort directement dans les deux versions : "2" (classic : 20° sans plaque diffusante) et "2S" (soft : 110°). Il intègre les mêmes fonctionnalités et peut recevoir les mêmes accessoires que le reste de la gamme. Au regard de son faible poids, il peut recevoir une rotule et se passer de la lyre qui est amovible. CreamSource fabrique des produits durables, comme tous les Vortex, il est garanti 5 ans.



Vortex 2 et 2S "Classic" et "Soft" :
Taille de la dalle : 15x30 cm
Puissance : 160 W
Poids : 7,45 kg (avec la lyre)
IP : 65
Nombre de zones : 2
Disponibilité : immédiate

(Ce produit est distribué par LCA et Eurolight System)

Le CS 32 d'Aputure



Le dernier né de la gamme "Storm" doté du moteur LED BLAIR - CG (Blue Lime Ambre Indigo Red - Cyan Green). Cette source se distingue par son ratio puissance/encombrement puisque Aputure a privilégié l'ergonomie via une architecture séparée entre la tête et l'alimentation.

Un gros effort a été fait sur la ventilation pour réduire les nuisances sonores. On retrouve toute l'accessoirisation habituelle pour ce type de produit (Fresnel motorisée, Réflecteurs, Softbox, etc.).

Un bel outil pour exploiter une prise 16 A au maximum.

CS 32 :
Taille de la dalle :

Puissance : 3 200 W
Range CCT : 1 800 K - 20 000 K
Poids : Tête : 20 kg / PSU : 11 kg
IP : 65
Disponibilité : courant octobre

(Ce produit est distribué par TRM et LCA)

Le AM6000R 12X16 de Godox



La gamme AM de Godox désigne les matelas lumineux. Le nouveau AM6000R est le plus grand de la gamme : 12x16 soit 3,60x4,80 m.
Source LED multi-zone et full color.

AM6000R :
Taille de la dalle : 3,60x4,80 m
Puissance : 6 000 W
Range CCT : 1 800 K - 10 000 K
IP : 54
Disponibilité : prochainement...

(Ce produit est distribué par Prophot)

Le MG 6K R de Godox



La gamme MG de Godox désigne les COB. Le nouveau MG6KR est le plus puissant de la gamme avec son frère jumeau bi-couleur (le MG6K).

Attention, chez Godox, le chiffre de la source désigne ce qu'ils estiment être l'équivalent en HMI, ici le chiffre "6K" indique que le rendement serait proche d'un 6 000 W HMI mais en réalité la puissance de cette source est de 4 000 W. Le "R" quant à lui indique que le projecteur est "Full Color", cette indication est valable pour toute la série KnowLED.

On peut joindre à cette source tous les accessoires habituels liés à ce type de produit (Fresnel, réflecteur, softbox, beam, etc.).

A noter ce réflecteur modulaire 2 en 1 bien pratique pour gagner de la place. Quand on utilise la base, le réflecteur sort un faisceau de 25°, quand on ajoute l'extrémité, il fait 15°. Ce concept a été "emprunté" à la marque Aputure qui fait de même sur sa gamme "Storm".

MG 6K R :

Puissance : 4 200 W
Range CCT : 1 800 K - 10 000 K
Poids : Tête : 25 kg / PSU : 15 kg
IP : 65
Disponibilité : prochainement...

(Ce produit est distribué par Prophot)

La gamme de softbox LED de CineVeam



Présenté sous forme de prototype l'année dernière sous une autre marque (PheonLux), ce concept est désormais proposé par CineVeam, nouvel acteur du marché...

Une large gamme de parapluies et boîtes à lumière conçue dans différentes tailles et formes. La gamme est déclinée également par paliers de fonctionnalités : "Creator", "Studio", "Professional". C'est la gamme "Professional" qui intègre les standards de connectivité et les fonctionnalités qui satisferont nos exigences.

Les LEDs sont directement posées sur la surface réfléchissante. Résultat : un poids plume, une surface éclairante homogène, l'outil idéal pour des lumières mobiles de proximité...

(Cette nouvelle marque sera prochainement distribuée par Zebra Groupe - Fin 2026)

La gamme "Round" de The Light Bridge

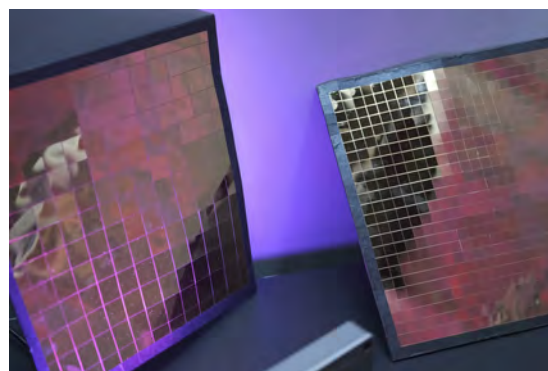


Jakob Ballinger présent sur le stand Nanlux présentait sa nouvelle gamme de réflecteurs : des cercles de 50 cm. Cette gamme bénéficie de la technologie "Touch Proof" présentée au BSC Expo de 2025, désormais les surfaces peuvent être manipulées sans nettoyage régulier. Cette nouvelle forme ravira les

utilisateurs de la marque notamment pour créer des reflets cornéens. Elle existe en DIFF #1, #2 et #3 soit les surfaces les plus utilisées.

(Ces produits sont en exclusivité chez Innport)

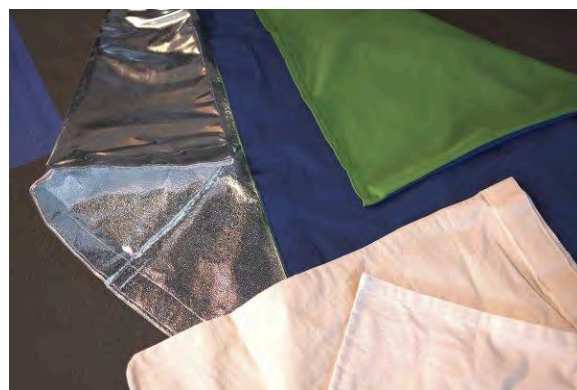
La gamme "Multi-Mirror" de RayFlex

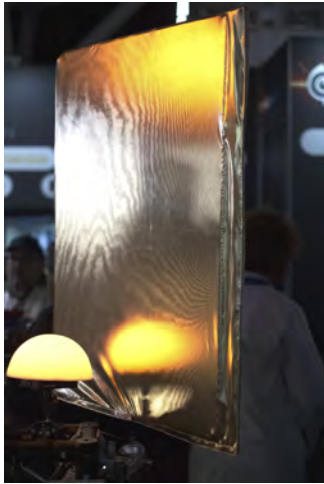


RayFlex propose une gamme de réflecteurs "fortement inspirée" du travail de The Light Bridge. Pour compléter cette gamme, il propose la gamme Multi-Mirror toujours "fortement inspirée" de la gamme "Efect" de chez Dedolight.

(Ces produits sont distribués par Eurolight System)

La gamme "Slideys" de Rosco DMG





Rosco propose des kits de chaussettes qui viennent couvrir les tailles standards de drapeaux. Plutôt malin de rendre polyvalent un objet qui ne l'est pas. Cela permet également de réutiliser des structures vides de drapeaux devenus inutilisables.

Les toiles proposées sont les suivantes : Argent lisse/martelé, Doré lisse/martelé, Chromakey bleu/vert, Bleached. Il existe deux tailles : 60x90 cm et 120x120 cm.

(Ce produit est distribué par tous les revendeurs Rosco comme LCA ou Key Lite)

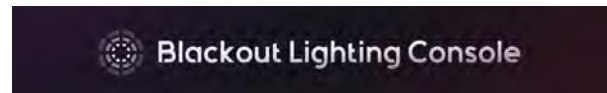
L'absence de K5600



Une sensation de vide... et de manque... sur le stand *Cinematography World*. Lieu où l'on retrouvait à l'accoutumée nos amis de K5600 / One Stop.

Le grand absent de cette rentrée 2026 !
Le projet Alpha Beta n'aura finalement pas vu le jour...
K5600 rejoint d'autres légendes disparues comme Cremer et LTM...

Côté réseau Blackout Next V3.0



Ian Peterson, que l'on voit régulièrement sur la chaîne YouTube de Blackout, proposait des démonstrations de Blackout V3.0 sur rendez-vous.

L'occasion de le rencontrer sur le stand Astera et d'appréhender rapidement les nouvelles fonctions de ce qui devient le standard de nos métiers en matière de pilotage DMX. Voici un aperçu rapide :

- Une interface repensée, plus personnalisable, plus esthétique, un raccourci central pour le "fixture control" très pratique, un live plot amélioré.
- Un moteur d'effet beaucoup plus simple à base de graphiques que l'on peut modifier en rajoutant des points sur la courbe que l'on peut agencer.
- Un module dédié au pixel mapping avec une bibliothèque intégrée. De quoi faire des effets feu saisissants, par exemple.
- Des fonctions d'intégration de périphériques remaniées : Cerise et Stardust ont maintenant un bouton dédié.
- Une intégration du spectromètre connecté LIT duo pour créer en un clic un "matching" parfait entre deux sources. La démo marchait très bien mais elle était réalisée sur deux projecteurs avec le même moteur LED.

Disponibilité : fin du mois

Attention ! : le système de rétribution de Blackout va changer, à priori, on ne

pourra pas acheter la V3, elle sera seulement disponible à la location. Le pixel mapping sera une option payante mais le Live Plot sera sur la version de base.

(BlackOut est disponible en ligne mais les périphériques se trouvent chez nos membres associés :

Les produits "Cerise" de la marque FTSLED sont distribués en exclusivité chez DOPpro

Le "Stardust" et la gamme Lumenradio sont disponibles chez LCA

Le spectromètre connecté "LIT duo" est disponible chez Innport)

Côté énergie

Le MAX-E de Pess Energy



Le fabricant marseillais se positionne avec un produit pour venir concurrencer la batterie "Instagrid". Une batterie d'appoint compacte et robuste. Il est possible de consulter son état via une APP.

Capacité : 2,3 kW/h

Puissance : 3,6 kW

Dimension : 52,6 x 21,1 x 48,5 cm

Technologie lithium : NMC

Poids : 24 kg

IP : 54

(Ce produit est distribué par Axente)

La "Base Camp V2" de Shape



Le constructeur canadien propose une Unité Mobile d'Énergie très complète. Cette batterie de 15 000 Wh est capable de délivrer du courant tout en optimisant une charge AC provenant du réseau ou d'une autre batterie (n'importe quelle marque) et/ou une charge DC provenant de panneaux solaire.

Le BMS (Battery Management System) peut adapter son rythme de charge en fonction de sa consommation. Cette batterie trouvera donc sa place comme "cerveau" central pour unifier les autres batteries du plateau. Une puce 4G permet de consulter via une APP son état mais également de la géo-localiser : pratique pour une société de location qui veut suivre son parc.

Capacité : 15 kW/h

Puissance : 10 kW

Technologie lithium : LFP

Poids : 180 kg

IP : 54

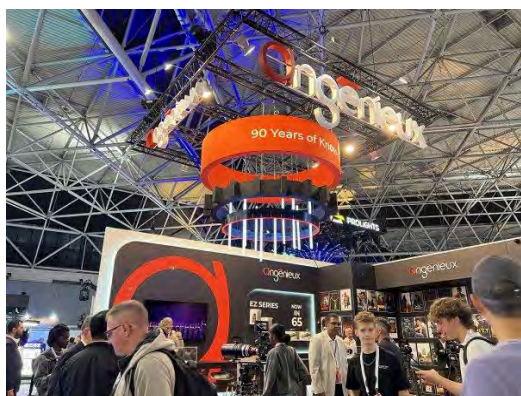
Disponibilité : courant octobre

(Ce produit est distribué par Innport)

Du côté caméra

On peut globalement noter une belle place faite au Large Format et au 65 mm dans les nouveautés présentées cette année pour les productions cinéma.

Angénieux



Angénieux présente sa série EZ in 65. L'expérience EZ Series, en format 65. Optiques adaptées au capteur 65 mm tout en conservant les qualités intrinsèques de la gamme EZ : ergonomie, résolution, rendu et prise en main.



EZ-2 65 Wide angle 27 -78 mm T3.6



EZ-3 65 : 82-300 mm T4.2 - T5.4

Fujifilm/Fujinon

Fujifilm présente les évolutions de sa caméra GFX Eterna 55, caméra à grand capteur (43,8x32,9 mm) présentée l'an dernier.



Un viewfinder : le VF-GFXC2 est un viseur électronique conçu spécifiquement pour le GFX Eterna 55. Doté d'une résolution élevée de 2048x536 et d'une luminosité maximale de 1 000 nits, il offre une image nette permettant une utilisation efficace dans des environnements à fort contraste. Son format natif 4:3 assure un affichage optimal de l'intégralité de l'image GFX au format "open-gate" 4:3.



Une application PRO Remote : Eterna ProRemote est une application de contrôle à distance qui connecte le GFX Eterna 55 à des appareils iOS et iPadOS (smartphones et tablettes) via Bluetooth, Wi-Fi ou un réseau local filaire (LAN). Trois modes de connexion sont proposés pour répondre aux besoins de divers types de production, allant du pilotage à distance d'une seule unité aux configurations multicaméras impliquant jusqu'à quatre caméras connectées.

Pour compléter sa gamme d'optiques Zoom GF qui couvrent le grand capteur

de la camera GFX Eterna 55, on pouvait découvrir :



Zoom GF 19-35 mm T3.5 PZ OIS WR :
Sorti en juin 2026 ce zoom complète la gamme d'optiques Fujifilm qui couvrent le grand capteur de la caméra GFX Eterna.

Il couvre une plage ultra-grand-angle équivalente à environ 15–28 mm en plein format.

Il vient en complément de son prédécesseur le Zoom GF 32-90 mm T3.5 PZ OIS WR.



Broadcast :
IBC oblige, le stand Fujifilm présentait également sa large gamme Broadcast. Depuis plusieurs années, Fujifilm poursuit le développement de cette gamme, avec des optiques Fujinon conçues pour répondre aux nouvelles exigences des productions live et sportives. À l'occasion du NAB Show 2026, le constructeur avait annoncé plusieurs nouvelles références venant

enrichir sa gamme d'objectifs zoom 4K compatibles avec les caméras Broadcast 2/3 pouces.

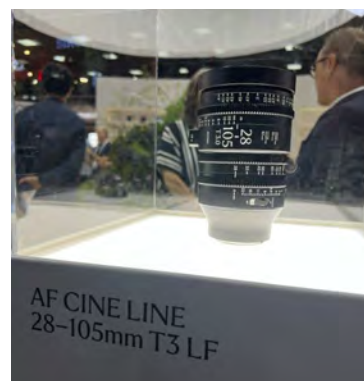
Sigma

Sigma présente sa première série d'objectifs cinéma AF : la gamme Sigma Cine AF.

Équipée d'un moteur linéaire HLA (High-response Linear Actuator), la gamme Cine AF de Sigma capture les mouvements intenses des scènes d'action, les changements de mise au point rapides lors des prises de vues à main levée ou avec un stabilisateur, ainsi que les moments imprévisibles des documentaires.



AF Cine Line 28–45 mm T2 FF
Optique qui couvre les capteurs FF, avec une ouverture constante de T2 sur toute la plage de focales
Montures E et PL



AF Cine Line 28-105 mm T3 FF
Montures E et PL

Mais était également exposée la série Sigma Aizu Prime Line, qui comporte désormais 11 optiques Full Frame T1.3, en faisant la première série Cinema FF à diaph 1.



Série Sigma Aizu Prime Line LF T1.3 :
21 mm, 25 mm, 27 mm, 32 mm, 35 mm,
40 mm, 50 mm, 65 mm, 75 mm, 100 mm,
125 mm.

Arri



Le stand Arri présentait ses solutions de tournage en multi-caméras, via sa large gamme Live System.

Présentation de l'Alexa 35 Live Xtreme

Les sorties HFR (High Frame Rate) allant jusqu'à un ralenti 8x en HD ou 2x en UHD permettent de diffuser des ralentis d'événements en direct via des workflows SDI standard.

Canon



Pour la partie production cinéma, Canon présentait l'ensemble de sa gamme EOS qui s'est fortement élargie ces dernières années.



Focus sur le EOS R6 V (video) :
(Sortie en mai 2026)

- Full Frame 7K CMOS sensor
- Body Image Stabilisation

- Open Gate recording
- Canon Log 2/3
- 7K 60P / 4K 120P / 2K 180P
- Live Streaming 4K 60P via UVC
- RAW, 4:2:2 10-bit
- XF-HEVC S / XF-AVC S
- RF mount system
- Sortie HDMI.

Broadcast :

Une grande partie de l'espace Canon était consacré à leur solution Live stream et broadcast.

Avec la présentation de leur différentes gammes :

- Broadcast Lenses
- Cinema Lenses
- PTZ Caméra

RED Nikon

Le deux entités se partagent un large stand au sein du salon.

RED consacre son espace à l'IBC sur la partie Live avec notamment la configuration : V-Raptor XL [X] systems for the live Cine-Broadcast workflows.

Avec des démonstrations autour d'un live de match de Boxe en direct.

De son côté Nikon présente le développement de son Z Cinema.



RED V-Raptor XL [X] VV en configuration Live :

Les systèmes 8K VV intègrent la toute dernière technologie RED, s'imposant comme les toutes premières caméras de cinéma grand format au monde dotées d'un global shutter.

Le ND électronique intégré permet de sélectionner avec précision leur densité par incréments de 1/4, 1/3 et 100 %. Enfin, la V-Raptor XL [X] et la plateforme DSMC sont dotées de solutions de connectivité avancées qui permettent des applications telles que le contrôle à distance, l'intégration Frame.io à l'intérieur de la caméra, le téléchargement direct AWS, RED® Connect pour la vidéo R3D 8K en direct sur IP ou la 4K en direct sur SMPTE ST 2110, et bien plus encore.



Nikkor Z Cinema

Après la caméra Nikon ZR présentée l'an dernier, Nikon annonce le développement de sa série Nikkor Z cinema T1.9VV conçue pour le cinéma, les productions haut de gamme et les créateurs, avec pour mission de leur fournir des solutions de haute qualité. La série sera composée de neuf objectifs, dont le Nikkor Z Cinema 50 mm T1.9 VV.

Il s'agira en outre de la première série d'objectifs Nikkor pouvant couvrir le capteur V-Raptor [X] VV. Les objectifs seront également dotés d'un mécanisme d'autofocus précis.

Sony



Production Cinema :

La nouvelle FX5

La petite dernière de la gamme avait évidemment une grande place sur le salon.

La Sony FX5 propose un enregistrement RAW X-OCN en interne, l'Open Gate 5K 3:2 jusqu'à 60 images par seconde (120p

via la mise à jour V2) ainsi que de nombreux formats professionnels destinés aux workflows modernes. Les différents ratios de désanamorphose (1.3x, 1.5x, 1.6x, 1.8x et 2.0x) facilitent également l'utilisation d'optiques anamorphiques.



Caractéristiques :

- Enregistrement RAW interne RAW X-OCN
- Open Gate 5K 3:2
- Un nouveau capteur avec plus de 15 diaphs de plage dynamique, : CMOS BSI Exmor RS™ empilé plein format de 16,6 Mp associé au processeur BIONZ XR™
- L'enregistrement à grande vitesse jusqu'à 240p en 4K et 120p en 5K,
- Mise au point automatique avancée en basse lumière et le « rolling shutter » minimisé
- Viseur électronique amovible, sa prise en charge dédiée du timecode, sa compatibilité avec le format audio Float 32 bits, sa double connectivité USB-C et ses fonctions sans fil améliorées,
- Trois ISO natifs 800 / 4000 / 12800 avec technologie Dual Gain
- Sortie HDMI Type A.

Présentation des Sony DP5 et DP7 :

De nouveaux outils de contrôle et de monitoring pour la gamme Cinema Line.

La gamme Cinema Line de Sony offre une cohérence d'image sur dix modèles de caméras différents : de la FX30 à la Sony Venice 2.

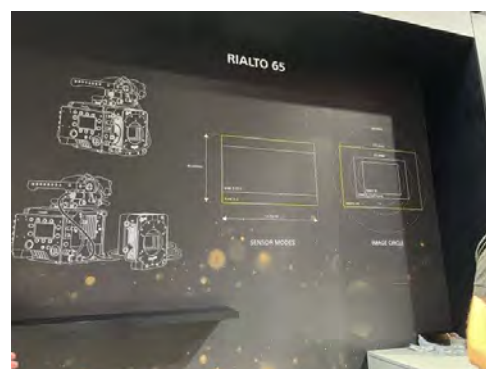
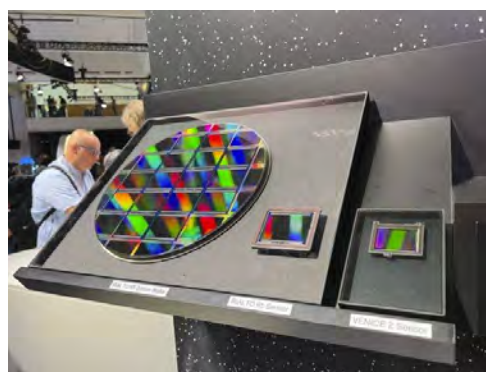
Pour poursuivre cet accompagnement, Sony lance les RM-DP5 et RM-DP7, deux unités de contrôle à distance qui servent également de solutions de monitoring pour les caméras FX5, FX3, FX2 et FX30.



Le Rialto 65 :

Le Rialto 65 est un nouveau bloc capteur conçu pour étendre les capacités de la Venice 2, dotant cette caméra de cinéma phare du plus grand capteur d'image du marché parmi les modèles de cinéma disponibles dans le commerce.

Associé aux boîtiers Venice 2 existants, le Rialto 65 transforme le système numérique au format 65 mm, tout en préservant la compatibilité avec l'écosystème actuel de la Venice 2.



Doté d'un capteur au format 3:2 mesurant 53,75 mm de largeur sur 35,83 mm de hauteur, ce nouveau capteur d'image présente une diagonale d'environ 64,60 mm et une surface de capture de la lumière environ 2,2 fois supérieure à celle d'un capteur plein format.

Bientôt disponible...

Blackmagic Design



Un large stand avec l'ensemble de ses produits :

- Evolution du Davinci Resolve 21.1
- Solutions Broadcast et multi-caméras
- Film scanning
- Cinema Immersive avec la caméra Blackmagic immersive



Les Caméras Blackmagic URSA Cine :

- URSA Cine 12K LF

Grand format 36x24 mm, 16 diaphs de plage dynamique, des montures PL, LPL

et EF interchangeables, Ethernet 10G, SMPTE-2110 live et plus encore.



- URSA Cine 12K LF 100G

Toutes les fonctions de la URSA Cine 12K avec Ethernet 100G pour la production en direct SMPTE-2110 jusqu'à 240 im/s.

Capteur grand format RGBW 36x24 mm, 16 diaphs de plage dynamique, montures PL, LPL, EF et B4 en option.



- URSA Cine 17K 65

Caméra numérique très grand format dotée d'un capteur 65 mm RGBW 51x24 mm offrant une résolution jusqu'à 17520

x 8040 et une plage dynamique de 16 diaphs. Tournez pour les écrans géants de type IMAX et rognez l'image pour le cinéma et la télévision.

CNC



Le CNC, une aide pour les entreprises françaises souhaitant venir à l'IBC
Le CNC était présent au salon de l'IBC car il peut apporter un soutien logistique et même financier aux entreprises françaises qui en ont besoin et qui souhaitent se présenter au salon.
On peut les retrouver alors sous le label "Pavillon France".

Nos rencontres au Pavillon France

Eurolight System



Depuis sa création en 1996, Eurolight System s'est hissé au rang de premier fabricant français de matériels d'éclairage et de projecteurs lumière pour la télévision, le cinéma et le théâtre.

Eurolight System a été créé pour répondre aux besoins des grands projets liés au passage à la télévision HD et a continué à se développer avec l'évolution des technologies d'éclairage et les besoins en constante évolution du secteur audiovisuel. Aujourd'hui reconnus pour leur maîtrise des dispositifs d'éclairage LED et leur savoir-faire dans la conception et l'installation de structures d'éclairage dans les studios vidéo.

Spline



Studio d'ingénierie visuelle français basé à Paris, Lyon, Nantes et Marseille.
Ils proposent une réponse qui repose sur une expertise hybride : une sensibilité créative alliée à une compréhension approfondie des réalités de production.
À chaque projet ses outils techniques : motion control, camera tracking, VFX, prévisualisation 3D, IA. Aujourd'hui, Spline conseille les productions publicitaires et cinématographiques sur la faisabilité technique de leurs projets.

HAL Picture - Poly Son



HAL Picture fait partie de Poly Son, société française de postproduction basée à Paris. Poly Son propose une gamme complète de services de postproduction image et son : gestion des rushes, laboratoire numérique, montage, étalonnage, montage son, mixage, bruitage et mastering.

Les collaborateurs de Poly Son sont issus de tous les maillons de la chaîne de production et de postproduction : directeurs de la photographie, étalonneurs, monteurs, chef opérateurs du son, monteurs son et mixeurs. HAL Picture propose également des services de création de "look" et d'accompagnement esthétique destinés aux cinéastes, chefs opérateurs et étalonneurs.

Les photos illustrant cet article sont de Malory Congoste et Julien Gallois.



Salon de la Photo 2026 : Nikon met la création dans tous ses états

23-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Du 8 au 11 octobre 2026, Nikon investit la Grande Halle de la Villette pour quatre jours placés sous le signe de la découverte, de la pratique et de la création. Dernières innovations à prendre en

main, ateliers, démonstrations et plus de 30 rencontres avec celles et ceux qui font l'image aujourd'hui rythmeront cette nouvelle édition. De la photographie au cinéma, Nikon explorera toutes les façons de créer, avec en point d'orgue une rencontre exceptionnelle avec Alexandre Astier et Jean-Marie Dreujou, AFC, ASC, autour du cinéma de demain.

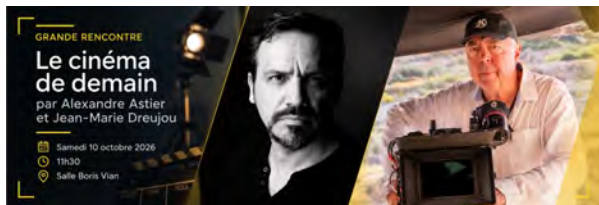
Et pour permettre au plus grand nombre d'en profiter, Nikon offre les invitations au Salon, sans limitation, avec le code **NIKON26**.

Fidèle au rendez-vous, Nikon retrouvera cette année encore les passionnés et professionnels de l'image au Salon de la Photo. Plus qu'une vitrine de ses dernières innovations, la marque imagine son espace comme un véritable lieu de pratique, de transmission et de rencontres, où chacun pourra expérimenter, échanger avec des experts et nourrir sa créativité. Photographes, vidéastes, réalisateurs, formateurs et créateurs se succéderont ainsi pendant toute la durée du Salon pour partager leur savoir-faire, leurs expériences de terrain et leur vision de l'image. Plus de 30 professionnels animeront plus de 35 conférences et rencontres de 40 minutes, avec la même ambition, à savoir inspirer et faire progresser les photographes et vidéastes, qu'ils soient passionnés ou professionnels.

Alexandre Astier et Jean-Marie Dreujou face au cinéma de demain

Parmi les temps forts de cette édition, Nikon donnera rendez-vous au public samedi 10 octobre à 11h30, en salle Boris Vian, pour une Grande Rencontre réunissant Alexandre Astier et

Jean-Marie Dreujou, directeur de la photographie membre de l'AFC et de l'ASC, autour d'une question qui traverse aujourd'hui toute l'industrie : *A quoi ressemblera le cinéma de demain ?*



Intelligence artificielle, évolution des technologies, recherche de productions à coûts réduits, multiplication des contenus et des plateformes... Le cinéma amorce une transformation à la fois technique et sociétale, qui fait évoluer les méthodes de production et interroge l'avenir de certains métiers. Alexandre Astier et Jean-Marie Dreujou croiseront leurs expériences et leurs regards sur ces mutations, leurs conséquences sur l'organisation des tournages et les nouvelles perspectives qu'elles ouvrent pour la création cinématographique. La rencontre sera animée par Roland Serbielle, Nikon France.

Le dialogue promet d'être particulièrement riche entre deux personnalités dont les parcours se sont déjà croisés. Directeur de la photographie depuis plus de trente ans, Jean-Marie Dreujou a signé l'image d'une cinquantaine de films et collaboré notamment avec Jean-Jacques Annaud,

Patrice Leconte, Éric Besnard et Alexandre Astier. Ce dernier, auteur, réalisateur, acteur et musicien, entretient lui aussi une histoire particulière avec Nikon puisqu'il a notamment présidé le jury du Nikon Film Festival en 2023.

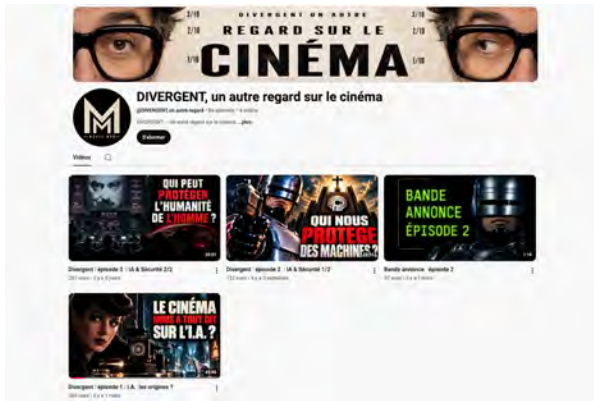
Plus de 30 rendez-vous pour regarder, apprendre et créer

Autour de cette Grande Rencontre, Nikon déploiera pendant quatre jours une programmation pensée pour inspirer, transmettre et faire progresser. Ateliers Live, Coaching photographique & Accompagnement créatif, formations aux solutions Nikon, sessions inspirantes et témoignages autour de l'utilisation des Nikon Z se succéderont sur la scène du stand.

Lumière, portrait, reportage, mouvement, composition, couleur, narration, vidéo ou encore cinéma sont ainsi autant de portes d'entrée pour explorer l'image et confronter les approches. Les matinées privilégieront la technologie et le savoir-faire Nikon, avant de laisser davantage de place à la capture photo et vidéo et à l'accompagnement créatif au fil de la journée.

- Lire et télécharger, dans l'aire de téléchargement ci-dessous, le programme complet des conférences Nikon au Salon de la Photo 2026.

Lire, voir, entendre



DIVERGENT - Un autre regard sur le cinéma

22-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Le lien ci-dessous pourrait intéresser un certain nombre d'entre nous, il s'agit d'une chaîne YouTube, "DIVERGENT - Un autre regard sur le cinéma". C'est une émission plutôt décalée qui remonte l'histoire du cinéma, des grands classiques aux films oubliés à travers les époques, les genres et les réalisateurs pour explorer les œuvres qui ont façonné notre imaginaire. Pour sa première série, "DIVERGENT" explore l'intelligence artificielle au cinéma : ses origines, la sécurité, la surveillance, l'éducation, l'écologie, la création et notre rapport aux machines. (Nicolas Massart, AFC)

Nicolas Prono a bien voulu nous présenter lui-même sa chaîne YouTube, son contenu présent et à venir :

« Dans "DIVERGENT, un autre regard sur le cinéma", j'ai voulu créer une émission qui me ressemble : mettre les films en avant, sans me prendre au sérieux — j'ai d'ailleurs choisi ce nom en référence à mon strabisme. J'ai grandi en Bretagne, nourri au vidéo-club, avant de venir à Paris étudier le cinéma à la fin des années 1990, où j'ai continué à travailler tous les week-ends dans un vidéo-club.

Je voulais proposer un concept qui incarne la passion que le septième art suscitait au siècle dernier. À cette époque, le cinéma était très important et s'inscrivait dans une histoire. Cette émission n'est pas pour autant nostalgique : il ne s'agit pas de regretter, mais de s'appuyer sur cette histoire pour mieux lire notre présent. L'instantanéité a bousculé notre rapport au temps et à l'apprentissage — et c'est précisément ce recul que je veux redonner, en interrogeant les films d'hier pour éclairer les sujets d'aujourd'hui.

Quand j'étais jeune, chaque chaîne avait ses émissions cinéma. Aujourd'hui, c'est aux passionnés de prendre le relais : transmettre le peu que l'on sait, sur YouTube ou ailleurs.

Cette première série d'épisodes est consacrée à l'intelligence artificielle : un sujet d'actualité, mais que le cinéma explore en réalité depuis cent ans, de la sécurité à l'écologie en passant par la

domotique et la santé — toutes ces thématiques y ont été développées. Elle se poursuivra par trois épisodes consacrés à *2001, l'Odyssée de l'espace* — la méthode de Stanley Kubrick, l'analyse du film, puis la légende et les théories complotistes qu'il a engendrées.

Pour le moment, je m'attarde sur la science-fiction, mais j'aime le cinéma dans toute sa diversité et je prépare déjà des émissions sur d'autres genres et courants.

Mais je suis surtout auteur, avec plusieurs projets de longs métrages, et j'ambitionne aujourd'hui de passer à la réalisation de mes propres films. J'espère qu'à travers cette émission, certains spectateurs auront aussi envie de suivre mes projets.

Mon objectif premier reste simple : donner envie de (re)voir des films — et

peut-être, sur un malentendu, en caser un ou deux en noir et blanc. »

Premier épisode

Vidéo :



Divergent : épisode 1 : I.A. les origines ?
par **DIVERGENT**, un autre regard sur le cinéma

Pourquoi l'être humain cherche-t-il à créer une intelligence à son image ? Pourquoi le cinéma a-t-il si souvent imaginé qu'elle finirait par lui échapper ? Et surtout : le cinéma avait-il déjà anticipé les questions que nous nous posons aujourd'hui sur l'IA ?

Côté profession



Hommages à Tony Gatlif (1948 - 2026)

05-10-2026 - [Lire en ligne](#)

Le réalisateur Tony Gatlif est décédé le 2 septembre dernier, à la veille de ses 78 ans. En cinquante ans de carrière, il aura réalisé une vingtaine de films, s'attachant la collaboration de différent·e·s directeur·rice·s de la photographie, dont la plupart viennent apporter leur témoignage ici. Pour ses premiers longs métrages, le réalisateur avait fait appel à Jacques Loiseleux, AFC (*Les Princes*, en 1983, *Pleure pas my love*, en 1989), Bernard Zitzermann (*Rue du départ*, en 1985) et Dominique Chapuis, AFC (*Gaspard et Robinson*, en 1990), tous trois hélas disparus.

Eric Guichard, AFC : *Latcho Drom* (1993), *Mondo* (1995), *Gadjo Dilo* (1997) et la préparation uniquement pour *Je suis né d'une cigogne* (1999)
Nous publierons prochainement un hommage rédigé par Eric Guichard.
(NDLR)



Gérard Darmon et Tony Gatlif sur le tournage des "Princes", en 1983

Claude Garnier, AFC : *Je suis né d'une cigogne* (1999), *Swing* (2001)

Tony Gatlif nous a quittés et c'est une immense tristesse.

J'ai écrit un texte court, par rapport à l'immensité de mes souvenirs.

Bien sûr, j'aurais encore mille choses à raconter. Mais je veux ici rendre hommage à mon ami Eric Guichard qui lui aussi aurait mille choses à raconter. Tony a réalisé 25 films et je pense que tous les cadreur·s/cadreuses, chefs op de ces films, et tous les techniciens qui ont participé à ses films sommes liés par ce grand récit qu'est l'œuvre de Tony Gatlif.

La liste est belle et longue.

Nous étions nombreuses et nombreux à son enterrement : famille, ami·e·s, techniciens, comédiens, comédiennes, réalisateurs et productrice. Nous étions à la fois très malheureux de son terrible décès et presque un peu contents de nous retrouver toutes et tous ensemble qui avions vécu avec Tony, dans le cinéma de Tony, tant de moment inoubliables. C'est mon ami et chef à cette époque, Eric Guichard, qui, le premier m'avait entraînée dans cette aventure. On était partis courir le monde à la poursuite de la musique tzigane.

Le film *Latcho Drom* fut un voyage magnifique, une chance énorme dans nos vies en même temps qu'un grand travail. Nous étions deux et demi à l'image Eric, moi et Alexandre Gavras qui avait alors mille casquettes (assistant réalisateur - fils de la productrice Michèle Ray-Gavras -, régie, électro, machino et dans les moments de crise deuxième assistant), plus notre ami Nicolas Naegelen au son, avec son assistant, et Denis Mercier notre chef déco et directeur artistique.

Bref une équipe super light, mais bienheureuse sur un film unique qui a mis en lumière le grand talent de chef opérateur d'Eric Guichard.

Ensuite cette équipe va continuer un bon moment à travailler ensemble.

Pour moi, six longs métrages et un documentaire à Cuba. Patrick Ghiringhelli viendra s'y adjoindre comme assistant puis doucement il évoluera vers sa carrière de chef opérateur avec Tony. Pour moi, dès *Latcho Drom*, Eric et Tony m'avaient confié une petite partie du cadre.

C'était ça aussi travailler avec Tony, prendre ce qui se présente.

Et puis de film en film je suis passée de cadreuse à cheffe op [*Swing*, *NDLR*],

toujours dans cette complicité avec Eric qui a fait mon bonheur.

Pour moi le cadre avec Tony, ce fut pour la première fois, un accès direct, palpable au présent unique, à l'intensité de chaque image. Avec Tony c'était souvent une prise et pas plus.

Quelle chance d'avoir eu toutes ces expériences ! Romain Duris et Rona Hartner tellement à fond sur *Gadjo Dilo* qu'ils ne quittaient plus leurs costumes, même s'ils ne tournaient pas et se balançaient en une minute, et moi aussi, dans des plans imprévus et puis la caravane de *Swing* qui flambait en moins de soixante secondes (faut pas dormir), les improvisations incroyables des soufis dans *Vengo*.

Et puis Tony Gatlif aimait l'image, le cadre. C'était un formidable dessinateur. Il m'avait offert un scénario magnifique de *Latcho Drom* entièrement dessiné. Et souvent pour mieux s'expliquer il nous dessinait ce qu'il avait dans la tête. Donc comme il aimait l'image, naturellement, en tant que cadreuse, cadreur, chef op on avait une relation de complicité forte avec lui. Je me souviens quand il m'avait mis la Moviecam sur l'épaule pour *Gadjo Dilo* de la liberté qu'il m'avait donnée de me jeter dans ces groupes de comédiens, musiciens et danseuses et en même temps de l'engagement que j'avais d'incarner son regard.

Il disait souvent qu'il volait (comme le voleur de poules qu'il se revendiquait d'être) son équipe, les techniciens, les comédiens autour de lui : leur énergie, leur créativité, leur inconscient même. Je ne sais pas. Moi je ne me suis pas sentie volée, mais plutôt comblée, par sa confiance, son énergie, son imagination magnifique et sa volonté de ne rien céder.

Latcho drom, Tony

Bonne route, Tony

On ne t'oublie jamais.
Claude Garnier

Céline Bozon, AFC : *Paris by Night*
(2004), *Exils* (2004), *Transylvania*
(2006)

Rage et magie ou enterrez-moi debout

J'étais ce matin aux obsèques de Tony Gatlif ; de son nom de naissance Boualem Dhamani.

Ce prénom, Tony, vient de notre cher cinéaste Jean Renoir (je l'ai appris ce matin de son fils Valentin) et Gatlif, c'est le nom d'une statue dans un parc à Alger où Tony traînait avant de décider de prendre le bateau pour la France à 14 ans, sans papiers.

Ça, je le savais, car on avait fait un pèlerinage à Alger ensemble avant le tournage d'*Exils*, en 2003. Ce fut une grande chance de découvrir Alger à travers les yeux de Tony, qui n'y était pas retourné depuis très longtemps. Nous étions aller voir l'école où une institutrice l'a « sauvé », selon ses propres termes, en lui montrant des films ; puis le parc où il dormait et cirait les bottes des passants. J'aurais pu être sa fille ; j'avais 28 ans, lui 55. Il aura été pour moi un père de cinéma. Nous avons tourné deux films ensemble, *Exil* et *Transylvania*.

Il me disait avec son regard pétillant d'apache : « Tu es mon audace ». Il avait l'œil arrogant et l'énergie généreuse, débordante.

Il dévorait la vie comme un homme blessé au plus profond de son être par l'humiliation et l'injustice.

Et il aura fait du cinéma un terrain de rage, de joie et de magie.

Julien Hirsch, AFC : *Liberté* (2008)
2008 - Tournage de *Liberté*

Aux aurores, nous faisons route dans le Haut-Foréz pour tourner une séquence

difficile qui doit nous occuper une demi-journée. Nous arrivons sur le décor, un campement de Tziganes avec ses roulottes et ses tentes que l'on distingue à peine car la clairière est couverte d'un épais brouillard et le soleil pas encore levé. Nous ne sommes pas inquiets car nous savons tous que ce brouillard est éphémère et qu'il ne devrait retarder la première prise de vues que d'une heure au plus. Tony erre dans le décor, silencieux, déplaçant des accessoires ça et là. On dirait qu'il cherche sa séquence alors que la veille, il nous l'a décrite en détail de façon à ce qu'il puisse se consacrer entièrement à son comédien (Rufus) pendant l'heure de préparation. Soudain, les premiers rayons du soleil surgissent de derrière la montagne et illuminent le campement à travers le brouillard : c'est magique. Branle-bas de combat, Tony décide de tourner cette scène autrement, avec le brouillard, en plan-séquence, à l'épaule, sans dialogue. En un instant, il décrit un nouveau parcours à Rufus, insiste sur les actions que je ne dois pas loucher, ordonne qu'on déplace certains accessoires...



Dix minutes plus tard, tout le monde est prêt : Action ! Un camion des années 1930 surgit du brouillard et roule vers nous à toute allure avant de s'arrêter à moins d'un mètre de la caméra. Rufus s'éjecte de la cabine et parcourt le campement au pas de course en fouillant les tentes et les

roulottes pour trouver un indice. Les Tziganes ont disparu. Rufus bouleversé s'effondre au pied d'un tas de braises encore fumantes : il pleure. Coupez ! Le brouillard se dissipe très rapidement. Tony ému remercie Rufus et toute l'équipe, il semble heureux. Il repense à ce qu'on vient de tourner, se demandant si ça vaut la peine de continuer en faisant ce qu'il avait prévu à l'origine. Puis, convaincu qu'on ne pourra pas avoir mieux, il donne le signal de la remballe.

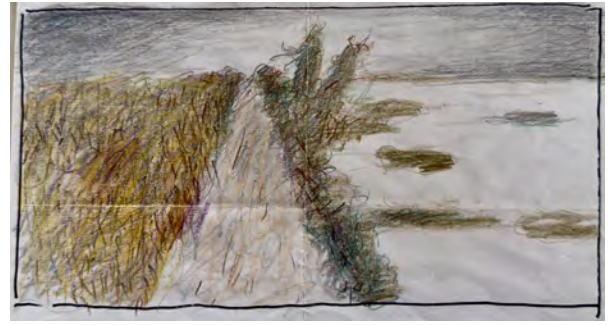


Sont reconnaissables sur la photo, en partant d'en haut à gauche : Valentin Dahmani, Delphine Mantoulet, Tony Gatlif, Julien Hirsch, Jean-Christophe Beauvallet, Edwin Broyer, Olivier Haie, Christophe Duroyaume, Gino Kokolo, Raphaël André, Romain Cadilhac et Pierre Pessel (en avant plan)

© Princes Films Production

Le tournage de *Liberté*, plein de surprises, restera pour moi et toute l'équipe un moment intense et inoubliable. Tony l'esthète, l'instinctif, le chef, l'énergique, l'enthousiaste, l'émotif, le fougueux, l'homme libre. Je pense souvent à lui, surtout quand la nature nous offre des miracles éphémères. Adieu Tony.

Patrick Ghiringhelli : Geronimo (2014), *Djam* (2017), *Tom Medina* (2021)
Adieu, mon cher !
Toutes ces années de cinéma, de vie, de liberté !...
J'ai eu la chance de participer à sept de tes histoires que tu réalises sans concession.



" Ça sera le premier plan du film, Patrick "
Dessin réalisé par Tony un an avant le début du tournage...



"Tom Medina" (2021)
Photogramme

Fier d'avoir croisé ta route, Tony, d'avoir entendu tes coups de gueule, d'avoir été témoin de ton engagement, de ton intégrité, de ta générosité, de ton combat. Quelles belles aventures !
Merci Tony.
Patrick

Lazare Pedron : Ange (2025)

J'ai commencé auprès de Tony Gatlif comme électro sur *Vengo*, en 1999. En 2025, sur son dernier film, *Ange*, j'étais opérateur. Entre les deux, j'ai appris un métier, mais surtout une manière de regarder. Travailler pour lui a été un honneur. Grandir à ses côtés, une chance immense.

Tony avait cette façon de voir la beauté là où personne ne songeait à la chercher.



Sa vie et son cinéma étaient indissociables : la même fièvre, la même liberté, la même tendresse. Il faisait œuvre de tout ce qui le traversait. Je lui dois bien plus que ma place derrière une caméra. Je lui dois une part de ce que j'y vois.



En souvenir de Patricio Guzmán

Par Samuel Lahu

01-10-2026 - [Lire en ligne](#)

Lorsque j'ai appris le décès de Patricio Guzmán, j'étais dans le sud de la France, sous une nuit étoilée. Je me suis alors immédiatement tourné vers le ciel et, dans un deuxième temps, j'ai appelé Samuel Lahu. Samuel avec lequel j'ai fait le tour du monde avec une vitre et que j'ai eu la chance d'avoir comme assistant caméra sur plusieurs films de long métrage pour le cinéma. Samuel qui est aujourd'hui directeur de la photographie et qui a eu la chance de travailler de très près avec Patricio Guzmán. Je lui ai demandé d'écrire quelques mots... (Gilles Porte, AFC)

En septembre 1973, après un an de travail en cinéma direct dans les rues de Santiago, Patricio Guzmán et Jorge Müller, son chef opérateur, terminent le tournage de ce qui deviendra *La Bataille du Chili*, un film aujourd'hui considéré comme un des plus grands chefs d'œuvre du cinéma documentaire [1]. C'est le récit de la lutte politique acharnée entre le peuple chilien, qui soutient le gouvernement socialiste de Salvador Allende, et une petite élite obscurantiste, réactionnaire, qui finira par gagner la

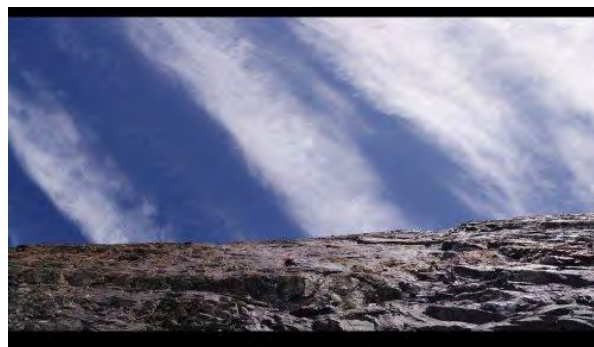
bataille en bombardant la Moneda, le palais présidentiel, et en mettant au pouvoir Augusto Pinochet pour plusieurs décennies. Patricio est arrêté puis libéré, et il commence une vie d'exil. L'année d'après Jorge Müller est à son tour arrêté, avec sa compagne, mais eux seront assassinés. En ces temps-là, le cinéma pouvait mener à la mort. C'est le premier chapitre de l'œuvre de Patricio. Moi, je n'étais même pas né.



Jorge Müller à la caméra
maintenu par Patricio Guzmán en veste claire

En septembre 2018, quarante cinq ans plus tard, j'ai eu la chance de devenir son chef opérateur pour un nouveau chapitre de son œuvre, *La Cordillère des songes* [2]. Ne parlant pas un mot d'espagnol, j'étais très surpris qu'il choisisse de partir avec moi dans cette aventure. Le premier jour du tournage au Chili, au fond d'une vallée de la cordillère, le Cajon Del Maipo, entouré de montagnes immenses, et pas du tout sûr de moi, je lui ai demandé ce qu'il voulait que je fasse. Il m'a simplement répondu en souriant : « C'est magnifique non ? Il faut tout filmer. » Tout ? Ce jour-là, je n'ai pas compris ce qu'il voulait dire. J'ai fait beaucoup de plans très jolis, mais aucun n'est dans le montage final. Après quelques semaines de tournage, nous nous sommes retrouvés dans la même situation, dans une autre vallée dont j'oublie le nom. Les montagnes autour de nous étaient toujours sublimes, mais nous

avons passé l'après-midi à filmer des cailloux, jusqu'à trouver un rocher qui nous a particulièrement plu et bien occupé jusqu'au soir, on y lisait la carte d'un monde abîmé. C'était le sens de son indication initiale. « Tout », voulait dire ne pas négliger les détails, les à-côtés, ce qui semble banal ou insignifiant, « Tout » voulait dire qu'il fallait être attentif à éviter les évidences, faire simple, mais être capable de changer d'échelle dans le temps et dans l'espace, voir dans une montagne une vague figée, ou dans une flaque d'eau un continent perdu. « Tout », c'était la leçon de cinéma d'un vieux maître. Il ne parlait pas beaucoup, mais désormais nous nous comprenions bien.



Champ : photogramme de "La Cordillère des songes"



Contrechamp : Samuel Lahu et Patricio Guzmán

En septembre 2021, post covid, nous sommes repartis au Chili tourner *Mi país imaginario*, chronique au présent d'un incroyable mouvement social qui a mis le pays en ébullition. Notre petite équipe volait d'un événement à l'autre, et chaque jour nous faisions des rencontres incroyables, c'était exaltant, mais ce qui

m'a le plus marqué, c'est la façon dont tous et toutes étaient heureux et fier de voir que Patricio était présent parmi eux, pour filmer à nouveau l'histoire en cours. Comme ce jour où nous filmions une réunion publique dans le parc Bustamante, près de la Plaza Italia, épiscetre des manifestations à Santiago, une interminable discussion collective sur la constitution. Certains ont reconnu Patricio, la parole s'est alors arrêtée et tout le monde s'est mis à longuement l'applaudir... Nous, nous étions heureux et fiers d'être son équipe. C'est dans ce genre de moment que l'on comprend le sens de notre métier, quand on trouve dans le regard de celui qu'on filme la reconnaissance de l'importance du travail humaniste, patient, fragile de cinéaste documentaire. C'est arrivé tous les jours en ce septembre-là. Et Patricio en était heureux et très fier.



Patricio Guzmán sur le tournage de "Mi país imaginario", en 2022



Photogramme de "Mi país imaginario"

En septembre 2026, nous préparions un nouveau tournage au Chili, mais cette fois-ci Patricio est parti seul, et lui seul sait où.

Je ne sais pas exactement où ce film nous aurait menés, son titre était *Les Yeux dans le désert*. Le point de départ était la construction d'un télescope géant dans le désert d'Atacama. En repérage l'année dernière, on avait demandé à un astrophysicien ce qu'il comptait découvrir avec cet instrument en chantier depuis dix ans. Il ne savait pas, mais il était sûr que ça allait être fantastique. Patricio aimait beaucoup cette idée. C'est aussi ainsi qu'il faisait ses films. Des constructions complexes, mais ouvertes aux hasards et aux coïncidences, où la politique est poétique, mais ce qui compte par dessus tout, c'est d'enregistrer ces voix et filmer ces visages qui racontent tant d'histoires, l'histoire du Chili bien sûr, mais surtout notre histoire collective, notre traversée du temps, et nos luttes quotidiennes.

Aujourd'hui, je me console en me disant que si Patricio s'est éteint, à travers ses films il nous reste sa voix. Et il avait une très belle voix.



Tournage de "Mi país imaginario"
Photo Samuel Lahu

(Samuel Lahu)

Notes

[1] "La Bataille du Chili", ce documentaire en trois parties est [disponible sur Arte](#) jusqu'au 16 mars 2027.

[2] "La Cordillère des songes", documentaire [disponible sur Arte](#) jusqu'au 16 mars 2027.



Disparition du réalisateur Philippe Larue

Par Dominique Lacour (ingénieur du son)

25-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Philippe Larue, réalisateur, scénariste, curieux du monde, à l'écoute des autres, nous a quittés en septembre dernier. Dès les années lycée, il s'investit dans une troupe de théâtre avant d'intégrer l'école Louis-Lumière (Cinéma 1989). Une courte carrière d'assistant opérateur et il s'oriente vers la mise en scène, qui le passionne.

En parallèle, il participe à des créations de danse contemporaine avec la Compagnie Pernette. Il réalise également des créations lumière pour le théâtre. Sa curiosité et son érudition l'amènent à explorer de multiples domaines artistiques.

Il est l'assistant de Dante Desarthe, Thomas Vincent, Christian Carion, Thierry Binisti, Hélène Angel, Clovis Cornillac, Safy Nebbou, Lucien Jean-Baptiste, entre autres... Il réalise plusieurs courts métrages, *Tea Time*, *Clandestin*, *Marie sans adieu*, *Ma sœur*. Il coréalise *30° couleur* avec Lucien Jean-Baptiste. Réalisateur en deuxième équipe aux côtés

de son camarade Thomas Vincent, il tourne *Versailles*, *Marie-Antoinette*, *Possessions*, *Masterplan*. Il écrit de nombreux scénarios originaux, des adaptations de romans et bandes dessinées.

Passionné de lumière, il aime à collaborer avec les chefs opérateurs. Pour ces réalisations, il a fait appel à Patrick Allombert, Dominique Bouilleret, AFC, Jako Raybault, Renaud Chassaing, AFC. Il intervient comme formateur à La Fémis et pour Tregor Cinéma.

Son énergie folle et communicative, sa bienveillance et sa tendresse vont beaucoup nous manquer.

(Ce texte de Dominique Lacour nous a été transmis par Renaud Chassaing, AFC)



Quand Jean-Paul Rappeneau évoquait ses collaborations avec Pierre Lhomme, AFC

04-09-2026 - [Lire en ligne](#)

Réalisateur de huit longs métrages entre 1966 et 2015, Jean-Paul Rappeneau est décédé le 1^{er} septembre dernier. Le 4 décembre 2019, en soirée à La Fémis, dans le cadre d'un hommage à Pierre Lhomme, AFC, le

réalisateur, interrogé par Luc Béraud, revenait sur quatre de ses films dont Pierre avait assuré la photographie : *La Vie de château* (1966), *Le Sauvage* (1975), *Tout feu, tout flamme* (1982) et *Cyrano de Bergerac* (1990). C'est ce témoignage, parmi d'autres, qui est isolé dans l'extrait ci-dessous.

Vidéo :



Quand Jean-Paul Rappeneau évoquait ses collaborations avec Pierre Lhomme, AFC
par AFC



Femmes à la caméra, podcast "T'as de beaux yeux tu sais !", épisode 6

07-09-2026 - [Lire en ligne](#)

La directrice de la photographie Virginie Surdej, SBC, est l'invitée du 6^e épisode du podcast "T'as de beaux yeux tu sais !", qui pose des questions sur le regard féminin au

cinéma, dont "Avons-nous un regard différent en tant que femme lorsque nous filmons ?".

Dans ce nouvel épisode, interrogée par Claude Garnier, AFC, et Valérie Potonniée au nom du collectif Femmes à la caméra, Virginie Surdej parle de ses débuts, de l'évolution de son regard et de son travail au fil du temps, et plus particulièrement des très beaux films *Le Bleu du Caftan*, de Maryam Touzani, et *By the Name of Tania* (*Sous le nom de Tania*), de Bénédicte Liénard et Mary Jimenez, dont elle a assuré la direction de la photographie.

- Pour écouter le podcast, enregistré au studio de Radio RapTz, [cliquer ici](#).



Virginie Surdej
Document Virginie Surdej / Femmes à la caméra

- Retrouver tous les épisodes [sur la page "blog"](#) du site Internet de Femmes à la caméra.



Association Française
des directrices
et directeurs
de la photographie
Cinématographique

8 rue Francœur
75018 Paris

www.afcinema.com

Président
Jean-François HENSGENS

Présidents d'honneur
* Ricardo ARONOVICH

Membres actifs

Christian ABOMNES
Michel ABRAMOWICZ
Pierre AÏM
* Robert ALAZRAKI
Evgenia ALEXANDROVA
Jérôme ALMÉRAS
Naomi AMARGER
Richard ANDRY
Thierry ARBOGAST
Yorgos ARVANITIS
Karine AULNETTE
Jean-Claude AUMONT
Kristy BABOUL
Noé BACH
Pascal BAILLARGEAU
Lubomir BAKCHEV
Jacques BALLARD
Pierre-Yves BASTARD
Lucie BAUDINAUD
Christophe BEAUCARNE
Michel BENJAMIN
Hazem BERRABAH
Amine BERRADA
Renato BERTA
Régis BLONDEAU
Patrick BLOSSIER
Sarah BLUM
Matias BOUCARD
Dominique BOUILLERET
Céline BOZON
Fiona BRAILLON
Thomas BRÉMOND
Dominique BRENGUIER
Laurent BRUNET
Sébastien BUCHMANN
David CAILLEY
Stéphane CAMI
Yves CAPE
Bernard CASSAN
François CATONNÉ
Laurent CHALET
Benoît CHAMAILLARD
Olivier CHAMBON
Caroline CHAMPETIER
Renaud CHASSAING
Rémy CHEVRIN
Arthur CLOQUET

Johanna COELHO
Maxime COINTE
Malory CONGOSTE
Axel COSNEFROY
Matthieu-David COURNOT
Manuel DACOSSE
Laurent DAILLAND
Daria D'ANTONIO
Gérard de BATTISTA
John de BORMAN
Martin de CHABANEIX
Bernard DECHET
Guillaume DEFFONTAINES
Bruno DELBONNEL
Benoît DELHOMME
Josée DESHAIES
Xavier DOLLÉANS
Samuel DRAVET
Jean-Marie DREUJOU
Damien DUFRESNE
Eric DUMAGE
Isabelle DUMAS
Eric DUMONT
Nathalie DURAND
Patrick DUROUX
Jean-Marc FABRE
Etienne FAUDUET
Thomas FAVEL
Laurent FÉNART
Jean-Noël FERRAGUT
Tommaso FIORILLI
Stéphane FONTAINE
Fabrizio FONTEMAGGI
Crystal FOURNIER
Pierre-Hugues GALIEN
Vincent GALLOT
Pierrick GANTELMi d'ILLE
Claude GARNIER
Nicolas GAURIN
Eric GAUTIER
Pascal GENNESSEAU
Dominique GENTIL
Noémie GILLOT
Agnès GODARD
Jean Philippe GOSSART
Brecht GOYVAERTS
Marco GRAZIAPLENA
Eric GUICHARD
Paul GUILHAUME
Antoine HÉBERLÉ
Gilles HENRY
Jean-François HENSGENS
Léo HINSTIN
Julien HIRSCH

Jean-Michel HUMEAU
Amin JAFARI
Lionel JAN KERGUISTEL
Alexandre JAMIN
Thierry JAULT
Vincent JEANNOT
Darius KHONDJI
Elin KIRSCHFINK
Marc KONINCKX
Balthazar LAB
Romain LACOURBAS
Yves LAFAYE
Denis LAGRANGE
Pascal LAGRIFFOUL
Jeanne LAPOIRIE
Philippe LARDON
Jean-Claude LARRIEU
Guillaume Le GRONTEC
Dominique Le RIGOLEUR
Philippe Le SOURD
Pascal LEBÈGUE
Maxence LEMONNIER
* Denis LENOIR
Mahdi LEPART
Nicolas LOIR
Hélène LOUVART
Philip LOZANO
Irina LUBTCHANSKY
Thierry MACHADO
Laurent MACHUEL
Baptiste MAGNIEN
Pascale MARIN
Aurélien MARRA
Antoine MARTEAU
Pascal MARTI
Frida MARZOUK
Nicolas MASSART
Stephan MASSIS
Vincent MATHIAS
Claire MATHON
Tariel MELIABA
Pierre MILON
Julia MINGO
Antoine MONOD
Vincent MULLER
Tetsuo NAGATA
David NISSEN
Pierre NOVION
Kanamé ONOYAMA
Luc PAGÈS
Brice PANCOT
Philippe PAVANS de CECCATTY
Renaud PERSONNAZ
Steeven PETITTEVILLE

Philippe PIFFETEAU
Aymerick PILARSKI
Mathieu PLAINFOSSÉ
Gilles PORTE
Arnaud POTIER
Thierry POUGET
Julien POUPARD
Pénélope POURRIAT
Mélodie PREEL
David QUESEMANT
Isabelle RAZAVET
Cyrill RENAUD
Vincent RICHARD "MARQUIS"
Jonathan RICQUEBOURG
Pascal RIDAO
Jean-François ROBIN
Antoine ROCH
Philippe ROS
Denis ROUDEN
Philippe ROUSSELOT
Martin ROUX
Guillaume SCHIFFMAN
Victor SEGUIN
Eva SEHET
Jean-Marc SELVA
Eduardo SERRA
Frédéric SERVE
Gérard SIMON
Andreas SINANOS
Emmanuel SOYER
Glynn SPECKAERT
Marie SPENCER
Gordon SPOONER
Gérard STÉRIN
Tom STERN
André SZANKOWSKI
Inès TABARIN
Élodie TAHTANE
Laurent TANGY
Manuel TERAN
David UNGARO
Kika Noëlie UNGARO
Stéphane VALLÉE
Juliette VAN DORMAEL
Philippe VAN LEEUW
Jean-Louis VIALARD
Myriam VINOCOUR
Sacha WIERNIK
Rotem YARON

* Membres fondateurs

Associés et partenaires : ACC&LED • AERING • AIRSTAR International • AJA Video Systems • ANGÉNIEUX • APUTURE • ARRI Camera Systems • ARRI Lighting • ART TECH DESIGN • ATLAS Lens Co. • AXENTE • BE4POST • BEBOB Factory • BIG MOUNTAIN • BLACKMAGIC Design • BLUEARTH Studio • CANON France • CINEAXYS • CINELIGHTS Rental • CINE MOTION Propulsion • CINE QUA NON • CINESYL • COLOR • COLORBOX • COOKE Optics • DI-boT • DIMATEC • DJI • DOLBY • DopPRO • DRONECAST • EES Elévation et Services • EMIT • ESL • EUROLIGHT System • EXALUX • EYE-LITE France • FILMLIGHT • FUJIFILM France • FULL MOTION • GRIP FACTORY Munich • HD SYSTEMS • HOUSE Of FPV • IMPACT Événement • INDIE Location • INNPOT • KEY LITE • KNOWLED by Godox • KODAK • LCA France • LE LABO Paris • LEITZ Cine • LES TONTONS TRUQUEURS • LOCA IMAGES • LOUMASYSYSTEMS • LUMEX • LUX • M141 • MALUNA Lighting • MICROFILMS • MOVIE TECH • MPC Paris • NANLUX • NEOSET • NESTOR Lab • NEXT SHOT • NIKON France • NOIR LUMIÈRE • OCONNOR • ONE STOP • PANAGRIP • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PHOTOCINERENT • PICSEYES • PLANNING CAMÉRA • PLAYBACK Video Assist • POLY SON • PROPHOT • RED Digital Cinema • REGULAR Kolor • ROSCO • RVZ Caméra • RVZ Lumières • SIGMA France • SOFT LIGHTS • SONY France • SOUS-EXPOSITION • SPLINE • THE DRAWING AGENCY • TRANSPA Caméra • TRANSPA Éclairage Énergie • TRANSPA Machinerie • TRANSPA Publicité • TRANSPERFECT Media • TRM • TRUE LENS Services • TSF CAMÉRA • TSF MACHINERIE • TSF LUMIÈRE • TURTLE MAX • VANTAGE Paris • VIDÉO DE POCHÉ • VIRTUAL Production House • WEAZEL Factory • XD MOTION • Groupe ZEBRA • ZEISS •

Avec le soutien du

et la participation de la CST