

# Contre-Champ

**hors-série - spécial Cannes 2022**  
special issue - Cannes 2022

entretiens **AFC** / interviews  
nos associés à Cannes



**Voici réunis les entretiens,**

recueillis par Brigitte Barbier, Margot Cavret et François Reumont,  
que nous avons publiés au cours de la 75<sup>e</sup> édition de Festival de Cannes.

Des directrices et directeurs de la photographie y parlent de leur travail  
sur l'un des films programmés dans l'une ou l'autre des sélections.

Ils sont précédés de l'Hommage Pierre Angénieux à Darius Khondji, AFC, ASC  
et suivis de la présence de nos Membres Associés à Cannes.

L'AFC tient à remercier vivement le CNC, la CST  
et nos partenaires

Acc&Led, Airstar, Angénieux, Arri, Canon, Leitz, M141, MPC, Neoset, Next Shot,  
Panavision, PhotoCineRent, Poly Son, RED, RVZ, Sigma, Sony, Transpalux, TSF,  
Vantage et Zeiss pour leur soutien grâce auquel ces parutions ont pu voir le jour.

**Here are all of the interviews,**

conducted by Brigitte Barbier, Margot Cavret and François Reumont,  
that we published during the 75th annual Cannes Film Festival.

Cinematographers discuss their work on a film screened in one of the selections.

They are prefaced by the Pierre Angénieux Tribute,

presented to Darius Khondji, AFC, ASC

and followed by the list of our Associate Members in attendance at Cannes.

The AFC heartily thanks the CNC, the CST,  
and our partners

Acc&Led, Airstar, Angénieux, Arri, Canon, Leitz, M141, MPC, Neoset, Next Shot,  
Panavision, PhotoCineRent, Poly Son, RED, RVZ, Sigma, Sony, Transpalux, TSF,  
Vantage and Zeiss for their support, which made these publications possible.

avec le soutien du



## AU PALMARÈS DU 75<sup>E</sup> FESTIVAL DE CANNES

### SÉLECTION OFFICIELLE – COMPÉTITION

#### Palme d'or

- *Triangle of Sadness*, de Ruben Östlund, photographié par Fredrik Wenzel [[► page 37](#)]

#### Prix du jury, ex-æquo

- *Les Huit montagnes*, de Charlotte Vandermeersch et Felix Van Groeningen, photographié par Ruben Impens, <sup>SBC</sup> [[► page 28](#)]
- *Hi-Han*, de Jerzy Skolimowski

#### Prix du Scénario

- *Boy from Heaven*, de Tarik Saleh, photographié par Pierre Aïm, <sup>AFC</sup> [[► page 20](#)]

#### Caméra d'or

- *War Pony*, Riley Keough et Gina Gammel, photographié par David Gallego [[► page 89](#)]

### UN CERTAIN REGARD

#### Prix de la Meilleure Performance

- Vicky Krieps dans *Corsage*, de Marie Kreutzer, photographié par Judith Kaufmann, <sup>BVK</sup> [[► page 53](#)]

#### Prix du Meilleur Scénario

- *Mediterranean Fever*, de Maha Haj, photographié par Antoine Héberlé, <sup>AFC</sup> [[► page 59](#)]

#### Coup de cœur du jury

- *Rodéo*, de Lola Quivoron, photographié par Rapahaël Vanderbussche [[► page 76](#)]

### LE PRIX CST DE LA JEUNE TECHNICIENNE DE CINÉMA

- Le Prix de la Jeune Technicienne de l'édition 2022 du Festival de Cannes a été décerné à **Marion Burger**, cheffe décoratrice sur *Un petit frère*.

« Avec *Un petit frère*, de Léonor Serraille, pour lequel elle a œuvré avec finesse pour restituer les décors d'un Paris des années 1980, elle montre sa capacité à porter un projet ambitieux. À seulement 34 ans, Marion fait preuve d'une carrière déjà remarquable avec un certain nombre de films exigeants. »

Lire l'entretien avec la cheffe opératrice Hélène Louvart, <sup>AFC</sup> [[► page 43](#)]

### LE PRIX CST DE L'ARTISTE-TECHNICIEN

- « Le jury du prix CST de l'artiste-technicien décerne le prix 2022 à l'ensemble de l'équipe Son du film *Triangle of Sadness*, de Ruben Östlund. Ce prix vient saluer la créativité et la mise en scène des univers sonores qui contribuent à faire plonger les spectateurs au cœur de la frénésie de cette satire acide et déjantée. » (Le Jury)

# Sommaire / Summary

## CAMÉRA D'OR : PAR JEAN-CLAUDE LARRIEU <sup>AFC</sup>

- Français > page 6

## HOMMAGE PIERRE ANGÉNIEUX : DARIUS KHONDJI <sup>AFC, ASC</sup>

- Français > page 8

---

## SÉLECTION OFFICIELLE - COMPÉTITION

- *Les Amandiers*, de Valeria Bruni Tedeschi  
propos de Julien Poupard, <sup>AFC</sup>  
Français > page 11 | English > page 14
- *Armageddon Time*, de James Gray  
entretien avec Darius Khondji, <sup>AFC, ASC</sup>  
Français > page 16 | English > page 19
- *Boy from Heaven*, de Tarik Saleh  
entretien avec Pierre Aïm, <sup>AFC</sup>  
Français > page 20 | English > page 23
- *Frère et sœur*, d'Arnaud Desplechin  
entretien avec Irina Lubtchansky, <sup>AFC</sup>  
Français > page 24 | English > page 27
- *Huit montagnes*, de Charlotte Vandermeersch  
et Félix Van Groeningen  
entretien avec Ruben Impens, <sup>SBC</sup>  
Français > page 28 | English > page 31
- *Leila's Brothers*, de Saeed Roustaei  
entretien avec Hooman Behmaanesh  
Français > page 33 | English > page 36
- *Triangle of Sadness*, de Ruben Östlund  
entretien avec Fredrik Wenzel, <sup>FSF</sup>  
Français > page 37 | English > page 41
- *Un petit frère*, de Léonor Serraille  
entretien avec Hélène Louvart, <sup>AFC</sup>  
Français > page 43 | English > page 46

## SÉLECTION OFFICIELLE - HORS COMPÉTITION

- *Coupez !*, de Michel Hazanavicius  
entretien avec Jonathan Ricquebourg, <sup>AFC</sup>  
Français > page 47 | English > page 51

## UN CERTAIN REGARD

- *Corsage*, de Marie Kreutzer  
entretien avec Judith Kaufmann, <sup>BVK</sup>  
Français > page 53 | English > page 57
- *Mediterranean Fever*, de Maha Haj  
entretien avec Antoine Héberlé, <sup>AFC</sup>  
Français > page 59 | English > page 62
- *Plus que jamais*, d'Emily Atef  
• entretien avec Yves Cape, <sup>AFC</sup>  
Français > page 64 | English > page 68  
• entretien avec Xénia Maingot, productrice  
Français > page 70
- *Retour à Séoul*, de Davy Chou  
entretien avec Thomas Favel, <sup>AFC</sup>  
Français > page 73
- *Rodéo*, de Lola Quivoron  
entretien avec Raphaël Vanderbussche  
Français > page 76 | English > page 79
- *Sick of Myself*, de Kristoffer Borgli  
entretien avec Benjamin Loeb, <sup>FNF</sup>  
Français > page 81 | English > page 84
- *Tirailleurs*, de Mathieu Vadepied  
entretien avec Luis Arteaga  
Français > page 86
- *War Pony*, de Gina Gammell et Riley Keough  
entretien avec David Gallego, <sup>FNF</sup>  
Français > page 89 | English > page 92

## CANNES PREMIÈRE

- *As Bestas*, de Rodrigo Sorogoyen  
entretien avec Alex de Pablo  
[Français](#) > page 94
- *L'Innocent*, de Louis Garrel  
propos de Julien Poupard, <sup>AFC</sup>  
[Français](#) > page 98
- *Nos frangins*, de Rachid Bouchareb  
entretien avec Guillaume Deffontaines, <sup>AFC</sup>  
[Français](#) > page 100 | [English](#) > page 104
- *Novembre*, de Cédric Jimenez  
entretien avec Nicolas Loir, <sup>AFC</sup>  
[Français](#) > page 106 | [English](#) > page 110
- *La Nuit du 12*, de Dominik Moll  
entretien avec Patrick Ghiringhelli  
et Dominik Moll  
[Français](#) > page 112

## QUINZAINE DES RÉALISATEURS

- *Ashkal*, de Youssef Chebbi  
entretien avec Hazem Berrabah, <sup>AFC, TSC</sup>  
[Français](#) > page 116 | [English](#) > page 119
- *Les Cinq diables*, de Lea Mysius  
entretien avec Paul Guillaume, <sup>AFC</sup>  
[Français](#) > page 121
- *Les Harkis*, de Philippe Faucon  
entretien avec Laurent Fénart, <sup>AFC</sup>  
[Français](#) > page 125 | [English](#) > page 129
- *Le Parfum vert*, de Nicolas Pariser  
entretien avec Sébastien Buchmann, <sup>AFC</sup>  
[Français](#) > page 131 | [English](#) > page 134

## SEMAINE DE LA CRITIQUE

- *La Jauria*, d'Andrés Ramirez Pulido  
entretien avec Balthazar Lab  
[Français](#) > page 135
- *Nos cérémonies*, de Simon Rieth  
entretien avec Marine Atlan  
[Français](#) > page 138
- *Raie Manta*, d'Anton Bialas  
entretien avec Julia Mingo  
[Français](#) > page 142

## ACID

- *Atlantic Bar*, de Fanny Molins  
propos de Martin Roux  
[Français](#) > page 145
- 

## NOS ASSOCIÉS À CANNES

- [Français](#) > page 147



Désigné par nos pairs du conseil d'administration de l'AFC à la fonction de membre du jury de "La Caméra d'or", je suis parti vers un Cannes inconnu, vivre dans la continuité les douze jours du festival. Instruit par l'expérience de nos confrères qui eurent le privilège de tenir le même rôle, par celle d'avoir dirigé l'image des films *Oriana* et *Petits arrangements avec les morts*, qui obtinrent en leur temps ce prix remarqué, j'ai pénétré dans les hauteurs du Palais du Festival, édifice à l'allure d'aéroport international, pour y recevoir, des mains de nos hôtes prévenants, le sésame d'une organisation qui s'avèrera sans failles.

Le lendemain après-midi, quel vertige, comme si de rien n'était en habit de cérémonie, que de dévaler à pied en plein soleil la colline où j'habitais, et de nous découvrir, les sept membres du jury, et de nous unir en parade pour la cérémonie d'ouverture.

Dès le matin suivant, projection de deux films. Certains jours ce seront trois ou quatre. Chaque fois dans les meilleures conditions. Le plus souvent avec le public, la salutation du réalisateur, des acteurs, des producteurs. Découverte des têtes, des attitudes qui disent sur la personnalité.

Toutes sélections confondues, nous déambulerons quotidiennement au gré des projections, du "Grand Théâtre" à la salle "Un certain regard", à celles de "La Quinzaine des réalisateurs" et de "La Semaine de la critique". Ainsi se poursuivra notre plongée dans la découverte des vingt-six films, sélectionnés en France et à l'étranger, qui sont chacun la première œuvre de long métrage d'un auteur, montrée pour la première fois.

C'est stupéfiant. Tous ces projets ont un intérêt cinématographique indéniable. On découvre à cette occasion qu'il existe des œuvres personnelles, de très grande valeur.

Qu'attend-on soi-même du cinéma ? D'où naissent nos propres exigences ? Comment les confronter à égalité de force de réflexion avec ses semblables ?

Pour ma part, né dans un village où j'ai appris à vivre jusqu'à 21 ans sans aucun autre horizon que celui des parcelles agricoles et de la chaîne des Pyrénées, où à douze ans l'eau courante est entrée dans les maisons, c'est pendant l'année de mes 17 ans, suite à l'installation du relais de transmissions sur le Pic du Midi de Bigorre, qu'un poste de télévision noir et blanc a été posé dans la mairie.

Oui, ce fut la première et la seule fenêtre ouverte sur l'ailleurs, qui étonnait, l'hiver devant la cheminée, les caractères trempés à l'accent de rocaille de notre assemblée villageoise gasconne.

Depuis bien avant, allons savoir par quelle force du destin, dans la nuit heureuse de mes jours, j'étais poursuivi par la vocation absurde et secrète de "tourner la manivelle".

Et je la tourne.

Pour bien plus tard découvrir, déconcerté, l'existence de la lumière. Le métier de directeur de la photographie deviendra ma vie.

J'ignorais tout de tout. Mais quelles strates invisibles à franchir ! Et comment ? Et pour quelles raisons ? Autres que celle primordiale de quitter sans instruction et sans bagages le village, par défaut de ressources.

Et s'ouvrir par la suite, sous l'influence des amitiés essentielles, et du destin, vers un monde entier.

Toute assemblée est confrontée à la subjectivité de chacun.

Comment trouver la cohérence de la nôtre ?

Nous étions un jury de sept membres, chacun issu d'une chapelle, différents sans être complémentaires, spontanément chaleureux et bavards, analytiques, emportés.

Entraînés par les élans picaresques, le panache, la parole affirmée de notre présidente, Rossy de Palma.



La table de la première délibération du jury de "La Caméra d'or"  
Photo Jean-Claude Larrieu



"Photocall" du jury de la Caméra d'or  
De g. à d. : Éléonor Weber, SRF, Jean-Claude Larrieu, AFC,  
Lucien Jean-Baptiste, invité, Rosy de Palma, présidente,  
Samuel Le Bihan, invité, Natasza Chroscicki, Ficam,  
Olivier Pelisson, SFCC  
Photo Festival de Cannes

Bavards sans relâche, à se crier comme dans des gueuloir de transatlantique, mais en générant la bonne humeur, en ouvrant le champ, par débordements d'énergies, au point de vue de chacun, aux oppositions, aux rassemblements, pour enfin élire, autant que possible en son âme et conscience, mais d'un élan commun.

*War Pony*, de Riley Keough et Gina Gammel a gagné le prix de La Caméra d'or.

Une mention spéciale a été donnée au film japonais *Plan 75*, de Hayakawa Chie.

*War Pony*, à la sortie de la projection, avait acquis pour la première fois notre adhésion à l'unanimité. Mis à mal un moment par l'arrivée de quelques autres œuvres. Mais c'est ce film qui a gagné.

Par la puissance d'un bout à l'autre de son panorama, par son écriture, sa construction, son rythme, la profondeur révélée de ses personnages, décryptés à chaque instant avec une justesse bouleversante. Un trait cinématographique pur.

*Plan 75* est une œuvre puissante, maîtrisée, retenue. Un regard sans cesse approfondi sur la société japonaise, et sur nous-mêmes. Fait de mille détails d'une humanité à pleurer d'effroi. Il s'agit là, à mes yeux, d'un autre chef-d'œuvre.

Pour écarter le regret de n'avoir à attribuer qu'un seul prix, on peut ajouter que c'est déjà une récompense pour un film que de figurer dans l'une des quatre sélections. Et pour certains que nous aimions aussi, qui m'ont beaucoup touché, que d'être primés par l'une d'elles.

Ce sera le cas de :

*Joyland*, immense film du Pakistanais Saim Sadig ;

*La Jauria*, du Colombien Andrés Ramirez Pulido ;

*Les Pires*, des Françaises Lise Akoka et Romane Gueret.

Un autre film marquant, abouti, vaste et juste, resté à l'écart :

*1976*, de la Chilienne Manuella Martelli.

D'autres encore nous attiraient, nous retenaient, sans parvenir à dépasser les lignes de nos avancées. Comment ne pas les citer ?

*Dalva*, de Emmanuelle Nicot ;

*Butterfly Vision*, de l'Ukrainien Naksym Nakonechnyi ;

*Rodéo*, de Lola Quivoron ;

*Alma Viva*, de la Portugaise Cristèle Alves Meira ;

*The Dam*, de Ali Cherri.

Ces 26 films, même si certains s'affaiblissent à nos yeux dans le courant de leur déroulé et ne parviennent pas à convaincre jusqu'au bout, tous ont une valeur qui force l'étonnement et le respect.

C'est en tant que membre de l'AFC que j'étais présent ici, porté sans le dire, par la connaissance que nous avons dans notre métier de ce qu'est la construction d'un film, la valeur d'un découpage, d'un plan, le choix d'un cadrage, l'inflexion d'un rythme.

J'ai reçu tous ces films comme un juré spectateur, non pas attaché à l'image seule et à la lumière, mais sans retenue, comme une vague qui vient vers vous, vous emporte ou pas.

Chaque fois avec l'espérance de voir se révéler un auteur.

Merci à Stéphane Letellier et Olivier Gautron, qui nous ont si bien accueillis ! ■



Darius Khondji, zoom en mains, et Emmanuel Sprauel , aux côtés de Philippe Parreno et Nicolas Winging Refn  
Photo Pauline Maillet pour Angénieux

Pour une ouverture et un respect des autres, pour vivre ensemble, le cinéma est essentiel. Il est cette passion qui se transforme en bonheur. Plus vivant que jamais, il nous rassemble à nouveau. Et c'est avec une immense joie que les équipes d'Angénieux retrouvent le Festival de Cannes.

Le cinéma fait partie de la culture, il est une ouverture sur le monde, une curiosité. Il ouvre sur des univers nouveaux : technique, artistique, scientifique, historique. Il est une aspiration à la liberté, il suppose un recul par rapport aux événements, aux Hommes et aux choses mais il est aussi un partage d'expérience.

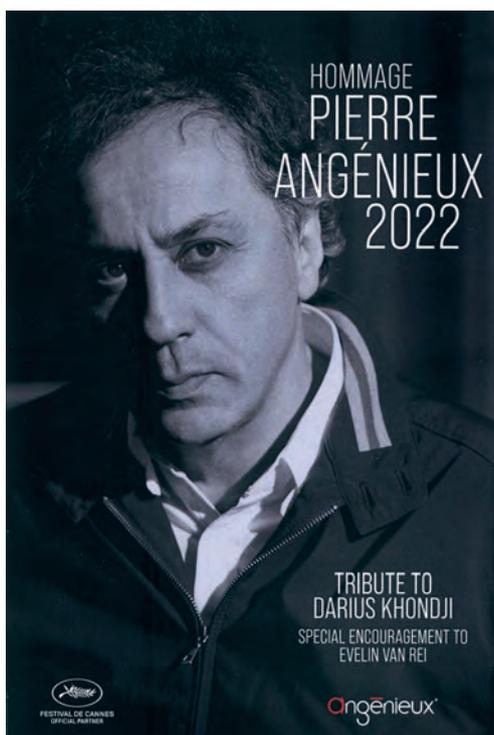


Photo © Peter Lindbergh

Cette année, Angénieux a souhaité rendre hommage au talent exceptionnel de Darius Khondji, membre de l'ASC et l'AFC, neuvième grand nom de la cinématographie à recevoir "l'Hommage Pierre Angénieux".

Son talent traverse les frontières et son sens de la photographie séduit depuis plusieurs décennies les réalisateurs du monde entier : de Caro & Jeunet à David Fincher, en passant par Woody Allen, James Gray, Roman Polanski et bien d'autres.

Son talent d'orfèvre de la lumière lui a déjà valu de nombreuses nominations et prix dans les festivals du monde entier.

Les jeunes sont un potentiel – notre potentiel à tous. Ce sont eux qui sauront relever les défis de demain. Parce qu'Angénieux croit à la transmission de cet art de l'image au fil des générations, Angénieux a souhaité mettre en lumière au cœur de cette cérémonie la jeune directrice de la photographie Evelin van Rei, une étoile montante du cinéma.

Le 7<sup>e</sup> art continuera de nous faire rêver, Evelin van Rei et Darius Khondji rayonneront ce soir par leur talent et leur passion des images, pour nous faire vivre des émotions et nous faire voyager.

**Severine Serrano**  
Managing Director  
Angénieux International Sales & Marketing

## L'hommage d'Agnès Godard, AFC à Darius Khondji, AFC, ASC pour son Prix Angélieux

Depuis neuf ans au Festival de Cannes, Angélieux met en lumière la direction de la photographie et à l'occasion de cette 75<sup>e</sup> édition, l'"Hommage Pierre Angélieux" a été remis à Darius Khondji, AFC, ASC, et un "Encouragement" à Evelin van Rei. Lors de la soirée, vendredi 27 mai, à laquelle assistaient de nombreuses personnalités amies, Agnès Godard, AFC, lauréate en 2021, a lu le texte qui suit, accompagné de quelques photographies de la cérémonie et de la Master Class qu'il a donnée la veille.



Darius Khondji et Agnès Godard, entre Emmanuel Sprauel et Séverine Serrano  
Photo Pauline Maillet pour Angélieux

### L'Hommage Pierre Angélieux à Darius Khondji, AFC, ASC

Par Agnès Godard, au nom de l'AFC

Si ce n'est pas la première fois qu'il nous est donné de célébrer Darius, c'est une grande joie de le faire ici ce soir, côtoyant et poursuivant la grande maison Angélieux.

Et c'est une fierté pour l'AFC que je représente.

J'ai eu la chance de travailler aux côtés de Darius sur un film tourné à Prague et au titre éponyme.

Je me souviens de sa concentration,

Je me souviens de son calme,

Je me souviens de sa délicatesse à sculpter les nuances,

Je me souviens de son audace à apprivoiser et exercer la technique,

Je me souviens de l'ampleur de sa mise en œuvre,

Je me souviens de l'excellence de ses choix,

Je me souviens de tout ce que l'on nomme l'inspiration et le talent.

Ce fut un laboratoire, dans le même et la différence, la révélation de ce qui engendre la variété des propositions d'images, l'arpège des esthétiques, la diversité du travail des directeurs de la photographie.

Très près du metteur en scène, Darius construit son travail non seulement à partir de ce qu'il sait mais aussi de ce qu'il est.

C'est humain et puissant.

C'est une grande joie de pouvoir te dire tout cela Darius, et l'AFC toute entière est à mes côtés.



Sur le tapis rouge avant la montée des marches - De g. à d. : Séverine Serrano, Evelin van Rei, Philippe Parreno, Emmanuel Sprauel, Amira Casar, Darius Khondji, Nicolas Winging Refn et une invitée  
Photo Pauline Maillet pour Angénieux



Lors de l'intervention de Darius Khondji  
Photo Pauline Maillet pour Angénieux



Darius Khondji, au centre, entouré des personnalités invitées d'Angénieux  
De g. à d. : Guillaume Canet, Evelin van Rei, Philippe Parreno, Nicolas Winging Refn, Darius Khondji, Amira Casar, Agnès Godard, Emmanuel Sprauel, Séverine Serrano et Dominique Rouchon  
Photo Pauline Maillet pour Angénieux



Evelin van Rei  
Photo Agnès Godard



Darius Khondji lors de sa Master Class  
Photo Pauline Maillet pour Angénieux

**Julien Poupard** AFC parle de son travail à l'image sur "Les Amandiers", de Valeria Bruni Tedeschi



Le film se passe dans les années 1980 et raconte l'histoire de Valeria lorsqu'elle était à l'école du Théâtre des Amandiers mais avec des acteurs d'aujourd'hui. Je voulais que l'on ressente ça aussi à l'image. Le souvenir des images est plus important que l'image elle-même. Quand on voit le film, on doit sentir les années 1980 et les années 2020. Car le film est une rencontre entre le passé et le présent.

*Fin des années 1980, Stella, Étienne, Adèle et toute la troupe ont vingt ans.*

*Ils passent le concours d'entrée de la célèbre école créée par Patrice Chéreau et Pierre Romans au théâtre des Amandiers de Nanterre. Lancés à pleine vitesse dans la vie, la passion, le jeu, l'amour, ensemble ils vont vivre le tournant de leur vie mais aussi leurs premières grandes tragédies.*

J'ai donc fait une recherche iconographique sur les années 1980 et j'ai choisi les accidents esthétiques qui me plaisaient, les accidents qui permettaient de raconter, "plus vraie que vraie", l'histoire de Valeria, qui est aussi une histoire de transmission. Nous avons cherché un mélange, une forme un peu "post-moderne" en ce sens qu'il s'agissait de réinventer le passé à travers le regard du présent, de composer très librement entre passé et présent.

J'aime beaucoup cette théorie de l'accident, de l'inattendu comme principe de création. La sérendipité ! Comme par exemple le post-it, né d'une expérience ratée d'un ingénieur. Ce dernier fait des recherches sur les adhésifs et produit une colle qui adhère mal. Quelques années plus tard, son collègue invente le concept du Post-it.

C'est comme un état d'esprit : "savoir accueillir l'accident".



Julien Poupard, à gauche, et Maxime Gerigny sur le tournage des "Amandiers"

## Essais #1

Premiers essais (trois mois avant le tournage). J'ai préparé un premier moodboard qui part un peu dans tous les sens. Valeria souhaite tourner en pellicule par goût esthétique mais la méthode de tournage de ses derniers films se prête plus au numérique (longueur des prises, filmer les répétitions, beaucoup de rushes). De mon côté, je penche plutôt vers le numérique avec des optiques vintage. Toujours cette idée de ramener une forme de modernité dans cette histoire.

On vient de trouver le décor principal du film, le théâtre des Amandiers qui sera en fait le théâtre de Créteil. J'en profite pour venir une journée avec une Alexa, une caméra S16 et plusieurs appareils photos. Je mets côte à côte l'Alexa et le S16 mm (de la 500T poussée de 1 et de 2 stops). Je prends des photos avec de la Cinestill 500 et de la Kodak Gold 200.

Avec Yov Moor, l'étalonneur, on passe une journée entière sur ces essais. On a d'abord travaillé la texture de l'image avant la couleur ; le flou, la définition, le grain...

Ensuite le contraste. Et puis la couleur. J'avais fait attention à filmer des ambiances différentes. Surtout pour la couleur. Affiner les couleurs. Ensuite, on a travaillé des transformations spatiales. Les halations (les contours rouges dans les hautes lumières) très intéressantes sur les photos Cinestill. Et puis le grain.

Projection de ces essais à l'aveugle au Max Linder. Personne ne voit de différence flagrante entre le S16 et le digital. Valéria est ravie, elle ne parlera plus du S16. Et elle me pousse à aller plus loin encore dans la recherche du support des accidents. Choisir les accidents de pellicule qui nous plaisent. Par contre, je sens encore des soucis de restitution des couleurs dans la peau. La séparation de couleur n'est pas terrible, il faut travailler là-dessus.

Je pense d'ailleurs qu'on ne serait jamais allé aussi loin dans l'image finale si on n'avait pas eu le Super 16 comme référence pour pousser la matière numérique.

## Répétitions

Valeria, lorsque je l'ai rencontrée la première fois, souhaitait que je filme les répétitions, c'était quelque chose de très important pour elle. J'ai passé cinq semaines à filmer les acteurs. J'ai observé le lien se tisser entre Valeria et ses acteurs. Et puis je suis aussi entré dans la danse. J'ai commencé à les regarder d'abord, à observer les corps, j'étais assez distant au départ. Puis j'ai commencé à développer des intimités avec chacun. Dans les moments difficiles, certains venaient se confier. Valeria m'offrait cette place et souhaitait cette implication. On apprend aussi ensemble à mieux connaître chaque acteur. Ceux qui travaillent, ceux qui sont plus instinctifs. Nadia est à l'aise dans le travail, de prise en prise son jeu s'améliore. Sofiane est plus instinctif et on sent qu'il faut préserver les premières prises. Je filmais aussi de temps en temps avec mon téléphone. Et l'air de rien, je commençais le découpage.



Sur le tournage des "Amandiers"

## Essais #2

Toujours dans les décors avec cette fois tous les acteurs et Valeria .

On a copié le 16 mm pour les premiers essais, il faut maintenant le «dépasser» et trouver l'image propre au film. Je me suis focalisé sur les photographies Kodachrome qui sont celles de ma jeunesse. Pour moi, les années 1980, ça évoque ça, ces photographies où l'on sentait les accidents, où l'on sentait le support de la pellicule. Avec parfois des virages de couleurs que l'on ne maîtrisait pas totalement : les accidents !

Lors de l'étalonnage de ces essais, on reprend nos différents layers et puis on teste une LUT filmbox qui nous amène une restitution des couleurs proche de ce que l'on cherche. La démarche est empirique et j'ai vraiment l'impression de construire l'image pas à pas.

A l'issue de la projection des essais, on discute avec la cheffe déco, Emmanuelle, et la cheffe costumière, des couleurs que l'on souhaite faire ressortir. Notamment les rouges et les jaunes, les couleurs qui soulignent le mouvement de cette jeunesse.

## Essais #3

Cette fois on teste les costumes et le maquillage ainsi que les peintures pour certains décors. Et on affine nos réglages de LUTs.

Je voulais remercier au passage la directrice de production, Marianne Germain, et les producteurs, Alexandra Henochberg et Patrick Sobelman. Pour tous ces essais, ils ne m'ont jamais parlé d'argent et ils ont suivi, étape par étape, la fabrication de l'image avec beaucoup d'intérêt.

## Découpage et tournage

Lors des répétitions, avec Valeria et Caroline Deruas, la scripte, on a beaucoup discuté de découpage. Pour chaque scène, on parlait des acteurs, on cherchait en premier lieu la bonne «note» de la scène puis on parlait découpage.

Je voulais faire un film avec la liberté de «la caméra épaule» mais avec une dolly et un zoom. Pour cela, je remercie mon chef machino, Alexandre Chapelard, très doué dans l'improvisation à la dolly.

J'ai utilisé principalement un zoom Angenieux 25-250 HR sur une dolly. Parfois à l'épaule avec une série Zeiss GO.



Plan sur dolly pendant le tournage des "Amandiers"

En préparant le film, je suis tombé sur une interview de Chéreau qui disait : « Le cadre ne doit pas suivre mais poursuivre les acteurs... »

J'ai beaucoup utilisé le zoom pour fabriquer de l'accident. Le zoom comme un élan amoureux où le cadreur habite le plan en choisissant de regarder un détail, un visage...

Pour filmer Chéreau, qui est très mystérieux dans le script et un peu inaccessible pour les jeunes acteurs, on a eu l'idée de le filmer toujours de loin en longue focale, toujours un peu caché et insaisissable.

Et puis cette phrase de Chéreau que l'on se répétait tous les jours avec Valeria sur le tournage. Cette phrase, comme un métronome pour trouver la bonne note : « Pas de Transcendance sans transgression. »



## Étalonnage

Je raconte à Yov une anecdote : sur le tournage, lorsque je reçois sur mon téléphone les premiers Stills, je suis surpris par l'image ultra contrastée et très saturée. Valeria adore. Je vois les premiers rushes et je constate un problème, le labo a appliqué par mégarde une LUT Rec709 en plus de notre LUT. Évidemment ça ne tient pas avec l'image animée. Pendant que je lui raconte ça, Yov applique dans mon dos le 709 sur les premières images et, en effet, il y a quelque chose d'intéressant. C'est trop fort mais on le dose et ça ajoute un accident sur la couleur qui vibre davantage, qui shift à des endroits inattendus. Notamment un effet sur les verts très photographiques. L'accident nous plaît et on le garde sur tout le film, mais en le dosant pour chaque scène.

J'en profite pour remercier très chaleureusement Jonathan Ricquebourg qui m'a remplacé pour les extérieurs new-yorkais et quelques retakes à Créteil.



Nadia Tereszkievich dans "Les Amandiers"

Merci aux acteurs, Nadia, Sofiane, Clara, Léna, Liv, Sarah, Suzanne, Eva, Alexia, Baptiste, Oscar, Vassili, Noham, Micha et Louis. J'ai eu un plaisir fou à vous filmer, à suivre vos peurs, vos doutes, vos émotions, vos folies. Je me suis senti tellement privilégié d'assister à tout cela.

Merci à Valeria, pour ce film et pour la place que tu m'as offerte. ■

### • EQUIPE

Premier assistant caméra : Maxime Gerigny  
Deuxième assistante caméra : Lola Pion  
Cadreurs caméra B : Balthazar Lab et Augustin Barbaroux  
Chef machiniste : Alexandre Chapelard  
Chef électricien : Nicolas Maupin  
Étalonneur : Yov Moor  
DoP New York : Jonathan Ricquebourg, AFC

### • TECHNIQUE

Matériel caméra : TSF Caméra (Arri Alexa Mini, zoom Angénieux 25-250 HR et série Zeiss GO)  
Matériels lumière et machinerie : TSF Lumière et TSF Grip  
Laboratoire de postproduction : M141

## Julien Poupard <sup>AFC</sup> discusses his cinematographic work on "Les Amandiers"

by Valeria Bruni Tedeschi

Translated from French by A. Baron-Raiffe, for the AFC

The film is set in the 1980s and tells Valeria's personal experience from her time at the Théâtre des Amandiers school, but with contemporary actors. I wanted that to be reflected in the image. The memory of images is more important than the image itself. When you see the film, you must feel the both 1980s and the 2020s. Because the film is a meeting between the past and the present.

*In the late 1980s, Stella, Étienne, Adèle and the whole troupe were twenty years old. They pass the entrance examination for the famous school created by Patrice Chéreau and Pierre Romans at the Amandiers theater in Nanterre. Catapulted at full speed into life, passion, games, love, together they will live the turning point of their lives but also their first great tragedies.*

So, I did iconographic research on the 1980s and I chose the aesthetic accidents that I liked, the accidents that made it possible to tell Valeria's story in a way that would be "more true than truth", which is also a question of transmission. We looked for a mixture, a somewhat "post-modern" form in the sense that it was a question of reinventing the past through the eyes of the present, of very freely shifting between past and present.

I really like this theory of the accident, of the unexpected as a principle of creation. Serendipity ! Like for example the post-it, which was born from an engineer's failed experiment. He was researching adhesives and came up with a glue with poor adhesive qualities. A few years later, his colleague invented the concept of the Post-it.

It's like a state of mind : "knowing how to welcome the accident".

Fairly early on, Valeria spoke to me about *Panic in Needle Park*, by Jerry Schatzberg. A magnificent film on a neighborhood of drug addicts in New York starring Al Pacino. It's incredibly true. The film alternates between medium focal lengths to be close to the actors and very long focal lengths to mix the actors with the actual drug addicts of the neighborhood.

### Screen Tests #1

First trials (three months before shooting). I prepared an initial moodboard, which was a little chaotic. Valeria wanted to shoot on film for aesthetic reasons, but the shooting method of her most recent films lends itself more to digital (length of takes, filming rehearsals, lots

of dailies). For my part, I'm more in favor of digital with vintage lenses. In keeping with this idea of bringing a form of modernity to this story.

When we'd just located the main location of the film, set in the theater in *Les Amandiers*, which will in fact be shot in the theater at Créteil. I took this opportunity to spend a day with an Alexa, an S16 camera and several still cameras. I put the Alexa and the S16mm side by side (the 500T pushed by 1 and 2 f-stops). I took pictures on Cinestill 500 and Kodak Gold 200.

Yov Moor, the colorist, and I, spent a whole day on these tests. We first worked on the texture of the image before the color ; the blur, the definition, the grain...

Then the contrast. And then the color. I had taken care to film different lighting atmospheres. Especially for the color. The colors had to be refined. Then, we worked on spatial transformations. The halations (the red outlines in the highlights) are very interesting in the Cinestill photos. And then the grain.

We screened these blind tests at Max Linder. No one could see a stark difference between the S16 and the digital. Valéria is delighted, and forgot about the S16. That pushed me to go even further in my search for gaining the support of accidents. We chose the film accidents that we liked. On the other hand, I still feel there are problems rendering skin color. The color separation isn't great and that's got to be addressed.

I also think that we would never have gone so far in the final image if we hadn't had the Super 16 as a reference to push the digital material.

### Rehearsals

Valeria, when I first met her, wanted me to film the rehearsals, this was very important to her. I spent five weeks filming the actors. I observed the bond being woven between Valeria and her actors. And then I also entered the dance. I started to look at them first, to observe the bodies, I was quite distant at first. Then I started to develop intimacy with everyone. When things got tough, some came to confide in me. Valeria welcomed me into that role and wanted me to have that involvement. It helps to better get to know each actor. We come to understand who works on their performance and who acts more instinctively. Nadia was at ease in the work, from take to take her game improved. Sofiane is more instinctive, and we felt that we had to save the first takes. I also filmed from time to time with my phone. And as though it were nothing, I started cutting.

### Essays #2

Still on set, this time with all the actors and Valeria.

We copied 16mm on the first tests, but then we had to "go beyond" it and identify this film's specific image. I focused on the Kodachrome photographs which are those of my youth. For me, those photographs evoke the 1980s, with their accidents and the visible influence of the filmstock itself. Sometimes they had color shifts that we did not fully control : accidents !

During color timing of the tests, we took our different layers and tested a filmbox LUT which gave us a color reproduction close to what we were looking for. The approach was empirical, and I really had the feeling I was building the image step by step.

At the end of the screening of the tests, we discussed them with the set designer, Emmanuelle, and the costume designer, which colors that we wished to bring out. Especially the reds and yellows, the colors that draw attention to the movement of the young people.

### **Trials #3**

This time we tested the costumes and the make-up as well as the paintings for certain sets. And we refined our LUT settings.

I want to thank the production manager, Marianne Germain, and the producers, Alexandra Henochberg and Patrick Sobelman. During all these tests, they never once mentioned money and they followed, step by step, the making of the image with great interest.

### **Cutting and shooting**

During the rehearsals, with Valeria and Caroline Deras, the script supervisor, we discussed how to break down the scenes at length. For each scene, we started with the actors, we first looked for the right "note" for the scene and then we talked about how to break it down.

I wanted to make a film with the freedom of a handheld camera but with a dolly and a zoom. For that, I would like to thank my key grip, Alexandre Chapelard, who is very talented in dolly improvisation.

I mainly used an Angénieux 25-250 HR zoom on a dolly. Sometimes handheld with a Zeiss GO series.

While preparing the film, I came across an interview with Chéreau who said : "The camera should not follow the actors ; it should pursue them..."

I used the zoom a lot to fabricate accidents. The zoom was like a loving gesture by which the cameraman inhabits the take by choosing to focus on a detail or a face...

To film Chéreau, who is very mysterious in the script and a little hard to access for young actors, we had the idea of filming him always from afar in long focal length, always a little hidden and elusive.

And then Chéreau's maxim, which Valeria and I repeated daily on set. It was like our metronome to help us find the right note : "No Transcendence without transgression. "

### **Grading**

I told Yov a story : on set, when I received the first stills on my phone, I was surprised by the ultra-contrasted and very saturated image. Valeria loved it. I see the first dailies and I notice a problem, the lab has accidentally applied a Rec709 LUT in addition to our LUT. Obviously that does not comport with the animated image. While I was telling him this, Yov applied the 709 to the first few frames without telling me and, indeed, there was something interesting there. It was too strong, but we dosed it appropriately and it added an accident to the color which made it more vibrant and shifting in unexpected places. It had a particular effect on the very photogenic greens. We liked the accident and we kept it throughout the film, but we dosed it for each scene.

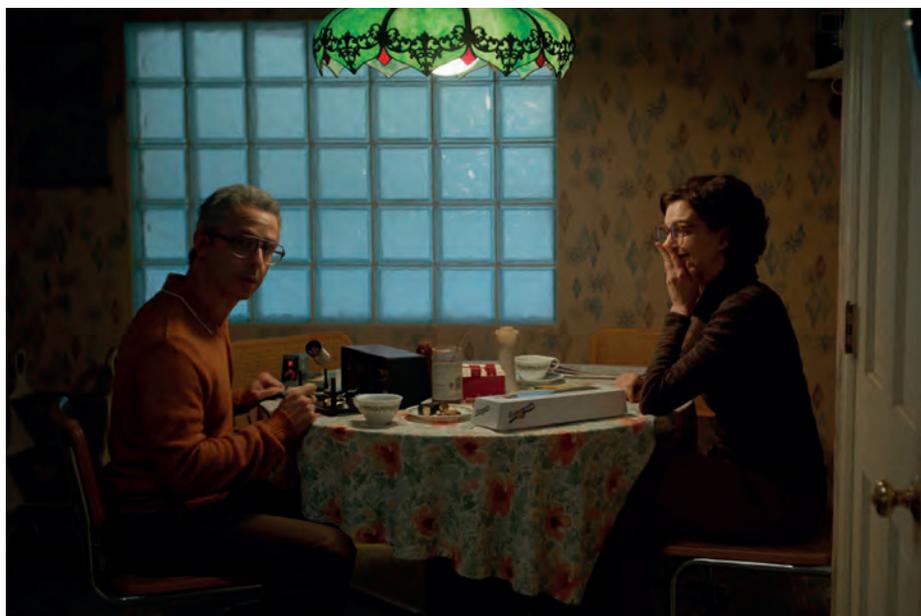
I take this opportunity to warmly thank Jonathan Ricquebourg, who filled in for me on the New York exteriors and some retakes in Créteil.

Thanks to the actors, Nadia, Sofiane, Clara, Léna, Liv, Sarah, Suzanne, Eva, Alexia, Baptiste, Oscar, Vassili, Noham, Micha and Louis. I absolutely loved filming you, following your fears, your doubts, your emotions, your follies. I felt so privileged to witness all of this.

Thanks to Valeria, for this film and for the place you offered me. ■

**Darius Khondji** AFC, ASC, évoque son travail  
sur "Armageddon Time", de James Gray

Automne à New York, propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC



Film automnal et sombre, baigné d'une lumière solaire dorée vacillante, *Armageddon Time*, de James Gray, est un long métrage rempli de souvenirs pour son réalisateur. Une histoire constituée d'une galerie de personnages ayant tous existé, tirés de son enfance dans le quartier du Queens. Avec au centre de l'intrigue un adolescent à la recherche de lui-même – interprété à l'écran par le jeune Banks Repeta – entouré de Anne Hathaway (la mère), Jeremy Strong (le père) et Anthony Hopkins (le grand-père). Darius Khondji, AFC, ASC en est le maître d'œuvre à l'image, proposant une image sobre et douce dans ce New York du milieu des années 1980, où la musique hip hop naît tandis que le mouvement punk s'éteint peu à peu. (FR)

*Milieu des années 1980, le quartier du Queens à New York est sous l'hégémonie du promoteur immobilier Fred Trump, père de Donald Trump, le futur président des Etats-Unis. Un adolescent étudie au sein du lycée de Kew-Forest School dont le père Trump siège au conseil d'administration de l'école et dont Donald Trump est un ancien élève.*

Quand on lui demande d'évoquer son meilleur souvenir sur le film, Darius Khondji évoque immédiatement sa joie d'avoir pu filmer un tel casting : « Réunir cette famille de fiction devant la caméra de James Gray, c'était un merveilleux moment. Filmer par exemple ces scènes de dîner avec tous les comédiens autour de ce jeune garçon, si juste à l'écran, c'était très émouvant. Surtout quand on sait qu'on travaille sur un film aussi personnel, dont les souvenirs du réalisateur en forment la trame. Des personnages qui sont tous inspirés de gens désormais disparus et qu'on ressuscite le temps d'une prise. C'est au fond un aspect très dramatique du projet auquel je ne m'attendais sans doute pas à sa lecture. Être témoin d'une période révolue, de vies disparues, il y a là un côté très nostalgique – que j'adore et qui m'a,

moi-même, replongé dans mes souvenirs. Le choix de l'automne allant aussi dans ce sens, avec des lumières solaires en déclin, pour moi un peu annonciatrices de la mort. Ce n'est donc pas pour rien que Marcel Proust m'est tout de suite venu en tête en découvrant le script, notant même certaines phrases de *À la recherche du temps perdu* pour les proposer à James Gray. Tandis que lui, de son côté, évoquait des mots-clés, comme des balises pour son film : "La perte", "Les fantômes" ou "Tout est parti". Quelques mots ou expressions que j'ai transmis moi-même à l'équipe pour qu'ils nous inspirent jusque dans la tente image. Gabriel Kolodny, mon fidèle DIT, les ayant même recopiés sur un morceau de Permacell comme un mantra scotché juste au-dessus de ses écrans ! »



Photogramme

Quand on lui pose la question sur les références qui ont guidé le film, le directeur de la photo évoque avant tout la sobriété : « Rembrandt est revenu tout de suite dans nos conversations, tout comme une lumière zénithale très dépouillée, presque religieuse par certains aspects. Des souvenirs d'une maison très sombre, peu éclairée où chacun veillait à économiser l'énergie en ces temps de premier choc pétrolier. » Ce goût pour les lumières douces en douche étant aussi pour lui celui du travail de Gordon Willis sur *Le Parrain 1* et *2*, dont il est fan. « Pour concilier ces lumières en douche et les plafonds bas, j'ai fait construire, par mon gaffer George Selden, des boîtes à lumière très plates, constituées de plaques de LEDs bicolores d'environ 40/40 cm sur seulement quelques centimètres d'épaisseur. Diffusées à l'aide de plusieurs couches très épaisses de magic frost, ces dispositifs ont pu être installés au plafond pour créer les top lights, tout en pouvant les contrôler en intensité et en couleur précisément. Le format 2,35 choisi par James nous aidant encore un peu plus pour pouvoir les mettre hors champ... »

descendre tous les murs de plusieurs degrés de gris dans cette maison, comme dans cette chambre. C'était capital pour pouvoir contrôler la lumière sans pouvoir accrocher trop de choses ou bénéficier d'un grill comme on le fait en studio. Pas de drapeaux, peu des sources... Et pas non plus cette habitude du numérique qui consiste à se dire : « C'est pas grave, on assombriera telle ou telle partie à l'étalonnage ». On avait en tout cas tous les deux cette sensation qu'il fallait donner un côté fugace à la lumière, rester dans une image sans beaucoup de contraste, ni brillances, humble par certains aspects. J'aime ainsi sur ce film parler de lumière "pauvre", un concept que j'associe au mouvement artistique italien des années 1960 "Arte Povera", de Germano Celant, qui m'est si cher. Si on reprend l'exemple de cette scène dans la chambre, je me souviens combien James était attentif à cette pénombre, c'était pour lui aussi les images de son enfance qui revenaient, sa propre lumière. Une image très basse en contraste, presque sous-exposée, comme une vision brève qui disparaît... Un souvenir. Un film où on est témoin de quelque chose de manière volatile. »



Parmi les séquences-clés du film, on trouve, par exemple, la première scène de confession dans la chambre du jeune Paul entre lui et son grand-père. Darius Khondji explique : « Sur le film, on a travaillé avec précision sur les palettes de couleur, comme notamment sur les tonalités de papiers peints des murs. Peu de couleurs vives, et un gros travail sur la densité des murs. J'ai fait, par exemple,



James Gray et Darius Khondji

Questionné sur les nombreuses scènes de nuit qui jalonnent le film, Darius Khondji se confie : « Sur *Armageddon Time*, j'ai voulu un peu plus utiliser du tungstène en extérieur nuit, pour me rapprocher le plus possible de la couleur des rues de l'époque. Là encore, une lumière simple, avec peu de sources et un niveau général nocturne très en-dessous de ce qu'on connaît



Photogramme

désormais dans les villes actuelles éclairées par LEDs. Des incidences très verticales, à l'image de cette scène à la fin du film quand le père ramène son fils à la maison à la sortie du commissariat. J'ai éteint la plupart des réverbères, ne laissant que quelques taches lumineuses çà et là. Quand on est dans la voiture, l'effet principal vient de sources tungstène placées très haut, à une hauteur similaire aux vrais réverbères, mélangées à quelques  $\frac{3}{4}$  contre provenant de lumières de porches d'entrée ou de jardins avoisinants. »

Adeptes d'une certaine méthode de travail héritée du film, Darius Khondji explique combien le travail sur le plateau est à ses yeux fondamental : « Je reste très attaché à ce que l'image qui est capturée devant nous, avec les comédiens, soit respectée, un peu, je dirais, comme avant la chaîne de postproduction numérique et que la majorité des décisions étaient prises au tournage. Pour conserver cet esprit, j'ai désormais pris l'habitude de demander à Gabriel Kolodny, mon DIT, d'étalonner en direct les images quand on tourne, et que ces images soient considérées comme référence tout au long de la chaîne. Le laboratoire qui traite ensuite les rushes de l'Alexa, respectant scrupuleusement ces directions données au tournage. Et c'est dans ces conditions d'utilisation, la force du numérique, à savoir que dès le premier montage on peut montrer le film en sortie d'Avid, avec des volontés d'images déjà parfaitement assumées. L'étalonnage final sur ce film (avec Damien Van Der Cruysen, chez Harbor à New York) étant particulièrement fidèle à ces rushes concoctés sur le plateau. »

Si ce nouveau film est produit et distribué en salles par Focus Features, force est de constater que, depuis déjà plusieurs projets, le directeur de la photo est régulièrement au générique de films et de séries produits par et pour les plates-formes. Questionné sur la fin annoncée du cinéma en salles, Darius Khondji répond : « Ça ne me dérange pas du tout de tourner pour les plates-formes, bien au contraire. Que ce soit sur les séries ou pour des films, on a avec eux souvent une liberté artistique très grande.

Mais c'est vrai que cette question de la sortie en salles reste capitale. Le problème s'est posé exactement en ces termes sur *Okja*, de Bong Joon Ho, sur lequel Netflix nous a laissé une totale liberté, évoquant également une sortie salles... qui n'a finalement jamais eu lieu. Moi je suis bien sûr un fervent défenseur du cinéma en salles, et tourner des films pour la salle, c'est mon souhait avant tout. Voir une œuvre sur un grand écran, avec un son à la hauteur des images et au milieu d'autres spectateurs, reste une expérience extraordinaire que même le home cinéma ne peut imiter. Alors je pense que les cinéastes doivent taper plus fort du poing sur la table quand ils signent un film avec une plate-forme pour exiger qu'il sera bel et bien distribué en salles. C'est, par exemple, ce que Alejandro Inarritu a obtenu sur *Bardo*, son nouveau film actuellement en postproduction sur lequel j'ai eu la chance de l'accompagner. On lui a promis que le film sortirait en salles, avec tout de même, je le confesse, une incertitude sur le territoire français à cause de la législation sur la chronologie des médias. Le film devrait être prêt pour la fin de l'année, et j'espère sincèrement que chacun pourra le voir au cinéma s'il le souhaite... » ■

#### ● EQUIPE

Premier assistant opérateur : Eric Swaneck  
Second assistant opérateur : Tyler Swaneck  
Gaffer : Georges Selden  
Chef machiniste : Richie Guinness  
Dolly grip : Joe Belschner  
DIT : Gabriel Kolodny  
Coloriste : Damien Van Der Cruysen  
Montage : Scott Morris  
Chef décoratrice : Happy Masee  
Costumes : Madeline Weeks  
Mixage son : David J Schwartz

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : Arri Media (Arri Alexa 65, série Super Baltar de Bausch & Lomb adaptée pour le grand format)  
Matériels lumière et machinerie : Arri  
Labo numérique de postproduction : Harbor, L.A

## Darius Khondji AFC, ASC, discusses his work on "Armageddon Time", by James Gray

Autumn in New York, by François Reumont,

Translated from French by A. Baron-Raiffe, for the AFC

A dark, autumnal film bathed in flickering golden sunlight, James Gray's *Armageddon Time* is a feature film full of memories from its director. The story is composed of a gallery of characters all drawn from the director's real childhood in the borough of Queens. At the center of the plot is a teenager in search of himself – played on screen by young actor Banks Repeta – surrounded by Anne Hathaway (his mother), Jeremy Strong (his father) and Anthony Hopkins (his grandfather). Darius Khondji, AFC, ASC was the mastermind behind this film's visuals, creating a sober and soft image of mid-1980s New York, where hip hop music was being born just as the punk movement was slowly dying out. (FR)

*In the mid-1980s, the borough of Queens in New York City was under the hegemony of real estate developer Fred Trump, father of Donald Trump, future President of the United States. A teenager is enrolled at Kew-Forest School, on whose board sits Fred Trump and of which Donald Trump is an alumnus.*

When asked to talk about his best memory from the film, Darius Khondji immediately evokes his joy at having been able to film such a cast: "Bringing together this fictional family in front of James Gray's camera was a wonderful moment. For example, shooting these dinner scenes with all the actors around this young boy, which came across so realistically on the screen, it was very moving. Especially when you know that you are working on such a personal film for the director, whose memories are woven together to create its plot. The characters are all inspired by people who have since passed, and who have been resurrected the duration of a take. This is a very fundamentally dramatic aspect of the project, which was not something I expected when I first read the screenplay. There is a very nostalgic aspect to witnessing a bygone era and vanished lives. I loved it, and it immersed me in my own memories. The choice of autumn also goes in this direction, with the setting sunlight, which is for me a harbinger of death. So, it's not for nothing that Marcel Proust immediately came to mind when I discovered the screenplay, even noting certain passages from his novel *In Search of Lost Time* to show them to James Gray. As for the director, he would mention keywords that served as guideposts for his film: "Loss", "Ghosts" or "It's all gone". I would transmit these words or expressions to the crew so that we could be inspired by them even inside our tent. Gabriel Kolodny, my faithful DIT, even copied them on a piece of Permacell like a mantra taped just above his screens! »

When asked about the references that guided the film, the director of photography mainly evokes sobriety: "Rembrandt immediately appeared in our conversations, as did a very stripped-down overhead light, which was almost religious at times. Memories of a dark house with few lights because everyone was careful to save energy during the first oil crisis. His taste for soft lighting showering the characters comes from the work of Gordon Willis on *Godfather 1* and *2*, of which he is a fan. "To reconcile the showering lighting and the low ceilings, I had my gaffer George Selden build very flat light boxes, made up of bicolored LED plates measuring

around 40cm x 40cm and only a few centimeters thick. They were diffused using several very thick layers of magic frost, and then these devices could be installed on the ceiling to create the top lights, while being able to precisely control them in intensity and color. The 2.35 format James chose aided us even more to keep them out of the frame..."

Asked about the many night scenes that punctuate the film, Darius Khondji confides: "On *Armageddon Time*, I wanted to use tungsten a little more on night exterior scenes, to get as close as possible to the color of the streets at that time. Here again, it was a simple lighting, with few sources and a general nocturnal brightness well below what we now know in today's cities lit by LEDs. Also, very vertical effects, like the scene at the end of the film when the father brings his son home from the police station. I turned off most of the streetlights, leaving only a few bright spots here and there. When you're in the car, the main effect comes from tungsten sources placed very high up, at a height similar to real streetlamps, mixed with a few ¾ counter lights coming from the lamps on entrance porches or neighboring gardens."

Darius Khondji still adopts the working method he inherited from 35mm film, and he explains how fundamental work on set is in his eyes: "I remain very attached to ensuring the image being captured in front of us, with the actors, is respected, a bit, I'd say, the way we used to before the digital postproduction chain, where the majority of decisions are taken while shooting. In order to maintain that spirit, I have now gotten into the habit of asking Gabriel Kolodny, my DIT, to grade the images in real time while we shoot, and that these images be considered as a reference throughout the chain. The laboratory which then processes the Alexa dailies scrupulously respects the artistic direction given while shooting. In this way, and this is the strength of digital cinematography, we were able to screen the film right as it came out from Avid, with our desires for the images already perfectly integrated. Final color grading on this film (with Damien Van Der Cruysen, of Harbor in New York) was particularly faithful to the dailies concocted on set."

Although this latest film was produced and is being distributed in theaters by Focus Features, the cinematographer is clearly regularly being recruited for series produced by and for online platforms. Asked about the expected demise of cinema in theaters, Darius Khondji replies: "It doesn't bother me at all to shoot for platforms, quite the contrary. Be it on series or on films, they often provide a very great artistic freedom. Nonetheless, the question of whether films will continue to be released in theaters is crucial. That is exactly what happened on *Okja*, by Bong Joon Ho, where Netflix allowed us complete artistic freedom, and also mentioned that it would be released in theaters... which never ended up happening. I am of course a fervent defender of cinema in theaters and shooting films for the theater is what I wish to do above all. Seeing a work on a large screen, with sound that is worthy of the images and amidst other moviegoers, remains an extraordinary experience that even a home cinema system cannot imitate. So, I think filmmakers need to bang their fists on the table harder when they sign a film with a platform to demand that it actually get released theatrically. This is, for example, what Alejandro Iñárritu was able to command on *Bardo*, his latest film, currently in post-production, on which I was lucky enough to work with him. He was promised that the film would be released in theaters, although I'll admit with an uncertainty as to its theatrical release in France due to French legislation on media chronology. The film should be ready by the end of the year, and I sincerely hope that everyone will be able to see it in theaters if they wish..." ■

Entretien avec **Pierre Aïm** AFC  
à propos de "Boy from Heaven"  
de Tarik Saleh

Propos recueillis par Brigitte Barbier, pour l'AFC



Après *Le Caire confidentiel*, Tarik Saleh, réalisateur suédois d'origine égyptienne, poursuit son exploration du film de genre. Il glisse vers le drame plus réaliste pour *Boy from Heaven* mais nous tient toujours en haleine avec, cette fois-ci, une guerre de pouvoir au cœur de l'islam sunnite. Le chef opérateur Pierre Aïm, AFC qui a déjà collaboré avec Tarik Saleh pour *Le Caire confidentiel*, propose une image plus retenue, naturaliste qui nous pousse à effacer la frontière entre réalité et fiction.

*Boy from Heaven* est présenté en Compétition officielle au 75<sup>ème</sup> Festival de Cannes. (BB)

#### Pauvre(s) pêcheur(s)

*Adam, simple fils de pêcheur, intègre la prestigieuse université Al-Azhar du Caire, épice de la puissance de l'islam sunnite. Le jour de la rentrée, le Grand Imam à la tête de l'institution meurt soudainement. Adam se retrouve alors, à son insu, au cœur d'une lutte de pouvoir implacable entre les élites religieuses et politiques du pays.*

Pour cette co-production qui réunit le Maroc, la Suède, la Finlande et la France, le tournage a eu lieu presque exclusivement en Turquie. Après *Le Caire confidentiel*, le réalisateur ne pouvait plus travailler dans son pays d'origine, l'Égypte. Il était d'autant plus difficile d'y tourner un tel scénario qui dénonce de manière assez critique des actes immoraux des Imams et de la police d'État.

Pour embarquer son public, Tarik Saleh choisit de raconter ce thriller machiavélique en utilisant le moins possible les codes de ce genre.

Pierre Aïm, le directeur de la photo, a donc proposé une lumière moins expressive que pour *Le Caire confidentiel*.

« Il fallait que tout l'univers visuel du film soit réaliste pour que le spectateur adhère à ce récit comme une possible histoire vraie. Je n'avais pas besoin de faire une belle image, d'embellir les hommes présents à 99 % dans le film. La lumière est très souvent en douche, ce qui est impossible lorsqu'on veut soigner la plastique des visages. Je n'ai pas essayé de gommer les défauts de peau du jeune héros (Tawfeek Barhom/Adam) pour lui donner un côté encore plus juvénile. Cela me permettait aussi d'apporter une touche de film noir à l'instar du *Parrain*. »

Le décor principal de *Boy from Heaven*, l'université Al-Azhar au Caire, a été tourné dans une immense mosquée à Istanbul.



Pierre Aim et Tarik Saleh

« Dans la cour de la mosquée, pour les séquences en nuit, j'avais peu de niveau sous les arcades. J'ai donc ajouté des LEDs sur chaque barre dans les deux directions vers le plafond et je les ai laissées dans le champ dans les plans larges. Pour donner du volume, un 10 kW Fresnel crée un contre-jour par la porte de la cour. »

L'intérieur de la mosquée offre un sublime décor avec des tapis d'un rouge profond. « Pour les séquences jour, deux HMI 18 kW et un 9 kW permettent des entrées franches et renforcent le contraste et les volumes », confie le directeur de la photographie.

Tourné en plein Covid, il a fallu rassembler environ 300 figurants qui ont été dupliqués sur une vingtaine de plans pour les scènes de concours de chant ou encore au début du film quand le premier Imam meurt et que la foule se prosterne.

Un autre décor assez récurrent a été traité un peu différemment, avec une lumière plus sophistiquée. « Le café où le flic (Fares Fares/Ibrahim) donne ses rendez-vous secrets la nuit est un décor où la lumière est plus fictionnelle. Pour dramatiser les scènes, j'ai souligné les différences de couleur entre les contres et les faces, avec des SL1 répartis dans le décor. »

D'autres décors étaient très petits, comme le dortoir, la prison, le bureau de la police d'État. « Je n'ai fait que changer les tubes existants dans le décor pour y mettre des Asteras. Ces tubes sont très pratiques, très simples, pilotables à distance pour la couleur et l'intensité. Et on peut les garder dans le champ ! »

Le minaret sert lui aussi de lieu de rencontre pour un tout autre but : celui de tuer l'un des infiltrés de la police d'État. Pierre Aim explique : « C'est le seul décor qui n'est



Dans la cour de la Mosquée



A l'intérieur de la Mosquée

pas entièrement naturel. Seuls deux personnes pouvaient monter en haut du vrai minaret, nous avons donc pu filmer les deux comédiens d'en bas pour des plans larges. Mais pour pouvoir filmer la séquence complète des deux personnages en champ contre-champ, avec l'équipe caméra/son, un faux minaret a été construit et placé sur un toit. J'ai recréé la lumière du vrai minaret avec des réglettes de 60 cm de long et 3 cm de large, très utilisées dans le théâtre, placées dans sa circonférence. La lumière est forte, venant du dessous et renforce le côté diabolique de Fares Fares. Les arrières-plans sont filmés depuis le vrai minaret pour être incrustés ensuite dans ces plans tournés dans le décor reconstitué. »



Machinerie dans la cour de la Mosquée

Le film est quasiment tourné entièrement à la main, sauf quelques plans au Steadicam et renforce ainsi une proposition à la limite du documentaire. Nous sommes entraînés par cette caméra très mobile qui ne lâche pas Adam, le jeune étudiant pris au piège. *Boy from Heaven* a aussi la particularité d'avoir été tourné avec une seule focale... Pierre se souvient : « Tarik a eu cette envie de n'utiliser qu'une seule focale et nous avons choisi le 40 mm de la gamme Scorpio (Vision service), c'était comme un challenge, un test... Avec le grand capteur de l'Alexa LF, la profondeur de champ est réduite et nous avons fait beaucoup de gros plans sans l'effet de la longue focale. Physiquement j'étais à 50 cm en moyenne des visages, souvent en contre-plongée. Ce choix de n'utiliser que le 40 mm a beaucoup guidé ma direction de lumière. »



Pierre Aïm et Tarik Saleh

Et Pierre Aïm conclut avec un grand sourire : « Cette nouvelle collaboration avec Tarik Saleh confirme que le nom de cinéaste a encore une fois pris toute sa dimension tellement il me laisse faire des propositions pour le film. » ■

#### ● EQUIPE

Première assistante opératrice : Anne Cottreel  
 Chef électricien : Lucolio Da Costa Pais  
 Chef machiniste : Hassan Kesici  
 Etalonneur : Mats Homgren C.S.I

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : Ljud & Bildmedia (Arri Alexa LF, objectif Scorpio 40 mm)  
 Matériel lumière : Dagsljus ; Red Rental by Maan ; Brilliant Light AB  
 Matériel machinerie : Red Rental by Maan, Gothenburg Film Studios  
 Laboratoire : Post Control Helsinki

## Interview with Pierre Aim <sup>AFC</sup> about "Boy from Heaven", by Tarik Saleh

The Solstices of Farö, by François Reumont,

Interview by Brigitte Barbier, for the AFC

Translated from French by A. Baron-Raiffe

After *The Nile Hilton Incident*, Tarik Saleh, a Swedish director of Egyptian origin, continues his exploration of genre film. He moves more towards a more realistic drama on *Boy from Heaven* but still keeps us in suspense with, this time, a power struggle at the heart of Sunni Islam. The cinematographer Pierre Aim, <sup>AFC</sup> who already worked with Tarik Saleh on *The Nile Hilton Incident*, has created a more restrained, naturalistic image that pushes us to eliminate the border between reality and fiction. *Boy from Heaven* is being presented in Official Competition at the 75th Cannes Film Festival. (BB)

### Poor fishermen

*Adam, the simple son of a fisherman, is admitted to the prestigious Al-Azhar University in Cairo, the epicenter of power in Sunni Islam. On the first day of school, the Grand Imam who leads the institution suddenly dies. Adam then unwittingly finds himself at the heart of a relentless power struggle between the country's religious and political elites.*

For this co-production between Morocco, Sweden, Finland and France, filming took place almost exclusively in Turkey. After *The Nile Hilton Incident*, the director was no longer allowed to work in his country of origin, Egypt. It would have been especially impossible to shoot a film in Egypt that takes a critical position denouncing the immoral acts of the Imams and the police.

To draw his audience in, Tarik Saleh has chosen to recount this Machiavellian thriller using the codes of the genre as little as possible.

Pierre Aim, the director of photography, therefore proposed less expressive lighting than on *The Nile Hilton Incident*. "The whole visual universe of the film had to be realistic so that the spectator believes the story could possibly be true. I didn't need to make a pretty image, or to enhance the beauty of the men on screen (99% of the film is of men). The light is very often showering the characters, which is impossible when you want to make the faces beautiful. I didn't try to erase the imperfections in the skin of the young hero (Tawfeek Barhom/Adam) to give him an even more youthful side. It also allowed me to incorporate a touch of film noir inspired by *The Godfather*."

*Boy from Heaven's* main setting, Al-Azhar University in Cairo, was shot in a huge mosque in Istanbul.

"In the courtyard of the mosque, for the night scenes, I had low ceiling clearance under the galleries. So, I added LEDs to each bar in both directions, aimed at the ceiling and left them in view in the wide shots. To give volume, a 10kW Fresnel creates a backlight through the courtyard door".

The interior of the mosque provided a sublime location with deep red carpets. "For the daytime sequences, two 18kW HMIs and a 9kW allow for clear daylight to shine in and reinforce the contrast and the volumes", the cinematographer recalls.

Shot in the middle of Covid, it was necessary to bring in 300 extras who were used on around twenty shots for the singing competition scenes or at the start of the film when the first Imam dies and the crowd bows down.

Another fairly recurring decor was treated a little differently, with more sophisticated lighting. "The café where the cop (Fares Fares/Ibrahim) has his secret meetings at night is a setting where the light is more fictional. To dramatize the scenes, I underscored the color differences between the shots and the reverse shots, with SL1s distributed throughout the location."

Other sets were very small, such as the dormitory, the prison, the police office. "All I changed on these locations were the existing tubes: I replaced them with Asters. These tubes are very practical, very simple, and can be remotely controlled for color and intensity. And you can keep them in the frame!"

The minaret also serves as a meeting place for an entirely different purpose: to kill one of the undercover policemen. Pierre Aim explains: "It's the only location that isn't entirely natural. Only two people could climb to the top of the real minaret, so we were able to film the two actors from below for wide shots. But in order to be able to film the complete sequence of the two characters in reverse shot, with the camera/sound team, a false minaret was built and placed on a roof. I recreated the light of the real minaret with 60cm x 3cm strips, very frequently used in the theater, placed around its circumference. The light is strong, and comes from below, reinforcing Fares Fares' diabolical side. The backgrounds were shot from the actual minaret and were then added into the shots filmed in the recreated location later on."

The film was almost entirely shot by hand, except for a few Steadicam shots, and this reinforces the film's documentary side. You get dragged in by the camera's constant movements, as it never leaves Adam, the young student caught in the trap. *Boy from Heaven* is also particular in that it was shot with only one focal length... Pierre remembers: "Tarik wanted to use only a single focal length and we chose the 40mm from the Scorpio range (Vision service), it was like a challenge, a test... With the Alexa LF's wide sensor, the depth of field is reduced and we did a lot of close-ups without the effect of the long focal length. Physically speaking, I was 50cm on average away from the faces, often from a low angle. This choice to use only the 40mm greatly influenced the way I directed the lighting."

And Pierre Aim concludes with a big smile: "My most recent project with Tarik Saleh confirms that the name cinematographer took on its full dimension once again, as he allowed me to make a contribution to this film." **DL:** Mia wanted to create a summery, light image, as we'd already done on *L'Avenir* (2016), to provide a counterpoint to this Film." ■

**Irina Lubtchansky** <sup>AFC</sup> parle de ses choix  
sur "Frère et sœur", d'Arnaud Desplechin  
Propos recueillis par Brigitte Barbier, pour l'AFC



Les films d'Arnaud Desplechin nous ont souvent plongés au cœur de déchirements familiaux ; avec *Frère et sœur* le réalisateur réinvente son thème fétiche et propose d'explorer les sentiments qui opposent Alice, Marion Cotillard, à Louis, Melvil Poupaud. Fidèle collaboratrice du cinéaste depuis *Trois souvenirs de ma jeunesse*, la directrice de la photographie Irina Lubtchansky, <sup>AFC</sup> élabore pour ce drame une image à la fois douce et réaliste, contrastée et romanesque...

*Frère et sœur* est en Compétition officielle sur la Croisette pour son 75<sup>ème</sup> Festival. (BB)

*Un frère et une sœur à l'orée de la cinquantaine... Alice hait son frère depuis plus de vingt ans. Ils ne se sont pas vus depuis tout ce temps. Dans Frère et Sœur, le frère et la sœur vont être amenés à se croiser lors du décès de leurs parents.*

Irina Lubtchansky avait déjà filmé Marion Cotillard dans *Les Fantômes d'Ismaël* et elle se souvient des craintes d'Arnaud Desplechin avant le tournage : «Il était habité par l'envie de réinventer quelque chose dans la manière de filmer Marion et il voulait que l'image soit plus réaliste que pour *Les Fantômes d'Ismaël*. Suite aux essais, j'ai choisi une caméra que je n'utilise pas habituellement, l'Alexa Mini. Nous avons fait beaucoup d'essais de sous-exposition car je savais qu'il allait falloir aller vite en tournage et que je n'aurais pas toujours la possibilité d'ajouter beaucoup de lumière. Il se trouve que le résultat était très beau car nous avions plus de matière dans l'image. Pour *Les Fantômes d'Ismaël*, j'avais pris soin de garder l'extérieur visible lorsque nous tournions en intérieur. Mais pour les décors de *Frère et sœur*, la lumière naturelle allait nous guider, même prédominer ! La désaturation de cette caméra dans les hautes lumières

me permettait d'obtenir une image intéressante pour la surexposition des découvertes que j'allais devoir garder telles quelles.»

Pour ce film entièrement tourné en décor naturel et en vrai Scope, la directrice de la photo a choisi un dispositif simple et rapide. «Mes choix d'optiques ont été dictés par le fait qu'il fallait obtenir une image douce pour Marion mais aussi parce que nous allions pas mal tourner à l'épaule, il fallait donc des optiques Scope pas trop lourdes. Nous avons choisi des Hawk V-Lite car on aimait bien les blancs qui bavent et un petit zoom Angénieux Optimo 56-152 mm pour la caméra à l'épaule. Nous avons un plus gros zoom, un Angénieux 25-250 HR pour les plans fixes. La moitié du film est tournée à deux caméras, en mélangeant des plans fixes et des plans épaule.»



Louis (ombre) | Photogramme



Marion(lumière) | Photogramme

Un nombre conséquent de gros plans, et même de très gros plans, détermine une géographie particulière, comme si le réalisateur-explorateur voulait embarquer les spectateurs pour visiter avec lui des territoires inconnus. « C'est un film sur le regard, les échanges de regard entre les personnages, la fan qui attend Alice à la fin de chaque spectacle, Alice regardée quand elle est sur scène. »

« Arnaud adore les gros plans, il dit que le visage de Marion, c'est comme une carte qui dessine des choses différentes à chaque fois, une carte qui raconte plein de choses. A l'étalonnage, nous avons encore éclairci son visage. »

A propos d'étalonnage... La couleur du film, entre le froid et le chaud mais aussi les visages souvent plus neutres, les oppositions de densités, variant du sombre aux hautes lumières un peu éclatées, créent un patchwork qui résonne avec les sentiments des personnages. « Arnaud ré-étalonne les rushes au montage donc nous retrouvons avec une copie de travail différente de ce que nous avons au tournage. Maintenant, et fort heureusement, les changements sont indiqués sur le montage, par un petit "color effect", par exemple. On a fait une première passe en gardant ces changements et puis on est revenu en arrière car c'était trop chaud », confie Irina.

*Frère et sœur* est un film citadin, tourné à Lille mais une échappée de quelques séquences nous fait respirer une nature magnifique. « Nous avons tourné dans les Pyrénées, un lieu sauvage, perdu... sans électricité... En peu de séquences, nous passons par plusieurs temporalités, jour, crépuscule, nuit, petit matin. Nous devions tourner une séquence de nuit mais c'était dommage de ne pas voir du tout ce décor sublime alors nous avons pris le risque de la tourner entre chien et loup. Nous avons quarante-



Photogrammes



cinq minutes pour tout faire, j'avais installé des projecteurs Fresnel à LED sur batterie en 3 200 K qui ne marquaient pas trop au début mais nous aidaient bien juste avant la nuit. Et puis nous avons fait un petit matin américain ! », ajoute Irina.

L'opposition entre le frère et la sœur est soulignée par différents contrastes au fil des séquences. « Louis est souvent dans l'ombre, Alice tout le temps dans la lumière. C'est une des façons de souligner leur discordance mais dans la scène du début, quand Alice vient chez son frère, l'opposition est signifiée d'une autre manière. L'ambiance dans l'appartement de Louis est très chaude avec une lumière assez directionnelle. J'ai utilisé quelques Fresnel pour pouvoir couper la lumière sur les murs. Les visages apparaissent dans une sorte de clair obscur. La lumière du palier sur lequel se tient Alice est très froide, et laisse le décor dans la pénombre. Le visage d'Alice est plus éclairé, froid aussi et assez contrasté mais doux. Ces deux univers visuels qui s'opposent évoquent la distance entre eux. »



Photogrammes

S'inspirant de Rois et reines, projeté à l'équipe juste avant le tournage, mais ayant pour mission de se réinventer, le réalisateur a confié une phrase clé à sa coéquipière : « Vous vous êtes bien entendues avec Marion. » Que fallait-il comprendre ? « J'avais réussi à filmer Marion Cotillard dans un ballet que ma caméra créait avec elle. C'est-à-dire : on a réussi à se réinventer. » Mission accomplie ! ■



Irina (de dos) sur dolly, Camille Clément (première assistante opératrice A0), Léo Stritt (chef machiniste) et Emmanuelle Alaitru (deuxième assistante opératrice)  
Photo Christophe Offret (accessoiriste)

#### ● EQUIPE

Cadreuse 2<sup>e</sup> caméra : Catherine Georges  
Première assistante caméra : Camille Clément  
Première assistante 2<sup>e</sup> caméra : Emmanuelle Alaitru  
Chef électricien : Sébastien Plessis  
Chef machiniste : Léo Stritt  
Étalonneur : Gilles Granier  
Opérateur Steadicam : Mathieu Gaudroy

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : RVZ (Arri Alexa Mini, série Hawk V-lite, zooms Angénieux Optimo 56-152 mm et 25-250 HR, avec bloc anamorphique)  
Matériel lumière : Transpalux  
Matériel machinerie : Transpagrip  
Laboratoire : Le Labo Paris

**Irina Lubtchansky** <sup>AFC</sup> discusses her choices  
on "Frère et sœur", by Arnaud Desplechin  
Interview by Brigitte Barbier, for the AFC, translated from  
French by A. Baron-Raiffe

Arnaud Desplechin's films have often plunged viewers into the heart of family dramas ; with *Frère et sœur*, the director reinvents his favorite theme and offers an exploration of the feelings that oppose Alice (Marion Cotillard) and Louis (Melvil Poupaud). Cinematographer Irina Lubtchansky, <sup>AFC</sup> has loyally worked alongside the filmmaker since their first film together, *Trois souvenirs de ma jeunesse*. She developed an image for this drama that is both soft and realistic, contrasting and romantic... *Frère et sœur* is in Official Competition at Cannes for the 75th Festival. (BB)

*A brother and a sister are about to turn 50... Alice has hated her brother for more than twenty years. They haven't seen each other since then. In Frère et sœur, the brother and the sister are forced to meet when their parents die.*

Irina Lubtchansky had already filmed Marion Cotillard in *Les Fantômes d'Ismaël* and she remembers Arnaud Desplechin's fears before filming : "He was possessed by the desire to find a new way of filming Marion, and he wanted the image is more realistic than on *Les Fantômes d'Ismaël*. As a result of the screentests, I chose a camera that I don't usually use, the Alexa Mini. We did a lot of experimenting with underexposure because I knew I was going to have to work fast in shooting and I wouldn't always be able to add a lot of light. It turned out that the result was lovely because it gave us more material in the image. For *Les Fantômes d'Ismaël*, I had taken care to keep the exterior visible when we were shooting indoors. But for the sets of *Frère et sœur*, natural light was going to guide us, even predominate ! The desaturation of this camera in the highlights allowed me to obtain an interesting image for the overexposure of the windows that I was going to have to keep as is."

For this film shot entirely on location and in real Scope, the cinematographer chose a simple and fast setup. "My choice of lenses was dictated by the fact that we had to obtain a soft image for Marion, but also because we were going to shoot a lot from the shoulder, so we needed Scope lenses that weren't too heavy. We chose Hawk V-Lites because we liked the bleeding whites and a small Angénieux Optimo 56-152mm zoom lens for the handheld camera. We had a bigger zoom, an Angénieux 25-250 HR for still shots. Half of the film is shot with two cameras, mixing still shots and shoulder shots."

A significant number of close-ups, and even very-close-ups, determine a particular geography, as if the director-

explorer wanted to invite his viewers aboard for a visit to unknown territories with him. "It's a film about the gaze, the exchange of gazes between the characters, the fan who waits for Alice at the end of each show, Alice being watched when she is on stage."

"Arnaud loves close-ups, he says that Marion's face is like a map that is different each time, a map that tells us a lot of things. In color grading, we lighted her face even more."

Speaking of color grading... The color of the film, between cold and warm but also the faces that are often more neutral, the oppositions of densities, varying from dark to slightly exploded highlights, create a patchwork that resonates with the feelings of the characters. "Arnaud recalibrates the dailies during editing, so we end up with a different working copy than what we had during filming. Now, very fortunately, the changes are indicated on the breakdown, by a small "color effect", for example. We made a first pass, keeping these changes, and then we went backwards because it was too warm," confides Irina.

*Frère et sœur* is a city film, shot in Lille but a few scenes let us take in some magnificent nature. "We shot in the Pyrenees, a wild, lost place... without electricity... In a few sequences, we go through several time periods, day, dusk, night, early morning. We were supposed to shoot a sequence at night, but it would have been a shame not to see this sublime setting at all, so we took the risk of shooting it at dusk. We had forty-five minutes to do everything, I had installed 3,200 K battery-powered LED Fresnel projectors which didn't stand out too much at first, but helped us a great deal just before nightfall. And then we had an American breakfast!" adds Irina.

The opposition between the siblings is highlighted by different contrasts throughout the scenes. "Louis is often in the shadows, Alice always in the light. It is one of the ways of underlining their discord but in the opening scene, when Alice comes to her brother, the opposition is signified in another way. The atmosphere in Louis' apartment is very warm with fairly directional light. I used some Fresnels to be able to cut the light on the walls. The faces appear in a sort of chiaroscuro. The light from the landing on which Alice is standing is very cold, and leaves the location in the dark. Alice's face is more brightly lit, cold too and quite contrasting but soft. These two opposing visual universes evoke the distance between them."

Inspired by *Rois et reines*, screened for the team just before filming began, but with the goal of reinventing ourselves, the director said to his cinematographer the key words : "You got along well with Marion." What did he mean by that ? "I'd successfully filmed Marion Cotillard in a ballet my camera created with her. Meaning : we'd succeeded in reinventing ourselves."

Mission accomplished ! ■

**Ruben Impens** <sup>SBC</sup> évoque le tournage  
des "Huit montagnes", de Charlotte Vandermeersch et Félix Van Groeningen  
Du roman à l'écran, par François Reumont, pour l'AFC



Avant d'être écrivain, Paolo Cognetti était étudiant à l'école de cinéma de Milan. Ce n'est sans doute pas si anodin. Veillant « comme un bon ange gardien » selon Ruben Impens, <sup>SBC</sup> sur le tournage des *Huit montagnes*, cet amoureux des sentiers alpins semble avoir trouvé, avec cette première adaptation cinématographique de son roman, un duo de réalisateurs sur la même longueur d'onde que lui. Le résultat est une ode en langue italienne aux sommets, un film sur l'amitié et les chemins imprévisibles de la vie. Luca Marinelli et Alessandro Borghi en sont les deux interprètes principaux. (FR)

*Pietro est un garçon de la ville, Bruno est le dernier enfant à vivre dans un village oublié du Val d'Aoste. Ils se lient d'amitié dans ce coin caché des Alpes qui leur tient lieu de royaume. La vie les éloigne sans pouvoir les séparer complètement. Alors que Bruno reste fidèle à sa montagne, Pietro parcourt le monde. Cette traversée leur fera connaître l'amour et la perte, leurs origines et leurs destinées, mais surtout une amitié à la vie à la mort.*

**Quelle a été votre rencontre avec ces Huit montagnes ?**

**Ruben Impens :** Il se trouve que j'avais déjà lu le livre avant même que Félix et Charlotte ne me parlent du film. Ma première réaction, quand ils m'ont parlé du projet, ça a été « mais comment on va arriver à faire ça ?! » Il me semblait que c'était un livre vraiment difficile à adapter. Même si je l'avais adoré, j'avais l'impression qu'il se passait vraiment trop peu de choses pour envisager d'en tirer un film. Je crois que j'ai dû leur dire que c'était une super bonne idée, en leur souhaitant bonne chance avec un peu de second degré. Un peu comme marcher sur une ligne très très fine au-dessus du vide.

**Avez-vous passé du temps pour trouver les lieux ?**

**RI :** On est tout de suite rentré dans la préparation. En rencontrant aussi Paolo Cognetti qui est un personnage fascinant. Il vit dans un village, dans les montagnes, Estoul, dans lequel il a, par exemple, situé son dernier roman. C'est vraiment tout petit, avec un restaurant, un gîte... pas plus de vingt maisons. On le croise avec son chien et tout le monde se connaît, évidemment. En découvrant la montagne, on a commencé à se poser les questions fondamentales induites par le scénario, par exemple comment gérer la logistique au mieux entre les différents décors en altitude... et mettre au point un plan de travail qui démarrerait au printemps 2021 et pourrait nous amener jusqu'à l'hiver. Tout s'est mis



Ruben Impens, caméra Arri Alexa LF et zoom Angénieux Optimo Ultra 12x  
Photo Alberto Novelli

en place assez concrètement avec le choix de la maison d'alpage. Un endroit accessible en été grâce à une piste, autour duquel on a rayonné pour choisir la majorité des autres lieux du film. Un hélicoptère étant tout de même nécessaire pour faire des rotations sur les décors les plus en altitude et économiser de longues heures d'accès pédestre.

***Le film fonctionne aussi beaucoup avec le rythme des saisons...***

RI : Quand on découvre l'environnement alpin, et qu'on commence à vraiment faire de la randonnée, on s'aperçoit très vite que le temps ralentit d'une certaine manière. On ne peut plus faire autant de choses qu'en ville et cette notion de prendre son temps s'impose d'elle-même. Ce temps passé aux repérages, à visiter les nombreux sites envisagés, nous a logiquement mis dans une sorte de rythme assez placide. Le film devait prendre son temps pour raconter l'histoire. C'était une évidence. Parallèlement à cette préparation, à la fois technique et logistique, les comédiens, et notamment Luca Marinelli, ont passé aussi du temps à faire de la randonnée avec Paolo, ce dernier leur servant de guide. Il s'est aussi invité plusieurs fois sur le tournage, ou même lors des repérages, son chien en général le précédant au détour d'un sentier. Sa présence était presque comme celle d'un bon génie de la montagne sur le film.

***Parlons du format 1,37... c'est assez inattendu pour un film se déroulant dans un tel endroit ?***

RI : Au départ, on pense presque intuitivement au CinémaScope pour un film comme celui-là... on a envie de se dire « plus c'est large, mieux c'est ! » En réalité c'est très compliqué de capturer en deux dimensions les sensations qu'on ressent face à un paysage. Que ce soit sur une peinture ou un écran de cinéma. Par exemple, ce n'est pas juste en photographiant avec un grand angle qu'on s'en sort. Au contraire, en montagne c'est

bizarrement les longues focales qui traduisent le mieux, à mon sens, les émotions du paysage. Dans ce film, on a par exemple régulièrement tourné à fond de zoom beaucoup de plans de paysages. C'était même devenu un peu gênant pour moi, parce que tout le monde se moquait de mon énorme Angénieux Ultra 12x FF, si encombrant, mais dont le rendu optique est vraiment sensationnel ! Le premier plan où on voit les enfants partir en randonnée avec le père, avec ce panoramique vertical, est tourné au 500 mm, très loin des comédiens et pourtant on perçoit toutes les subtilités du décor et de la très légère brume d'altitude.

Pour en revenir au choix du 1,37, c'est en analysant nos photos de repérages et en réfléchissant à la forme visuelle du film à venir qu'on s'est aperçu que les montagnes étaient presque déjà tellement épiques par elles-mêmes... Et on n'avait pas besoin d'en rajouter. Pouvoir ainsi placer les personnages dans le bas du cadre, avec ces montagnes au-dessus, nous plaisait bien, dans une sorte de triangle qu'on a souvent répété comme un motif à travers le film. Par exemple, même dans les intérieurs comme le studio que Lucas habite à Turin, on retrouve ce motif de la diagonale avec le plafond mansardé. Et puis il y avait aussi les fenêtres du chalet d'alpages, ou de la maison de vacances dans la vallée, des petites fenêtres qui correspondaient exactement dans leur rapport de taille au format 1,37. On trouvait ça très élégant de dupliquer les cadres dans le cadre dans ces séquences.

***Comment travaillent Félix et Charlotte, le couple de réalisateurs ?***

RI : Je dirais que Félix a pris à bras-le-corps toute la phase de préparation, les repérages, la logistique, et les choix préalables pour fabriquer le film. Charlotte, elle, de par sa maîtrise parfaite de la langue italienne, a pris un peu plus le relais sur le plateau, que ce soit dans sa relation avec les comédiens, mais aussi en apportant

un côté un peu plus rêveur... peut-être un peu moins pratique et terre à terre tel que moi ou Félix nous étions chargés jusque-là. C'était amusant parfois de la voir arriver sur le plateau avec les comédiens et de nous demander soudain pourquoi tel ou tel plan était cadré ainsi. Cette espèce de fraîcheur nous a beaucoup servi pour sortir un petit peu la tête du guidon, et prendre parfois un peu de recul sur l'image ou sur la direction artistique.



Ruben Impens, caméra Arri Alexa LF et zoom Angénieux Optimo Ultra 12x  
Photo Alberto Novelli

#### *Quel a été votre choix de matériel sur ce film ?*

**RI :** Comme je le disais, les courtes focales n'étaient pas de mise sur ce film. Une grande majorité des plans est tournée avec le 35 mm ou le 40 mm, avec des Zeiss Supreme en Alexa LF. Même si mon assistant opérateur, très dévoué, voulait parfois me pousser à tourner à pleine ouverture, j'avoue que la structure d'image en Full Frame m'incitait à être toujours aux alentours de 2,8 ou même un peu plus fermé dans certains plans où je voulais gagner en profondeur. L'intégralité du film est tournée avec le même dispositif, que ce soit en ce qui concerne la caméra ou la machinerie (épaule, trépied ou Steadicam). Le passage des années n'étant presque pas marqué à l'écran photographiquement. Seules quelques petites corrections d'étalonnage très subtiles sur une LUT de base «Ektachrome» ont été effectuées. Ça rend la partie centrale du film légèrement plus contrastée et plus nette, avec aussi un peu plus de grain ajouté pour contrebalancer cette augmentation du détail. En filtrage caméra, j'utilise aussi des Black ProMist ou des filtres Radiance selon les situations pour redonner un peu plus de caractère selon les plans.

#### *De quelle séquence êtes-vous le plus fier ?*

**RI :** Je suis très fier de la séquence où Bruno fait découvrir à Pietro le chalet d'alpage et lui confie la promesse qu'il a pu faire à son père. Depuis la montée à moto, puis la longue discussion sur le site... C'est pour moi vraiment le but visuel que je m'étais donné sur ce film : faire ressentir l'altitude, et le temps que prennent les choses en montagne. Le chalet était parfaitement

orienté plein sud, en pouvant exploiter au mieux les matins et les fins d'après-midi, tout en étant capables de s'installer à l'intérieur très vite. C'était une décision qui avait ses avantages et ses inconvénients. Hésiter entre la possibilité d'un cover set en cas de trop mauvaise météo, mais forcément loin du vrai chalet, ou tout tourner sur place et bénéficier d'une très grande réactivité au jour le jour. C'est cette deuxième solution qu'on a choisie et on ne l'a pas regrettée. C'était très judicieux de pouvoir passer de l'intérieur à l'extérieur sur place et enchaîner certaines séquences dans la continuité.

#### *Un mot sur le Népal, comment avez-vous procédé ?*

**RI :** La partie népalaise s'est tournée en quatre semaines, incluant les contingences de Covid à l'entrée sur le territoire, les repérages et, dans la foulée, les prises de vues. Je n'ai modifié en rien mon set up de matériel là-bas, certaines séquences étant seulement tournées un peu plus dans un esprit documentaire. Comme dans ce genre de situation, on essaie de tourner un maximum de choses car le temps est limité. Ramener des images, quitte à ce qu'elles ne soient finalement pas utilisées au montage. Par exemple, on a filmé une scène où Pietro se perd dans la montagne, très belle, mais qui devenait presque répétitive dans le contexte.

#### *A la fin du film, un des derniers dialogues entre les deux amis s'effectue de nuit, à la lueur d'une lampe frontale... Expliquez-moi !*

**RI :** Dans le contexte de l'histoire, Bruno, à ce moment du film, ne veut plus être dans la lumière. On a trouvé donc judicieux d'utiliser cette lampe frontale pour l'éclairer malgré lui. Même si l'accessoiriste avait prévu plusieurs lampes sur le plateau et, notamment, des modèles anciens avec une ampoule filament, on trouvait que la frontale à LED était dramatiquement beaucoup plus brutale dans sa tonalité et plus juste. Le souci, c'est qu'elle créait un effet de vacillement assez fort sur les visages, avec des bandes noires intermittentes assez fortes qui ont pu être retirées sans trop de mal en étalonnage sur Resolve. Bon, à la fois, on était prêt sur le plateau à conserver l'image telle quelle avec les vacillements... parce que l'effet fonctionnait parfaitement avec le jeu. ■

#### ● EQUIPE

Opérateur Steadicam : Andrea Rauccio  
Premier assistant opérateur : Dario Paolini  
Second assistant opérateur : Simone Crea  
Chef électricien : Matteo Attolini  
Chef machiniste : Riccardo Mellana  
Chef décorateur : Massimiliano Nocente  
Cheffe costumière : Francesca Brunori  
Chef opérateur du son : Alessandro Palmerini  
Chef monteur : Nico Leunen  
Musique : Daniel Norgren  
Coloriste : Veerle Zeelmaekers

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : Arri Alexa LF, série Zeiss Supreme  
Primes et zoom Angénieux Optimo Ultra 12x

**Interview with Ruben Impens <sup>SBC</sup> discusses the making of "The Eight Mountains", by Charlotte Vandermeersch and Felix Van Groeningen**  
**From the novel to the screen, by François Reumont, for the AFC translated from French by A. Baron-Raiffe**

Before becoming a writer, Paolo Cognetti was a student at Milan's filmmaking school. This was put to good use in the making of this film, over which he kept a watchful eye "like a good guardian angel," according to Ruben Impens, <sup>SBC</sup> With *The Eight Mountains*, the first adaptation of his novel, the lover of alpine hiking seems to have found a duo of directors on the same wavelength as him. The result is an Italian-language ode to mountain peaks, a film about friendship and life's unpredictable paths. Luca Marinelli and Alessandro Borghi are the two main actors. (FR)

*Pietro is a city boy ; Bruno is the last child living in a forgotten village in the Valle d'Aosta. They become friends in this hidden corner of the Alps which serves as their kingdom. Life puts distance between them but is unable to separate them completely. While Bruno remains faithful to his mountain, Pietro travels the world. This journey will bring them knowledge of love and loss, their origins and their destinies, but most of all, a friendship through life and death*

**How did you become acquainted with *The Eight Mountains* ?**

**Ruben Impens :** Well, I had already read the book before Félix and Charlotte spoke to me about the film. My first reaction, when they told me about the project, was "but how are we going to manage to do that ?!" It seemed to me that it would be a really difficult book to adapt. Even though I'd loved it, I felt like there was really too little action in it to consider making a movie out of it. I think I must have told them it was a really good idea, and wished them good luck, with a bit of irony. It was like walking on a very, very fine tightrope over the abyss.

**Did you take a long time to scout the locations ?**

**RI :** We immediately began pre-production. That involved meeting Paolo Cognetti, who is a fascinating character. He lives in a mountain village called Estoul, where he set his latest novel. It's a tiny place with a restaurant and a guest cabin... no more than 20 houses. You run into him with his dog and everyone knows each other, of course. When we visited the mountain, we began to ask ourselves basic questions that emerge out of the screen play, such as how we'd best be able to manage the logistics given the different mountain locations required. We also developed a shooting schedule that would begin in spring 2021 and might last until winter. Everything fell into place concretely when we chose the alpine house. This location was accessible via a track, off of which we branched out to find the other locations on the film. A helicopter was still needed

to make rotations on the highest locations and spare us long hours required to reach these locations on foot.

*The film is in harmony with the rhythm of the seasons...*

**RI :** When you discover the Alpine environment, and really begin hiking, you quickly realize that time slows down in a certain way. You can no longer do so many things as you are used to in a city, and the notion of taking one's time kind of settles in by itself. The time we spent scouting, visiting the many locations planned, logically put us in a placid sort of rhythm. The film was supposed to take its time to tell the story. That was obvious. In parallel to preproduction, both technical and logistical, the actors, and especially Luca Marinelli, spent time hiking with Paolo, who guided them. He also invited himself onto the shoot several times, in general with his dog preceding him on the path. His presence was like that of a good mountain spirit on our film.

*Let's discuss the 1.37:1 aspect ratio... that's rather unexpected for a film that is set in such a place.*

**RI :** At the start, we almost intuitively considered CinemaScope for a film such as this... you're tempted to say "the bigger, the better !" In reality, it's very hard to capture the feelings you feel when you look at a landscape in two dimensions. Whether that be a painting or a movie screen. For example, you can't manage that just by shooting with a wide angle. On the contrary, on a mountain, strangely enough it is the long focal lengths that I feel best translate the emotions of the landscape. In this film, we regularly shot landscape shots using maximum zoom. That even became a bit embarrassing for me, because everyone was making fun of my enormous Angénieux Ultra 12x FF, which takes up so much room, but whose rendering is truly sensational ! The first shot where you see the children go off on a hike with their father, with the vertical panorama, was shot at 500mm, very far away from the actors, and yet you can perceive all of the subtleties of the location and the very fine mountain mist.

To return to the 1.37 aspect ratio, once we'd analyzed our scouting photos and we'd reflected on the visual form of the film we were about to shoot, we realized that the mountains were almost already epic enough by themselves... We didn't need to add to it. Being able to place the characters in the lower part of the frame, with the mountains above them, was something we liked, in a sort of triangle that we often repeated like a theme throughout the film. For example, even in the interiors, such as the studio where Lucas lives in Turin, you can see the diagonal theme with the mansard roof. And then, there were also the windows of the alpine chalet, or the vacation house in the valley, with its little windows that were perfect for 1.37 aspect ratio. We found it very elegant to duplicate the frames as part of those sequences.

**How do Félix and Charlotte, the director couple, work together ?**

**RI :** I'd say that Félix took on the bulk of the preproduction phase, i.e. scouting, logistics, and the preliminary choices of how to make the film. Meanwhile, Charlotte, with her perfect Italian, took on more responsibility on set, whether that was

in her relationship with the actors, or by the way she brought a dreamier side to the project... perhaps she was a bit less practical and concrete than Félix or I had been up to then. It was sometimes funny to see her arrive on set with the actors and suddenly ask us why such or such a shot was being filmed the way it was. That freshness helped us a great deal in lifting our heads up from the page, so to speak, and to sometimes take a step back to look at the image or the artistic direction.

**RI :** As I said, short focal lenses weren't used much on this film. A vast majority of the shots was taken with 35mm or 40mm, with Zeiss Supremes on an Alexa LF. Even though my assistant operator, who is very devoted to me, sometimes wanted to push me to shoot at full aperture, the structure of the image in Full Frame always pushed me to be around 2.8 or even a bit less in some shots where I wanted to gain in depth. The entire film was shot with the same setup, whether that be in terms of camera or the grip equipment (handheld, tripod or Steadicam). The passing of time was almost not registered photographically on screen. Only a few small corrections in color grading were done on a basic «Ektachrome» LUT. That makes the central portion of the film slightly more contrasted and sharper, but also with a little bit of graininess added to counterbalance the increase in detail. To filter the camera, I also used Black ProMists or Radiance filters, depending on the situation, to give some of the shots a bit more character.

#### ***What scene are you most proud of ?***

**RI :** I'm very proud of the scene where Bruno shows Pietro the alpine chalet and tells him about the promise he made his father. From the trip up on a motorcycle to the long conversation on site... That was really the visual goal I'd set for myself on this film : give a feeling of altitude and of the time that things take on in the mountains. The chalet was perfectly oriented towards the south, so I could take full advantage of the mornings and late afternoons, while quickly being able to set up inside. This was a decision that had its pluses and minuses. We hesitated

between the possibility of a cover set in case of inclement weather, but which would obviously be located far away from the actual chalet, or just shooting everything on location to be able to be flexible depending on each day. The latter is what we ended up doing, and we had no regrets. It was very accurate to be able to go from interior to exterior on locations and shoot certain sequences in their chronological order.

#### ***A word about Nepal. How did you go about this ?***

**RI :** The Nepalese portion of the film was shot over a period of four weeks, including the Covid contingencies upon entering Nepal, the location scouting, and immediately after, shooting. I didn't modify my set-up in any way there, but a few sequences were shot in a more documentary style. As usual in that type of situation, you try to shoot as much footage as possible because time is limited. You just want to bring home images, even if they won't be used in the final cut. For example, we shot a scene where Pietro gets lost in the mountain. It was gorgeous, but it ended up being almost repetitive in context.

#### ***At the end of the film, one of the last dialogues between the two friends happens at night, under the light of a frontal lamp... Please explain this to me !***

**RI :** In the context of the story, at that point in the film, Bruno doesn't want to be in the light anymore. So, we thought it was a good idea to use the frontal light to shed light on him in spite of himself. Even though the property manager had identified several on-set lamps, including old models with filament bulbs, we still thought the frontal LED lamp was dramatically much more brutal in its tone and more accurate. The problem is that it created a strong vacillation effect on the faces, with rather intense intermittent black bands that could not sufficiently be removed during color grading on Resolve. At the same time, we decided during the shoot that we'd keep the images even with the vacillation... because the effect complemented their performance perfectly. ■

**Le chef opérateur Hooman Behmaanesh**  
revient sur le tournage de "Leila's Brothers", de Saeed Roustaei  
24 carats d'or, par François Reumont, pour l'AFC



Après le très remarqué *La Loi de Téhéran*, le cinéaste Saeed Roustaei présente, en cette 75<sup>e</sup> édition, une histoire de famille, *Leila's Brothers*, dont les thèmes sont intimement liés à ceux de la société iranienne actuelle. Filmé en grande partie dans un modeste appartement de la capitale iranienne, le film rivalise d'ingéniosité pour gérer les scènes avec les six personnages qui constituent la famille. Hooman Behmaanesh nous parle de son expérience de directeur de la photographie sur ce film. (FR)

*Leila a dédié toute sa vie à ses parents et ses quatre frères. Très touchée par une crise économique sans précédent, la famille croule sous les dettes et se déchire au fur et à mesure de leurs désillusions personnelles. Afin de les sortir de cette situation, Leila élabore un plan : acheter une boutique pour lancer une affaire avec ses frères. Chacun y met toutes ses économies, mais il leur manque un dernier soutien financier. Au même moment et à la surprise de tous, leur père Esmail promet une importante somme d'argent à sa communauté afin d'en devenir le nouveau parrain, la plus haute distinction de la tradition persane. Peu à peu, les actions de chacun de ses membres entraînent la famille au bord de l'implosion, alors que la santé du patriarche se détériore.*

**Quel était le défi principal du film photographiquement parlant ?**

**Hooman Behmaanesh :** On voulait surtout immerger le spectateur dans la réalité quotidienne de l'Iran. Qu'il puisse découvrir le film à travers un œil iranien. Non pas sous la forme d'un documentaire mais bien d'une fiction profondément ancrée dans la réalité de notre pays. Vous savez, ce qui arrive à cette famille modeste qui n'arrive pas à s'en sortir, c'est le lot de très nombreux Iraniens en ce moment. Et je peux vous dire que chaque membre de l'équipe, que ce soit parmi le casting ou les techniciens, avait à un moment où un autre une scène ou un dialogue qui pouvait évoquer sa propre situation.

**La séquence d'ouverture montrant une émeute dans une gigantesque usine de métallurgie est très ambitieuse visuellement, c'est presque une fausse piste narrative par rapport à la suite du film... !**

**HB :** Cette séquence nous a pris près de sept jours à tourner. Principalement à cause des restrictions Covid, mais aussi parce que tout est fait dans une vraie usine, avec des figurants qui sont les vrais ouvriers. La situation décrite dans le film résonnait d'ailleurs avec la réalité dans l'usine, les ouvriers n'ayant également pas été payés et certains étant au bord de la révolte. Ça n'a pas été très dur de les faire jouer, c'était même assez étrange de se retrouver entre la réalité et la fiction... et les relations



Photo Amir Hosein

avec les dirigeants de cette usine d'État n'était pas non plus faciles ! Tout est tourné à une seule caméra, souvent à l'épaule dans un mode peut-être un peu plus documentaire que le reste. Je pense que cette séquence est importante pour montrer la réalité sociale de notre pays en ouverture de film.

**Comment avez-vous pris la mesure du scénario et de ses nombreuses scènes dans la maison familiale par la suite ?...**

**HB :** Le film étant énormément dialogué, il me semblait logique que les visages des comédiens soient le centre de mes préoccupations au cadre. Le film est très majoritairement tourné au 47, au 75 et au 125 mm avec des Arri Signature Primes. On a choisi une Arri Alexa Mini LF, compacte et assez légère, ainsi que deux zooms Alura Lightweight.

La lumière, elle aussi, vient de chez Arri, avec un set de SkyPanels 360 et 120, des 4 kW HMI et les nouveaux

projecteurs Orbiter à LEDs que j'ai trouvés très pratiques. Même si les six visages prenaient la lumière de façon assez différente, on s'est efforcé, à la prise de vues et au maquillage, de livrer des images les plus définitives possible. Ma philosophie, c'est que le travail sur le plateau fournisse de l'or 18 carats au montage, et que l'étalonnage n'ait pas grand chose à faire pour qu'il devienne du 24 carats.

**A un moment clé du film, les personnages sortent un peu de cet appartement étouffant. C'est la scène sur le toit de nuit entre les deux protagonistes...**

**HB :** Bien que j'aie déjà tourné trente-cinq longs métrages, c'est l'une des séquences les plus complexes que j'ai eu à tourner depuis le début de ma carrière. D'abord un mot sur la situation : là encore, c'est une séquence qui est intimement liée à la vie de tout un chacun dans les familles iraniennes. Le toit des maisons représente chez nous une sorte de lieu très privé où on peut s'extraire de la maison familiale et aborder – comme le font Leila et Alazine – des sujets très personnels, très intimes. C'est la première fois dans le film où ils se confient l'un à l'autre à cœur ouvert. Saeed, le réalisateur, voulait absolument trouver l'endroit parfait pour cette scène, et c'est sur ce toit terrasse qu'on s'est installés, entourés d'immeubles très hauts, comme une arène ou, comme le décrivait Saeed, un «cimetière». La mise en scène et les axes envisagés par Saeed couvraient presque 360°, et je n'avais donc aucun moyen de placer des projecteurs sur pied sur la terrasse. On voulait également conserver une pénombre autour d'eux, et que les phares intermittents de la circulation en contrebas marquent parfois les arrière-plans. Pour ce faire, j'ai dû disposer plusieurs SkyPanels sur les immeubles voisins pour éclairer la scène, et m'appuyer aussi sur les lumières existantes de la ville qui ne sont pas très fortes chez nous. Le plan large en plongée montre bien cette ambiance de nuit noire avec tous les détails dans les ombres.



Hooman Behmaanesh | Photo Amir Hosein



D'une manière générale, l'éclairage blafard et sommital reste une constante dans les intérieurs iraniens ?

**HB :** Oui, c'est un peu le paradoxe de l'Iran. L'énergie n'est vraiment pas chère chez nous et les intérieurs débordent souvent de lumière. Au contraire, l'éclairage public est assez restreint comparé à ce que vous avez en Europe. Ce rapport de contraste entre l'intérieur et l'extérieur nuit est complètement inversé entre chez vous et chez nous. On n'est pas dans le même monde ! Et puis la lumière dans les maisons chez nous est une question de tradition. L'habitant d'une maison sombre étant souvent un mauvais présage, rattaché à un cœur sombre. Donc quand vous êtes amenés, comme nous, à représenter la vie d'une famille iranienne, les intérieurs sont forcément sur-éclairés. Il n'y a pas réellement de place pour la pénombre, les murs foncés ou pour le



contraste qu'affectionnent tant les DoP ! Mon approche s'est donc basée sur le réalisme avant tout, et l'utilisation des tubes fluorescents qui équipent la plupart du temps ces maisons. En ne les corrigeant pas et en conservant les dérives vertes qu'on a parfois de pièce en pièce. C'était la même démarche qu'on avait choisie sur les films précédents comme *La Loi de Téhéran*.

*De quelle séquence êtes-vous le plus fier techniquement ?*

**HB :** Je suis très fier des séquences d'intérieur voiture en nocturne, comme celles qui entourent celle du mariage dans la deuxième partie du film. Ces séquences ont été tournées en studio, sur fond vert, et le travail de la lumière pour tricher la circulation, en collaboration avec celui des VFX pour intégrer les pelures me semble assez réussi. L'aviez-vous vous-même remarqué ? ■



## Cinematographer **Hooman Behmaanesh** looks back on the set of "**Leila's Brothers**", by **Saed Roustay**

**24-Karat Gold**, by François Reumont, for the **AFC**, translated from French by **A. Baron-Raiffe**

After the highly acclaimed **Just 6.5**, filmmaker **Saeed Roustae** presents *Leila's Brothers* at the **75th Cannes Festival**. This is a family story whose themes are intimately linked to those of present-day Iranian society. Filmed largely in a modest apartment in the Iranian capital, the film shows great ingenuity in the way it handles the scenes with the six-member family. **Hooman Behmaanesh** talks to us about his experience as director of photography on this film. (FR)

*Leila has dedicated her whole life to her parents and her four brothers. Deeply affected by the unprecedented economic crisis, the family is drowning in debt and tearing itself apart as their personal disappointments grow. In order to get them out of this situation, Leila hatches a plan : buy a shop to start a business with her brothers. Everyone puts all their savings into it, but they need one more backer. Just then, and to everyone's surprise, their father Esmail promises his clan a large sum of money to become its new patriarch, which is the highest honor possible in Persian tradition. Gradually, the actions of each member bring the family to the brink of disaster, as their patriarch's health declines.*

**What was the main challenge of the film, photographically speaking ?**

**Hooman Behmaanesh** : Above all, we wanted to immerse the viewer in the daily reality of Iran. We wanted him to see the film through Iranian eyes. Not as a documentary, but as a fiction deeply rooted in our country's daily reality. You know, what's happening to this modest family that can't make ends meet is the fate of many of Iranians right now. And I can tell you that each member of the crew, whether cast members or technicians, had at one time or another a scene or a dialogue that could have been about their own situation.

**The opening sequence showing a riot in a gigantic metallurgical plant is visually very ambitious, but it's almost a narrative decoy given what the rest of the film is like...!**

**HB** : This sequence took us nearly seven days to shoot. Mainly because of the Covid restrictions, but also because everything was done in a real factory, with extras who were the real workers. The situation described in the film also resonated with the reality in the factory, the workers also hadn't been paid and some were on the verge of revolt. It wasn't very hard to get them to act, it was even quite strange to find oneself between reality and fiction... and our relations with the managers of this state-owned factory were not easy either ! Everything was shot with a single camera, often handheld, in a mode that is perhaps a little more documentary-style than the rest of the film. I think this sequence is important to show our country's social reality as the opening of the film.

**How did you take in what the screenplay implied in terms of the many scenes shot inside the family home ?**

**HB** : The film contains a great deal of dialogue, so it seemed logical to me that the faces of the actors should be the center of my concerns on screen. The film is mainly shot in 47, 75 and 125mm with Arri Signature Primes. We chose an Arri Alexa Mini LF, which is compact and fairly light, as well as two Alura Lightweight zoom lenses.

The light, too, was from Arri, with a set of 360 and 120 SkyPanels, 4kW HMLs and the new Orbiter LED projectors which I found highly practical. Even though each of the six faces took on the lighting quite differently, we made every effort, during shooting and make-up, to deliver the most definitive images possible. My philosophy is that on-set work delivers 18-carat gold to the edit, and color grading shouldn't have much to do for it to become 24-carat.

**At a key moment in the film, the characters get out of their stuffy apartment a bit. This is the scene on the roof at night between the two protagonists...**

**HB** : Although I have already shot thirty-five feature films, this is one of the most complex sequences I have ever had to shoot in my entire career. First a word on the situation : here again, this is a sequence that is intimately linked to the life of every Iranian family. The roofs of our houses represent for us a kind of very private place where we can extract ourselves from the family home and evoke – as Leila and Alazine do – very personal, very intimate subjects. This is the first time in the film where they confide in each other with an open heart. Saeed, the director, absolutely wanted to find the perfect place for this scene, and we settled on this roof terrace, surrounded by very tall buildings, like an arena or, as Saeed described it, a 'graveyard'. The staging and angles envisioned by Saeed covered almost 360°, so I had no way of placing spotlights on stands on the terrace. We also wanted to keep shadow around them, and we wanted the intermittent headlights from the traffic below to sometimes mark the backgrounds. To do this, I had to place several SkyPanels on neighboring buildings to light up the scene, and also rely on the existing city lights, which are not very bright in our area. The high-angle shot rendered this dark night atmosphere well with all the details in the shadows.

**In general, is bleak overhead lighting common in Iranian homes ?**

**HB** : Yes, this is one of Iran's paradoxes. Energy is really cheap here and people's homes are often overflowing with light. On the contrary, public lighting is quite limited compared to what you have in Europe. This ratio of contrast between interior and exterior at night is completely reversed between yours and ours. We are not in the same world ! And then, having a brightly-lit home is a matter of tradition to us. We often describe someone living in a dark house as a bad omen, it's attached to the idea of having a dark heart. So, when you're brought to portray the life of an Iranian family, as we were, the interiors have to be over-lit. There isn't really space for shadows, dark walls or for the contrast that DoPs like so much ! My approach is based on realism, first and foremost, and thus the use of the fluorescent tubes that most of those houses use for lighting. I chose not to correct them and kept the green tones that you sometimes see in one of the rooms. This is the same approach we chose on our earlier films, like **Just 6.5**.

**Which sequence are you most proud of technically ?**

**HB** : I'm very proud of the car interior sequences at night, like those that surround the wedding in the second part of the film. These sequences were shot in studio, on a green screen, and I think the lighting work to mimic traffic, along with the VFX integration of layers, seemed a great success to me. Did you notice it yourself ? ~■

**Fredrik Wenzel** <sup>FSF</sup> raconte le tournage  
de "Triangle of Sadness", de Ruben Östlund

Carl et Yaya sont dans un bateau... , par François Reumont, pour l'AFC



Après *The Square* (Palme d'or 2017) et *Snow Therapy* (Un Certain Regard 2014), le Suédois Ruben Östlund revient en force sur la Croisette avec une bombe hilarante où certaines scènes se hissent à la hauteur de l'Himalaya des Monty Python. *Triangle of Sadness* a enthousiasmé le public lors du premier week-end du Festival, déclenchant des fous rires dans la salle tandis que des seaux de vomi se déversent à l'écran. Le directeur de la photo Fredrik Wenzel, <sup>FSF</sup> refait équipe avec le réalisateur de Göteborg sur ce tournage marathon de près de quatre-vingt cinq jours (interrompu au tout début de la pandémie en mars 2020, puis repris à l'automne). Il nous fait part de sa joie d'avoir pu filmer ce nouveau sérieux candidat au palmarès. (FR)

*Après la Fashion Week, Carl et Yaya, couple de mannequins et influenceurs, sont invités sur un yacht pour une croisière de luxe. Tandis que l'équipage est aux petits soins avec les vacanciers, le capitaine refuse de sortir de sa cabine alors que le fameux dîner de gala approche. Les événements prennent une tournure inattendue et les rapports de force s'inversent lorsqu'une tempête se lève et met en danger le confort des passagers...*

**Le film est très clairement en trois parties, avez-vous eu la sensation de tourner trois films en un ?**

**Fredrik Wenzel :** Pas vraiment... On ne s'est pas dit qu'on allait faire trois films différents, avec une approche séparée de chaque chapitre. Par contre, vu le temps passé à faire ce film, je peux vous dire que j'ai l'impression d'avoir fait presque cinq films en un !

Sérieusement, Ruben aime d'habitude prendre son temps pour faire ses films, mais avec l'arrivée du Covid le plan de travail est devenu tout simplement quelque chose de cinglé. On a débuté en février 2020, juste au moment où l'épidémie se déclarait. On a dû arrêter la production après quelques semaines de travail, puis recommencer à

l'automne quand les choses se sont un peu calmées. En matière de planning, je me souviens très bien du premier jour de tournage : la séquence de voiture de nuit entre Yaya et Carl, à leur sortie du restaurant. Cette scène a été pour moi un vrai défi. On voulait tourner ce dialogue en plan-séquence, avec des panoramiques gauche droite sur l'un puis sur l'autre, un petit peu dans l'esprit de ce qu'on avait fait un moment dans *The Square*.

Mais cette fois-ci, c'était vraiment plus compliqué. On est dans la voiture qui roule pour de vrai avec des rampes à pluie dessus, deux comédiens qui jouent ensemble pour la première fois et on filme à 360°. Un cauchemar. Avec le recul, je trouve que c'est parfois très bien de démarrer

le tournage avec une scène vraiment compliquée. Ça met l'équipe au diapason du film et on en tire beaucoup d'énergie et de fierté. C'est d'ailleurs une des scènes dont je suis le plus fier techniquement.

#### **Comment avez-vous fait pour cadrer ?**

**FW :** Un système Bolt classique était trop encombrant pour être installé dans le véhicule. J'ai fait appel à un jeune génie suédois, Hugo Nilsson, qui a modifié un bras robotisé capable d'être installé dans la voiture, équipé d'une unité de contrôle fabriquée à partir d'un système de porte de garage automatique. Grâce à cet engin, j'ai pu programmer moi-même les différentes positions de référence pour obtenir les cadres sur Harris et Charbi (Carl et Yaya à l'écran). Le résultat est une sorte de partie de ping-pong dans le dialogue, qui amplifie l'effet comique des deux positions.

#### **Parlons maintenant de la croisière...**

**FW :** Pour cette seconde partie, on a d'abord tourné en studio à Trolhättan, en Suède, en reconstituant la salle à manger et une partie des couloirs du yacht. Comme vous vous en doutez, les plateaux supportant le décor étaient montés sur vérins hydrauliques, ce qui nous a permis d'effectuer tous les effets de tempête avec les gens qui sont obligés de se pencher pour rester debout, ou les éléments de décors qui se mettent à rouler au sol. Pour l'intégration des découvertes, moi, j'étais très intéressé de pouvoir tourner sur mur de LEDs, mais la production ne m'a pas donné le feu vert. On a donc fait ces séquences à «l'ancienne» des fonds bleus. C'était plus difficile, notamment à cause de l'éclairage en bas niveau nocturne et des retours de bleu. Mais l'équipe des effets spéciaux a vraiment fait du bon travail pour intégrer les pelures.

#### **Vous avez revu Titanic ?**

**FW :** On n'a pas revu le film ! Mais c'est vrai qu'on a quand même sélectionné quelques plans de James Cameron, notamment pour la salle à manger. Certaines idées de cadrage nous ont inspirés et peut-être aussi l'ambiance générale de la pièce. Le truc qu'il faut que vous sachiez, c'est qu'on a tourné ensuite tous les extérieurs sur le pont et certaines cabines sur le vrai yacht d'Aristote Onassis. Un bateau plutôt rétro si on le compare à l'avalanche de verre et de plastique qu'on trouve actuellement sur les yachts de luxe, comme ceux stationnés en ce moment dans la baie de Cannes. C'est



Le bras robot dans la voiture

peut-être pour cette raison que le film a soudain quelque parenté dans l'image avec *Titanic*. Mais si on veut parler d'influence résolument assumée sur ce film, c'est du côté de la bande dessinée, et surtout d'Hergé qu'il faut chercher. Que ce soit avec ce choix d'un bateau tel qui pourrait avoir été dessiné par lui, ou bien sur l'île sauvage, qu'on a recherchée pour la faire ressembler à un possible album de Tintin.

#### **Et Woody Harrelson est le capitaine Haddock ?**

**FW :** Oui, c'est lui ! Enfin, il n'a pas son pull bleu et la barbe assez broussailleuse, mais c'est son cousin américain marxiste, certainement. Et tout autant que lui porté sur la boisson.

#### **Comment avez-vous tourné cette séquence de tempête ?**

**FW :** L'approche a été d'intégrer absolument toute la lumière dans le décor, et de tout contrôler via un jeu d'orgue. Une fois la salle à manger construite, les différentes ambiances au fur et à mesure de la tempête pouvaient être appelées en quelques secondes. Tobias, mon gaffer, partage une grande partie de la conception des images sur ces scènes, se faisant aider par Giedrius Bukaitis, notre pupitreur. Ma plus grande peur en studio était d'ailleurs que ce dernier ne tombe malade du Covid, car personne n'aurait été capable de savoir comment gérer sa console !

En termes de machinerie, on a d'abord filmé tous les plans où la caméra est solidaire des mouvements du décor, avec des effets de tangage faits en postprod, en retaillant légèrement dans l'image. Ceci afin de laisser un maximum de liberté et d'options à Ruben au montage, et déclencher exactement, au moment voulu, tel ou tel mouvement, de doser l'amplitude et le tempo. Pour ensuite passer sur grue dans tous les plans où le gimball rentre en mouvement faisant basculer à l'image les personnages et le décor.



Le décor du yacht sur vérins



Woody Harrelson, à droite, sur le bateau qui tangué

### Comment avez-vous choisi l'île ?

**FW :** Les repérages pour l'île nous ont d'abord menés en Thaïlande. Le scénario évoquant une sorte d'île tropicale... et puis l'idée est venue d'un des producteurs d'aller chercher dans les Cyclades, ce qui était assez logique vu qu'on allait tourner sur le yacht stationné dans la région. C'est en considérant l'île de Evia, pas très loin d'Athènes qu'on a découvert cette plage sur photo (la plage de Chiliadou).

Tout de suite, son côté minéral nous a enthousiasmés, avec la présence de ces rochers et en même temps la végétation assez luxuriante qui entoure la plage. Ça donne un côté assez frais, inattendu, et plus vertical que les îles thaïlandaises, souvent très plates. Ce n'est pas une île très touristique et il s'avère que sur cette plage campent des routards la moitié de l'année. On s'est donc mis d'accord avec eux pour pouvoir exploiter la plage en enlevant toutes les tentes, pour les remettre par la suite une fois qu'on avait terminé les prises de vues. C'est un endroit vraiment tranquille, splendide, avec à peine trois restaurants et la nature...

### Il y a un très beau plan-séquence en ouverture de la troisième partie...

**FW :** Ce plan-séquence était encore bien plus long au tournage. Il y avait bien une minute en plus en ouverture



Ruben Östlund et Fredrik Wenzel

où on pouvait voir grâce aux effets spéciaux l'épave du bateau et l'horizon au loin... J'admire aussi Ruben car il a, au montage, cette lucidité qui lui permet même de couper des plans comme celui-là ! Au départ on n'avait pas spécialement prévu un plan si compliqué, mais au fur et à mesure des répétitions on s'est dit que ça pouvait marcher, que de laisser dans la profondeur de champ des gens interagir et sortir leurs lignes de dialogue plutôt que de les couvrir dans des plans séparés. Je pense que ça crée une sorte d'appel d'air, après cette longue partie dans le bateau, et notamment la tempête. C'est aussi l'un des premiers authentiques plans larges du film, tout du moins le premier vrai panoramique qui décrit le lieu presque dans son intégralité. Là, on s'inspire très clairement de l'émission de télé réalité britannique «The Island», où un groupe de candidats tente de survivre sur une île déserte.

Et c'est marrant d'observer que dans cette émission, quand les gens commencent à stopper de collaborer ou à rentrer dans un conflit, la situation devient très vite critique.



Un cover set bien pratique

### Et le bateau de sauvetage ?

**FW :** Ce bateau devient vite l'endroit le plus désiré du lieu. On a vraiment choisi un modèle standard, sauf qu'il a été repeint pour nos besoins. On aimait l'idée qu'il soit de couleur vive, même si l'intérieur rouge peut paraître un peu trop comme un utérus ! Tout est tourné sur place, dans le vrai bateau, qui est, par la force des choses, devenu notre cover set, vu que c'était notre seul décor intérieur sur l'île.

### Les nuits sur la plage ?

**FW :** Ruben est absolument allergique au clair de lune de cinéma. Et pourtant, sur les scènes de nuit, il faut bien qu'on ait un petit peu de lumière qui vienne de quelque part... Vous avez peut-être remarqué un plan de Yaya tourné en mode infrarouge dans le film, dans l'obscurité totale... Eh bien il y avait même une scène complète tournée comme ça ! C'était dément, voir les comédiens dans l'obscurité totale jouer avec ces pupilles complètement dilatées... J'aimerais un jour pouvoir faire un film dans le noir total ! Mais là aussi, cette scène a disparu au montage. Pour en revenir aux scènes de nuit

plus traditionnelles, quasiment toute source se doit d'être motivée. Il y a par exemple ces petites lumières de secours bleues qui continuent à clignoter sur le radeau gonflable de sauvetage échoué sur la plage. Ça m'a permis de donner parfois un petit effet bleu ou de ramener un peu de présence sur la végétation en arrière-plan. À part ça, tout est éclairé avec des lampes de figuration, lampes-torches, feux de camp... On tournait très souvent aux dernières heures du crépuscule, en répétant toute la journée pour ensuite obtenir en général deux prises tandis que les dernières lueurs du jour disparaissaient dans la mer. Je pense, par exemple, à cette séquence de nuit où Abigail rentre de la pêche, ou quand Carl et Yaya ont une explication au moment où ce dernier va passer sa première nuit dans le bateau. Et puis aussi cette séquence quand ils prennent peur et qu'ils tirent les fusées de détresse. Là, on a envisagé d'utiliser un drone éclairant pour tricher sur l'effet de la fusée, mais ce n'était pas du tout concluant. Tout est donc fait avec de vraies fusées, à 3 200 ISO avec la RED Gemini. C'était tellement plus beau de voir la lueur de chaque fusée réellement, retomber dans la mer et peu à peu s'éteindre !

#### *Le HDR, ça vous parle ?*

**FW :** On ne m'a pas parlé de version HDR du film, mais c'est vrai que dans ce genre de situation on aimerait pouvoir l'utiliser pour explorer plus de nuances dans les basses lumières par exemple. Ce qui me semble aussi très bénéfique pour nous, cinéastes, avec le HDR, c'est que j'ai l'impression que, grâce à cette technologie sur les plates-formes notamment, on a une meilleure garantie que le spectateur voie le film correctement. Le protocole Dolby, par exemple, prenant la main sur les réglages d'une télévision, et évitant tous les filtres horribles de mouvements, de netteté qui sont souvent activés par défaut chez les gens. Je le sais, parce que quand je regarde un film que j'ai fait sur la télévision de mes parents, je ne reconnais même pas l'image !



Fredrik Wenzel

#### *Avec quel matériel avez-vous tourné ?*

**FW :** On a tourné avec une Alexa Mini LF. J'ai choisi d'équiper la caméra avec une série Zeiss Supreme qui, en dehors de leur rendu très élégant, sont aussi des optiques

extrêmement légères. Quand on les compare à d'autres plus ou moins équivalentes en luminosité et en rendu, c'est incroyable combien la caméra devient plus légère. Beaucoup de plans sont tournés avec un Ronin, même des plans fixes. C'est un outil que j'ai adopté sur ce film et qui me permet d'aller très vite d'une configuration à l'autre. Et puis je suis très mauvais à la tête manivelle, ça me permet de faire illusion !

#### *De quoi êtes-vous le plus fier sur ce film ?*

**FW :** J'ai cité la scène de la voiture comme une fierté technique, mais je dois surtout tirer mon chapeau à tous les comédiens, et particulièrement à Sunnyi Melles qui interprète la femme du Russe vendeur d'engrais. Je pense n'avoir jamais envisagé dans ma carrière de filmer un jour une femme de soixante ans en nuisette en train de vomir et de rebondir dans son vomi, balancée contre les parois de sa cabine de toilette ! C'est une comédienne qui m'a littéralement épatée par son engagement total et sa grande générosité sur le plateau. J'avoue qu'on a pas mal rigolé sur le plateau, bien que Ruben n'ait cessé de dire à tous les comédiens : « Arrêtez de rire, ce film n'est pas une comédie ! Ceci est une expérience sociale ! Ne me donnez pas de la comédie, jouez le plus sérieusement possible. » ■

#### ● EQUIPE

Focus Puller : Sofia Liander  
Second assistant caméra : Karin Jacobsson  
DIT : Martin Knispel  
Gaffer : Tobias Henriksson  
Chef machiniste : Elias Branner  
Light technician (bateau) : Giedrius Bukaitis  
Montage : Ruben Östlund, Mikel Cee Karlsson  
Chef décorateur : Josefin Åsberg  
Costumes : Sofie Krunegård  
Chef opérateur du son : Andreas Franck  
Coloriste : Oskar Larsson

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : Ljud&Bildmedia (Arri Alexa Mini LF, Zeiss Supreme Primes, Ronin, RED Gemini pour les scènes en basse lumière)  
Matériels lumière et machinerie : Ljud&Bildmedia  
Post facilities : Tint Post, Rotor Babelsberg

## **Fredrik Wenzel** <sup>FSF</sup> discusses the making of "Triangle of Sadness", by Ruben Östlund

**Carl and Yaya are in a boat..., by François Reumont, for the AFC translated from French by A. Baron-Raiffe**

After *The Square* (Palme d'or 2017) and *Snow Therapy* (Un Certain Regard 2014), Swedish director Ruben Östlund makes his return to the Croisette with a hilarious bombshell where certain scenes rise to the height of Monty Python's Himalayas. *Triangle of Sadness* thrilled audiences during the first weekend of the festival, sparking hilarious laughter in the theater as buckets of vomit spilled onto the screen. Cinematographer Fredrik Wenzel, <sup>FSF</sup> teamed up with the Gothenburg director again on this marathon shoot of nearly eighty-five days (interrupted at the very start of the pandemic in March 2020, then resumed in the fall). He tells us of his joy at having been able to film this new film, which is a serious contender for this year's top prize. (FR)

*After Fashion Week, Carl and Yaya, a couple of models and influencers, are invited aboard a yacht for a luxury cruise. While the crew takes great care of the vacationers, the captain refuses to leave his cabin as the famous gala dinner approaches. Events take an unexpected turn, and the balance of power is overturned when a storm arises and endangers the passengers' comfort...*

*The film is very clearly in three parts, did you have the feeling of shooting three films in one ?*

**Fredrik Wenzel:** Not really... We didn't say to ourselves that we were going to make three different films, with a separate approach to each chapter. On the other hand, given the time we spent making this film, I can tell you that I have the feeling of having made almost five films in one !

Seriously speaking, Ruben usually likes to take his time making his films, but with the arrival of Covid, the shooting schedule simply became insane. We started in February 2020, just at the start of the epidemic. We had to stop production after a few weeks of work, then start again in the fall once things had calmed down a bit. In terms of planning, I clearly remember the first day of filming : the night car sequence between Yaya and Carl, as they left the restaurant. This scene was a real challenge for me. We wanted to shoot this dialogue in a long take, with left-right pans on one then on the other, a little bit in the spirit of what we had done at a certain point in *The Square*.

But this time, it was really more complicated. We were in a car driving for real with rain rigged to the car and on the ground, with the two actors working together for the first time and we are filming in 360°. A nightmare. Looking back, I think it's sometimes very good to start shooting with a really complicated scene. It puts the team on the same wavelength as the film and you derive a lot of energy and pride from it. This is also one of the scenes of which I am proudest from a technical standpoint.

*How did you manage to film it ?*

**FW:** A regular Bolt-system was too large to fit in the car so I called on a young tech genius in Sweden, Hugo Nilsson, who modified an industrial robotic arm and worked out a control unit made from a garage door opener. Thanks to this machine, I was able to personally program the different reference positions in advance to train the camera on Harris and Charbi (who play the characters of Carl and Yaya in the film). The result is a kind of dialogue ping-pong game sort of comically enhancing their different positions.

*Now let's talk about the cruise...*

**FW:** For this second part, we first shot in a studio in Trollhättan, Sweden, where we built the sets for the dining room and part of the yacht's corridors. As you can imagine, the platforms the sets were built on were mounted on hydraulic jacks, which allowed us to create all the storm effects with people who have to lean over to remain standing, or prop elements that roll about on the floor. In order to handle the background lighting through the portholes, I was interested in shooting against a LED wall, but the producers didn't give me the green light. So, we did these sequences the "old way" with blue screens. Chroma is always difficult, especially because of the low light night sequence and the spill from the blue. But the special effects team did a really good job of integrating the plates.

*Did you rewatch Titanic ?*

**FW:** We didn't watch the film, but it's true that we looked at some stills from *Titanic*, especially for the dining room. The thing you need to know is that we then shot all the exteriors on the deck and in some cabins on Aristotle Onassis' actual yacht. This is a rather retro boat if you compare it to the avalanche of glass and plastic that is currently found on luxury yachts, such as those currently moored in the bay of Cannes. Perhaps that is why the film's visuals might evoke *Titanic*. But, if you want to identify an influence that resolutely guided us on this film, you have to look at the world of comics, and especially Hergé. This can be seen in our choice of a boat he might have drawn, or the wild island, which we chose especially for its resemblance to a possible Tintin album.

*And Woody Harrelson is Captain Haddock ?*

**FW:** Yes, that's him ! Well, he doesn't have the blue sweater or the rather bushy beard, but he's definitely his American Marxist cousin. And he loves to tittle as much as him.

*How did you shoot the storm scene ?*

**FW:** The approach was to keep most of the lighting practical, from prop sources, and to control everything via our control panel. Once the dining room had been built, the different lighting atmospheres that we used as the storm raged on could be activated within seconds. Tobias, my gaffer, played an important role in coming up with the visuals on these scenes, with the help of Best Boy Giedrius Bukaitis. My biggest fear in studio was that he might get Covid, because no one else would have known how to operate his console !

As for the camera, we first filmed all the shots where the camera follows the movements of the set, with pitching effects added in post-production, by cutting slightly into the image. This was to give Ruben the maximum amount of freedom and

options during editing, and to allow us to trigger exactly, at the desired moment, any given movement, and to dose its amplitude and tempo.

### *How did you choose the island ?*

**FW:** The location scouting for the island first led us to Thailand, as the screenplay evoked a sort of tropical island... and then the idea came from one of the producers to go searching in the Cyclades, which was quite logical given that we were going to shoot on the yacht stationed in the region. It was as we were visiting the island of Euboea, near Athens, that we discovered the beach you see in the photo (the beach of Chiliadou).

We were immediately enthusiastic about how mineral it was. There are rocks on the beach, but at the same time, the entire beach is surrounded by thick vegetation. This gives a fresh, unexpected feel, and provides more mountainous terrain than the Thai islands, which are often quite flat. It's not a very touristic island, and it turns out that this is a beach where backpackers come for camping for half of the year. We therefore came to an agreement with them that allowed us to use the beach by removing all their tents but putting them back up once we had finished shooting. It's a really quiet, splendid place, with barely three restaurants and nature...

### *There is a very nice long take at the opening of the third part...*

**FW:** This take was even longer when we shot it. There was at least one more VFX heavy minute in the opening where you could see the horizon and the shipwreck in the distance. Another reason I admire Ruben is that, during editing, he has this clear-headedness that allows him to cut shots like this. When we began, we hadn't specifically planned to make such a complicated shot, but as the rehearsals went on, we thought that it could work, by letting people interact in the background and bringing out their lines rather than moving into coverage. It's the first real panoramic shot in the movie and I think it allows you as an audience to breathe, after that long part on the boat, and especially the storm. The situation was inspired by the British telereality show "The Island" where a group of contestants try to survive on a deserted island.

And it's interesting to observe how in that show, the minute people stop collaborating or get into a conflict, their situation very quickly becomes critical.

### *And the lifeboat ?*

**FW:** This boat quickly becomes the most desired place of the entire location. We chose a bog-standard model. We liked the idea that it should be brightly colored, the red interior becoming almost like a womb. Everything was shot on location, in the actual boat, which ended up becoming our cover set by default, since it was our only interior set on the island.

### *Nights on the beach ?*

**FW:** Ruben is absolutely allergic to cinematic moonlight. And yet, on the night scenes, you have to have a little bit of light coming from somewhere... You may have noticed a shot of Yaya shot in infrared mode in the film, in complete darkness... It was beautiful, to see the actors in total darkness acting with their completely dilated pupils... One day, I would like to be able to make a film in total darkness ! To return to our discussion

of the more traditional night scenes, almost any light source had to have a reasonable explanation for existing. For example, there are the small blue emergency lights that continue to flash on the inflatable life raft after it has washed up on the beach. They allowed me to sometimes give a subtle ambience of blue light around the campfire to make the vegetation in the background a little more visible. We often shot at the last hours of dusk, rehearsing all day and then generally getting two takes in the last light of day. I am thinking, for example, of the night scene where Abigail comes back from fishing, or when Carl and Yaya have an argument when the latter is about to spend his first night in the boat. And then also the scene where they get scared and fire the distress flares. Here, we considered using an illuminating drone to cheat the rocket effect, but test we did looked too controlled So, everything was done with real rockets, at ISO 3200 with the RED Gemini. It was so much more beautiful to see the glow of the rocket actually fall into the sea and gradually die out !

### *Does HDR speak to you ?*

**FW:** No one has spoken to me about an HDR version of the film, but it's true that in this kind of situation one would like to be able to use it to explore more nuances in low light, for example. What also seems to me to be very beneficial for us filmmakers with HDR is that I have the impression that, thanks to this technology on platforms in particular, we have a better guarantee that the viewer will see the film properly. The Dolby protocol, for example, takes over the settings of a television set, and avoids all the horrible movement and sharpness filters which are often activated by default on home television sets. I know this, because when I see a movie I made on my parents' television, I don't even recognize the visuals !

### *What equipment did you shoot with ?*

**FW:** We shot with an Alexa Mini LF. I chose to equip the camera with a Zeiss Supreme series which, aside from looking very sleek, are also extremely lightweight lenses. When you compare them to other lenses that are more or less equivalent in terms of brightness and rendering, it's amazing how much lighter they are. Lots of shots were shot with a Ronin, even still shots. I adopted this tool on this film and it allowed me to go very quickly from one configuration to another. And I'm really bad with the crank head, and this allows me to cheat !

### *What are you most proud of on this film ?*

**FW:** I cited the car scene as a technical point of pride, but above all I must take my hat off to all the actors, and particularly to Sunny Melles who played the wife of the Russian fertilizer salesman. I had never thought that in my career I would one day shoot a sixty-year-old woman in a nightie throwing up and bouncing around in her vomit, swaying against the walls of her bathroom stall ! She's an actress whose total commitment and great generosity on set literally amazed me. I admit that we laughed a lot on set, although Ruben kept saying to all the actors : "Stop laughing, this is not a comedy ! This is a social experiment !" ■

## Hélène Louvart <sup>AFC</sup> évoque son travail de collaboration avec Léonor Séraille sur "Un petit frère"

Propos recueillis par Brigitte Barbier, pour l'AFC



Alors qu'elle remporte la Caméra d'or en 2017 pour son premier film *Jeune femme*, Léonor Séraille revient sur la Croisette en Compétition officielle avec *Un petit frère*. L'histoire se déroule sur vingt ans, on accompagne d'abord la mère, Rose, une jeune femme ivoirienne qui débarque avec ses deux enfants à Paris en 1989. Grâce à des ellipses, la réalisatrice nous guide ensuite vers l'un des fils, Jean, puis vers le plus jeune, Ernest. Trois époques, trois points de vue. La directrice de la photographie Hélène Louvart, <sup>AFC</sup> évoque son travail de collaboration avec Léonor. (BB)

*Comment avez-vous préparé le film avec la réalisatrice ?*

**Hélène Louvart :** La préparation d'*Un petit frère* s'est d'abord appuyée sur le scénario que j'ai trouvé, dès la première lecture, extrêmement abouti. Avec Léonor, nous avons parlé de l'histoire en profondeur, d'abord pour la compréhension de l'enjeu narratif, puis pour comprendre et définir ce qu'elle souhaitait visuellement pour chacune des scènes, avec beaucoup d'intuition et de plaisir partagés.

*La progression dans le temps se fait de manière très fluide, presque invisible, un choix de montage mais aussi d'image ?*

**HL :** La question du support a été posée dès le début de la préparation. Nous avons évoqué avec Léonor la possibilité de mélanger des supports pour les différentes parties du film (Rose, Jean et Ernest) afin de suggérer les différentes époques allant des années 80 à nos jours. Nous avons fait des essais avec Annabelle Langronne

(Rose) chez Panavision pour tester le 35 mm, le Super 16 et le digital. Les résultats étaient très intéressants, très spécifiques en fonction des formats.



Hélène Louvart et, derrière elle, Hélène Degrandcourt

Mais il s'est avéré que le numérique était plus réaliste financièrement parlant, et peut-être plus simple également, l'histoire n'avait plus besoin de ce mélange de support, et finalement le choix s'est fait sans aucun regret.

*Nous pouvons sentir l'unité du film dans sa lumière, ses mouvements qui ne heurtent jamais...*

HL : Nous avons choisi des Cooke pour leur douceur dans le rendu des peaux. C'est un film intimiste, la lumière devait avoir un rendu naturel, à part certains moments clés dans la narration où l'on pouvait se permettre de les interpréter avec une lumière ou un mouvement de caméra plus visible. Voici des exemples de ces instants à part.



### *Dans l'ordre chronologique du film*

#### **La Fête au château**

Lors de la fête organisée dans un château par le propriétaire des hôtels où Rose travaille comme femme de chambre, pour marquer l'époque et l'insouciance de Rose, les couleurs sont fortement visibles. Une époque où tout était plus facilement permis.

#### **Le dormeur du Val**

Jean (20 ans) est dans une classe. Lors d'un examen, il tourne la tête vers la fenêtre où il voit une immense pelouse. Nous nous échappons avec lui, vers cette pelouse d'un vert synthétique, une perception de Jean, non réelle. En voix off, le poème « C'est un trou de verdure où chante une rivière », et l'on retrouve Ernest, le récitant, assis sur le rebord de la baignoire, un effet de début de soir, avec les derniers rayons du soleil. Le travelling, dans la salle de classe, a été effectué avec un bras (non télescopique) et une remote head.

#### **L'appartement de Rouen**

Rose fume et boit devant une fenêtre ouverte dans l'appartement de Rouen, sur un fond de fenêtre

totallement noir. Elle porte une robe bleue et un tissu rouge dans ses cheveux. Elle se détache avec un contre-jour orangé et ce moment est vu par Jean (20 ans) qui "l'épie". C'est une image beaucoup moins réaliste, comme une interprétation de ce qu'il voit à travers le prisme de ses sentiments. Nous avons installé pour cela un projecteur LED, sur un bras de déport depuis la fenêtre d'une autre pièce de l'appartement.

#### **La maison de Camille**

Jean déambule au rez-de-chaussée de la maison de son amie Camille, très apprêté dans son costume. Un miroir l'observe (regard proche de l'objectif) et il s'observe dans les miroirs. Il vomit dans les toilettes. Il remarque la présence d'une tête de cerf empaillée, étrangement éclairée par du bleu-vert et du mauve, une perception très subjective de Jean à ce moment-là, mais sûrement pas réaliste.

#### **La forêt et la lune**

Jean court dans la forêt. La lune est un peu "trop présente et mauve", les ombres sont un peu trop "cyan". Une perception assez invisible de sa part mais on se détache d'un réalisme.

#### **La boîte de nuit**

Jean danse dans une boîte de nuit. Puis on aperçoit sa mère mais avec son allure de la première partie du film. Il va s'asseoir à ses côtés, elle est un peu comme une apparition. La couleur change lorsqu'on la découvre (orange pour elle). Alors que lorsqu'il danse, ce sont des tons de bleu et de vert. Quand il lui sourit, la couleur se modifie en cours de plan. Ce changement de couleur a été effectué à l'étalonnage.

#### **L'enclos à moutons**

Des zones d'ombre et de lumières bien marquées, propices à une intimité où l'ombre permet aux deux adolescents de se chercher mutuellement. Le contraste étant l'élément le plus évident lors de cette scène, la couleur pouvait se permettre d'être neutre.



Hélène Louvart, à droite, sur le tournage d'"Un petit frère"



### Le nouvel appartement de Rose

Un appartement très clair, blanc, épuré, où les visages sont nettement éclairés par la réflexion de la table, par la blancheur du mobilier, l'inverse de l'effet recherché dans l'enclos à moutons.

### La cafeteria

Rose et Ernest (25 ans). Un piqué de la peau, une précision des visages avec un rendu d'optique plus "incisif".

*Vous cherchez à améliorer le travail d'équipe et vous l'avez expérimenté sur ce film, expliquez-nous comment.*

HL : Afin de faire évoluer le poste (précieux) de deuxième assistant caméra, Arthur Briet est devenu, en cours de tournage, mon "œil", mon conseiller "couleur et exposition", s'installant d'une manière simple et provisoire un écran parfaitement équilibré et un waveform, et, par le biais du talkie-walkie et de l'oreillette, il m'influait adroitement sur l'exposition et, par conséquent, sur le rendu des couleurs. Sa bienveillance m'est apparue essentielle au fil du tournage, une manière de se laisser remettre en question, et de pouvoir officialiser l'évolution de son travail lors d'une prochaine expérience.

Et un grand merci à toute l'équipe, à Léonor, et à tous ceux qui ont permis de rendre le film si réussi. ■

### • EQUIPE

Première assistante caméra : Hélène Degrandcourt, assistée d'Arthur Briet

Opérateurs Ronin : Simon Roche, Victor Seguin, Benjamin Cohenca

Cheffe électricienne : Marianne Lamour, assistée d'Eric Garzena

Chef machiniste : Sébastien de Marigny, assisté de Simon Brouat

Cheffe monteuse : Clémence Carré

Étalonneur : Laurent Navarri

### • TECHNIQUE

Matériel caméra : Panavision Alga (Alexa Mini 2,8K Arri-Raw, optiques série Mini Cooke S4)

Matériels machinerie et lumière : Transpagrip et Transpalux

Postproduction : La Ruche Studio



## **Hélène Louvart** <sup>AFC</sup> discusses her collaborative work with Léonor Séraïlle on “Un petit frère”

Interview by Brigitte Barbier, for the **AFC**, translated from French by A. Baron-Raiffe

After winning the Camera d’or in 2017 for her first film *Jeune femme*, Léonor Séraïlle returns to the Croisette in Official Competition with *Un petit frère*. The story spans twenty years, we first accompany the mother, Rose, a young Ivorian woman who arrives in Paris with her two children in 1989. Thanks to ellipses, the director then guides us to one of the sons, Jean, then to the youngest, Ernest. Three eras, three points of view. Director of photography Hélène Louvart, <sup>AFC</sup> discusses about her collaborative work with Léonor. (BB)

*How did you prepare for the film with the director ?*

Hélène Louvart : The preparation of *Un petit frère* was first based on the screenplay which, as soon as I read it, thought was extremely well-done. Léonor and I talked about the story in depth, first to understand the narrative stakes, then to understand and define what she wanted visually for each of the scenes, with a great deal of intuition and shared pleasure.

*The progression of time is very fluid, almost invisible : was this an editorial but also visual choice ?*

HL : The question of medium was raised from the start of preparation. Léonor and I discussed the possibility of mixing media for the different parts of the film (Rose, Jean and Ernest) in order to suggest the different eras ranging from the 80s to the present day. We did some screen tests with Annabelle Langronne (Rose) at Panavision to test 35mm, Super 16 and digital. The results were very interesting, very specific to each format.

But it turned out that digital was more financially feasible, and perhaps simpler too, the story no longer required mixed media, and in the end, we had no regrets over our choice.

*The film has great unity in terms of lighting and the camera movements that never startle...*

HL : We chose Cooke lenses for their softness in the rendering of the skins. It’s an intimate film, the light had to have a natural rendering, apart from certain key moments in the narration where we could afford to interpret them with more obvious light or camera movement. Here are examples of these specific moments.

*In chronological order of the film*

### **The Party at the Castle**

During a party thrown in a castle by the owner of the hotels where Rose works as a chambermaid, to signify both the period and Rose’s carefreeness, the colors are strongly visible. A more permissive time.

### **Le dormeur du val**

Jean (20 years old) is in a classroom. During an examination, he turns his head towards the window where he sees a huge lawn. We escape with him, towards this synthetic green lawn, which is in Jean’s mind, not real. In voiceover, Rimbaud’s poem “Le dormeur du val” is recited and then we see Ernest, the reciter, seated on the edge of the bathtub,

in early evening, with the last rays of the sun. The tracking shot, in the classroom, was carried out with an arm (non-telescopic) and a remote head.

### **Rouen apartment**

Rose smokes and drinks in front of an open window in the Rouen apartment against a totally black window background. She’s wearing a blue dress and a red cloth in her hair. She stands out with an orange backlight and this moment is seen by Jean (20 years old) who is “spying” on her. It’s a much less realistic image, like an interpretation of what he sees filtered through the prism of his feelings. For this, we installed an LED projector on an offset arm from the window of another room in the apartment.

### **Camille’s house**

Jean is wandering around the ground floor of his friend Camille’s house, all dressed up in a suit. A mirror observes him (gaze close to the lens) and he observes himself in the mirrors. He vomits in the bathroom. He notices the presence of a stuffed deer’s head, eerily lit in blue-green and mauve. This is Jean’s subjective perception at the time, but it is definitely not realistic.

### **The forest and the moon**

Jean is running in the forest. The moon is a little “too present and mauve,” the shadows are a little too “cyan”. A fairly invisible perception on his part but we depart from realism.

### **The nightclub**

Jean is dancing in a nightclub. Then we see his mother but with her appearance from the first part of the film. He goes to sit by her side, she’s a bit like an apparition. The color changes when she is seen for the first time (orange for her). Whereas, while he’s dancing, it’s shades of blue and green. When he smiles at her, the color changes during the shot. This color change was performed during color grading.

### **The sheep pen**

Well-defined areas of light and shade, conducive to intimacy, as the shade allows the two teenagers to seek each other out. Contrast is the most visible element during this scene, and the color could afford to be neutral.

### **Rose’s new apartment**

A very bright, white, uncluttered apartment, where the faces are clearly lit by the reflection of the table, by the whiteness of the furniture, the opposite of the effect sought in the sheep pen.

### **The cafeteria**

Rose and Ernest (25 years old). Sharpness on the skin, precision on the faces with a more “incisive” lens effect.

*You’ve been looking for ways to improve teamwork and you tested it out on this film, tell us how.*

HL : In order to give greater importance to the (invaluable) role of second camera assistant, Arthur Briet became, during filming, my “eye” and my color and exposure advisor, by setting up a perfectly calibrated screen and a waveform, and, via the walkie-talkie and the earpiece, he would skillfully influence me in terms of exposure and, therefore, on color rendering. His kind and gentle approach became essential to me as shooting progressed, and it was a way of allowing myself to question my own choices, and to be able to make the change in his role official on our next film.

And a big thank you to the whole team, to Léonor, and to all those who helped make the film such a success. ■

## Jonathan Ricquebourg <sup>AFC</sup> revient sur les défis du tournage de " Coupez ", de Michel Hazanavicius

Propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC



Assumant à fond son statut de remake d'un film concept en provenance du Japon, *Coupez !*, de Michel Hazanavicius, est surtout une comédie sur le milieu du cinéma, avec un casting de premier plan. Ce nouveau film du réalisateur de *The Artist* fait donc l'ouverture du 75<sup>e</sup> Festival de Cannes avec son rythme trépidant, son plan-séquence d'ouverture de trente minutes et sa construction très particulière, fidèle à l'original — mais traduite littéralement dans l'univers hexagonal du cinéma. Jonathan Ricquebourg, <sup>AFC</sup> en est le directeur de la photo et il nous livre les coulisses de ce grand jeu ambitieux qu'a constitué le tournage de ce film. (FR)

*Le tournage d'un film d'horreur de "série Z" vire à la catastrophe. L'équipe technique est blasée et les acteurs sont ailleurs. Malgré un budget dérisoire, le réalisateur semble motivé à mener à bien ce film de zombies. Cependant, en plein tournage, l'équipe est attaquée par de véritables morts-vivants...*

### C'est quoi un bon remake pour vous ?

**Jonathan Ricquebourg** : Ça doit être avant tout la nouvelle vision d'un autre réalisateur. Si on prend l'exemple de *Scarface*, le traitement du personnage principal est radicalement différent dans la version de De Palma par rapport à celle d'origine de Howard Hawks. D'ailleurs, ce remake, adulé par beaucoup de monde, l'est peut-être pour des raisons superficielles. Je pense à ce côté vraiment tape-à-l'œil des années 1980 dont certaines scènes du film sont passées à la postérité. Moi, ce que je préfère dans ce remake, c'est le côté pauvre type de Pacino, très touchant au fond, peut-être plus que dans le film de Hawks. C'est une vision très noire de l'Amérique.

Pour *Coupez !*, Michel Hazanavicius m'a immédiatement demandé de voir le film japonais dont on parlait

avant même de lire le script (*Ne coupez pas / One Cut of the Dead*, de Shin'ichirô Ueda, en 2019). Ce que j'ai fait, studieusement ! Après avoir découvert le film – non sans une certaine curiosité – je pense comme tous les spectateurs ! J'ai donc lu le scénario de Michel et j'ai ensuite compris ce qu'il voulait faire. A savoir : regarder et montrer le cinéma en train de se faire – et se refaire ! Avec cette envie d'entraîner le spectateur d'un niveau à un autre. Par exemple, en conservant d'entrée les prénoms japonais et en les attribuant à des comédiens français très connus, il casse immédiatement toute l'ambiguïté sur laquelle jouait le film original. Ce jeu avec tous les codes du cinéma, comme on l'imagine sur des poupées gigognes, fonctionne à plein de niveaux et le film dépasse, d'une certaine façon, son simple statut de "remake". Ça devient, pour moi, une réflexion sur le fait même de faire un remake.



Jonathan Ricquebourg et Michel Hazanavicius

### *Quel était l'enjeu principal ?*

**JR :** D'abord de faire rire ! Et comme on le sait, les comédies qui fonctionnent au cinéma sont celles qui ont trouvé le bon rythme. Michel a beaucoup insisté sur la question du rythme. Et à raison ! Avec un découpage presque entièrement story-boardé, venant en face d'un scénario où chaque réplique doit tomber au bon moment. Mais il y avait aussi le rythme graphique, avec les couleurs primaires omniprésentes dans la première partie, qui donne un tempo forcément à l'image.

Côté fabrication, on savait qu'il y avait trois parties distinctes à filmer : la première et la dernière par lesquelles on devait forcément commencer, puis la partie centrale, plus classique dans sa forme, mais où l'enjeu comique était également très fort puisqu'il pose les enjeux des personnages. Concernant l'image, si le film original tendait à lorgner vers une image DV du type des horror found footage, très désaturé, très trash, Michel avait en revanche le désir d'une image plus éclatante, plus pop, plus entraînante. On s'est mis à faire des essais pour trouver cette tonalité, en regard du reste du film et cela en parallèle du mois de répétition qui nous a été donné pour démarrer le tournage de ce plan-séquence de trente minutes.

*C'est donc un vrai plan-séquence, sans raccord invisible entre différentes prises, comme le numérique le permet sur la plupart des films ?*

**JR :** Oui, c'est un vrai plan-séquence. Un plan vraiment balèze, avec une équipe de fous !

D'abord il y avait le choix du lieu. Un endroit abandonné, comme dans le film original, mais quand même suffisamment différent pour servir la scénographie imaginée par Michel. C'était une des préoccupations

majeures en prépa. Contre toute attente, cet ancien hippodrome désaffecté, déniché à Bondoufle, a vite coché toutes les cases. Un lieu assez 70's à la base, avec, par exemple, ces splendides plafonds bleus en plastique, ces matières de verre et de bois qui allaient bien avec ces couleurs que nous cherchions pour le plan-séquence. Ces grandes entrées de jour, et plusieurs étages qui nous ont permis de construire la scénographie très complexe. C'est aussi un lieu avec une forte identité visuelle qui ne révèle pourtant pas ce qu'il est. Du coup, on peut tout y mettre à l'intérieur et exploiter son graphisme sans jamais dévorer le film par un sens manifestement inapproprié.



Bérénice Bêjo, Matilda Anna Ingrid Lutz et Finnegan Oldfield | Photo Lisa Ritaine

### *Comment avez-vous tourné ce plan ?*

**JR :** Ça nous a pris quatre jours de tournage, à raison de trois à quatre prises par jour. En tout, il y a eu quinze prises et le plan monté est l'une d'entre elles. Personnellement, je n'avais jamais connu ça sur un plateau. Pouvoir répéter pendant un mois complet avec l'intégralité du casting. On a construit ce plan avec Michel comme une succession de

plans montés... mais qui étaient juste tournés l'un après l'autre dans la continuité. C'était une chorégraphie de dingue, entre les comédiens qui entrent et sortent du champ séquentiellement, les effets spéciaux, l'image et le son. Sur le style de cadrage, par exemple, on a longtemps hésité entre la solution gimble et l'épaule. La première pouvant être ensuite «malmenée» en postprod pour rajouter un manque de stabilité ou, au contraire, stabiliser un peu la deuxième si besoin... Sur la caméra, le choix était partagé entre une configuration ultra légère en Alexa Mini et zoom Century 24-70 mm, et une option Sony Alpha 7 et zoom photo Sony 24-70 mm (avec laquelle on avait démarré les répétitions). Finalement, à cause des effets de zooms et des changements de hauteur caméra, on a constaté que le Ronin manquait vraiment de précision dans ces conditions extrêmes. On est parti sur la solution Sony, en remplaçant simplement l'Alpha 7 par une caméra FX6 mais en conservant la fonction de suivi de point autofocus proposé en interne par la caméra. Seul un filtre DN variable motorisé a été rajouté de manière à ce que mon assistant puisse gérer les variations de luminosité entre intérieur et extérieur sans modifier l'ouverture.



Photo Lisa Ritaine

### *Avez-vous tout fait à l'épaule ?*

JR : Il y a une grande variété de moments dans ce plan et, comme je le disais, chaque partie peut être presque considérée comme un plan à l'intérieur de la séquence. Même si on garde ce côté épaule sur tout le long des trente minutes, certaines parties sont plus lisses, ou carrément impossibles à faire sans montage véhiculaire. Par exemple, il y a des parties où je monte sur un rickshaw spécial (la course latérale qui suit Finnegan et Matilda) qui pouvait m'accueillir latéralement. Calé sur ce pousse-pousse, le chef machino démarrait alors et tombe pour suivre les comédiens en mouvement latéral. Et puis il y avait aussi en lumière toute une chorégraphie. Une partie des sources (LEDs) étant dissimulée (comme les dalles en plexi qu'on peut remarquer parfois au plafond) et gérée par console sans grande difficulté. En revanche, les électros avaient aussi à gérer une batterie de Dinolights et à les déplacer au cours de la prise pour laisser passer la caméra. Cette lumière tungstène, corrigée avec un demi CTB m'a permis de garder un peu de chaleur sur

les visages dans cet intérieur rouge et bleu. Mon idée de départ étant aussi d'assurer un certain raccord en intérieur entre les prises, et ce malgré les variations de lumière du jour, au cas où plusieurs prises soient finalement utilisées à la fin.

### *C'est une ambiance très solaire, très lumineuse...*

JR : On a tourné entre avril et mai 2021, et c'est vraiment le pire mois pour les raccords en extérieur. Le temps change beaucoup et le vert explose littéralement dans la nature. On l'a vraiment assumé à l'écran sans, par exemple, tenter de calmer cette couleur à l'étalonnage. On aimait bien que les couleurs explosent, et prendre le contre-pied du film d'horreur froid, sale, lugubre !



Photo Lisa Ritaine

### *Passons à la partie centrale du film... vous avez dû un peu vous ennuyer après un tel défi ?*

JR : D'une certaine manière, j'étais quand même assez content d'arrêter les plans-séquences – très physiques au cadre – de retrouver un rythme de travail plus "normal". Par exemple, refaire des champs contre-champs – surtout quand on a un casting comme celui-là ! L'enjeu principal de cette partie étant surtout d'exploiter le comique distillé par le plan-séquence d'ouverture. On s'est donc lancé sur ces scènes avec cette sorte de jubilation liée à ce qu'on venait de réaliser avant et le très fort sentiment d'équipe lié aux quatre semaines de répétition.

En matière d'image, Michel souhaitait une rupture franche avec l'ouverture, pourquoi ne pas aller vers le 35 mm argentique. Mais, pour parfaire l'effet comique, on tourne forcément beaucoup de prises et ça devenait vite compliqué en argentique. L'autre paramètre, c'était les décors dans lesquels on allait évoluer, et surtout ces salles de réunion et ces bureaux qui ne plaisaient pas trop à Michel. Il tenait à respecter ces lieux, et on a eu l'idée de se diriger vers le full frame de l'Alexa LF pour justement donner un peu moins de présence aux arrière-plans. En termes d'optiques, des essais ont été effectués. Entre une série Gecko de GL Optics (ressemblant un peu au look vintage des K35) et la série Thalia de Leitz. Finalement, Michel a choisi les Thalia, pour leur rendu plus "photo", avec un réalisme sans doute plus accru, et une image plus acérée. Son envie d'une image, peut-être un peu moins



glamour sur cette partie du film, semblait importante pour lui. Réalisme et sobriété, que ce soit à la caméra, au maquillage et aux costumes, c'était vraiment son credo pour cette partie. L'appartement des protagonistes, par exemple, a été choisi exactement dans cet esprit.

Quant au choix des focales, cette partie a été très souvent tournée au 55 mm en full frame, ce qui correspond au 40 en Super 35. Un choix qui m'a forcé parfois à alterner sur les scènes à deux caméras) le 55 Thalia avec un zoom Angénieux (le 55 mm Thalia étant rare sur le marché en France). C'est une focale qui est assez respectueuse des lignes, sans aucun effet de courbe focale, très graphique et très dessinée. Par rapport au plan-séquence d'ouverture (dont la prise retenue avait été tournée au soleil), j'avais aussi envie de proposer une image plus froide, tout en restant bien contrastée, contrairement, là encore, à ce que l'image « traditionnelle » de comédie impose.

#### *La transition picturale est tout de même sévère non ?*

**JR :** Oui, c'est un peu un choc. C'est pour cette raison que j'ai quand même pas mal éclairé certains décors, comme les décors de bureaux qui servent à la prépa, pour que le jour rentre à coup de 18 kW. C'était à mon sens le seul moyen de retrouver un peu de contraste dans ces grands décors blancs et éviter que tout devienne gris. Tenir les contrastes sur les visages, et garder une certaine brillance malgré tout pour ne pas que cette image devienne vraiment trop terne par rapport à l'ouverture...

#### *De quoi êtes-vous le plus fier sur ce film ?*

**JR :** C'était génial de faire une comédie qui se mérite. J'entends, par cette expression, une comédie pour la salle, qui prend son temps. Coupez ! fonctionne vraiment sur la longueur, et on espère que le bouche-à-oreille va faire que les spectateurs vont être surpris au fur et à mesure, jusqu'au plan de fin... Dans le monde d'aujourd'hui où tout le monde veut tout tout de suite, c'est un peu un contre-pied. Une ode à la patience !. ■

#### ● EQUIPE

Premier assistant opérateur : Ronan Boudier  
 Deuxième assistante opératrice : Lola Pion  
 Chef électricien : Georges Harnack  
 Chef machiniste : Brice Pillot  
 Chef décorateur : Joan Le Boru  
 Cheffe costumière : Virginie Montel  
 Chef opérateur du son : Jean Minondo  
 Montage : Mickaël Dumontier  
 Musique : Alexandre Desplat  
 Maquillage spécial : Jean-Christophe Spadacini

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : Next Shot (caméra Arri Alexa Mini LF, Sony FX6, série Leitz Thalia, zoom Angénieux)  
 Matériels lumière et machinerie : Next Shot  
 Postproduction : Le Labo Paris

**Jonathan Ricquebourg** <sup>AFC</sup>  
**discusses the challenges of filming "Final Cut"**  
**by Michel Hazanavicius**  
**Interview by François Reumont, for the AFC,**  
**translated from French by A. Baron-Raiffe**

Unselfconsciously embracing its status as a remake of a concept film from Japan, *Final Cut*, by Michel Hazanavicius, is above all a comedy about the world of cinema, with a star-studded cast. This latest film from the director of *The Artist* with its hectic pace, its thirty-minute opening long take and its very particular construction, which is faithful to the original but has literally been translated into the language of French cinema, is being screened at the opening of the 75th Cannes Film Festival. Jonathan Ricquebourg, <sup>AFC</sup> is the director of photography and here, he recounts the behind the scenes of the shooting of this film, a great, ambitious game. (FR)

*The shooting of a "Z-series" horror film turns into a disaster. The crew is jaded and the actors are absent. Despite a paltry budget, the director seems determined to make this zombie film. However, in the midst of filming, the team is attacked by actual zombies...*

**What makes for a good remake in your opinion ?**

Jonathan Ricquebourg : Above all, it must be another director's new vision. If we take the example of *Scarface*, the main character is portrayed radically differently in De Palma's version compared to the original version by Howard Hawks. Perhaps, however, that remake is so widely adored for superficial reasons. I'm thinking of the 1980's really flashy side, and some movie scenes from that period have gone down in history. Personally, what I prefer in this remake, is Pacino's pathetic side, which is really very touching, perhaps more so than in Hawks' film. It's a very dark view of America.

On *Final Cut*, Michel Hazanavicius immediately asked me to watch the Japanese film we were remaking before I even read the script (*One Cut of the Dead*, by Shin'ichirō Ueda, in 2019). Which I did, studiously ! After having watched the film – not without a certain curiosity – (I think like all viewers) – I then read Michel's script and then I understood what he wanted to do. Namely : looking at and showing the making of a film – remaking itself ! There was a desire to lead the viewer from one level to another. For example, by retaining the Japanese first names from the outset and attributing them to well-known French actors, it immediately breaks the ambiguity the original film played on. As it plays with all the codes of cinema – one might imagine a set of Russian nesting dolls – this film operates on many levels, and it surpasses its status of a mere "remake" in a certain way. To me, it became a reflection on the very fact of making a remake.

**What was chiefly at stake in making this film ?**

JR : Firstly, to make people laugh ! And as we know, successful comedies are the ones that have found the right rhythm.

Michel paid close attention to the question of rhythm. And rightly so, given an almost entirely storyboarded cut, alongside a screenplay in which each line must fall at the right time. But there was also the visual rhythm, with omnipresent primary colors in the first part, which necessarily imparts a certain tempo on the visuals.

On the shooting side, we knew that there were three separate parts that had to be filmed : the first and the last, with which we necessarily had to start, then the central part, more classic in its form, but where the comedic challenge was also centrally important, since it sets forth what is at stake for each of the characters. As concerns the image, whereas the original film tended to lean towards a desaturated, trashy DV-type image reminiscent of horror found footage, Michel rather desired a more dazzling, pop, catchy image. We began to perform camera tests to find that tone, with the rest of the film in mind, and we did this simultaneously with the month of rehearsals that we were given before starting to shoot this thirty-minute long take.

*So, this was a true long take, with no invisible splicing between different takes, as on most films, given the possibility offered by digital cinematography ?*

JR : Yes, it's true long take. It was a really tough scene, with a crazy crew !

First there was the choice of location. An abandoned place, like in the original film, but still different enough to serve the scenography imagined by Michel. This was one of the major concerns in preproduction. Against all odds, this former disused racecourse, which we found in Bondoufle, quickly ticked all the boxes. Essentially a fairly 70's location, with, for example, splendid blue plastic ceilings, and glass and wood materials that went well with the colors we were aiming for in the long take. It was a very sunny space and had several floors that allowed us to build our very complex scenography. It is also a place with a strong visual identity that nonetheless doesn't reveal what it actually is. So, we were able to put everything inside it without the film ever being devoured by an overtly inappropriate aesthetic.

**How did you shoot this take ?**

JR : It took us four days of shooting, with three to four takes a day. All in all, there were fifteen takes and the take in the final cut is one of them. Personally, I had never experienced that on a set. Being able to rehearse for a full month with the entire cast. Michel and I constructed the take as a succession of edited shots... but which were just shot one after the other in continuity. It was a crazy choreography, between the actors who enter and leave the frame sequentially, the special effects, the image and the sound. As to the shooting style, for example, we hesitated for a long time between gimble and shoulder. The former can later be «abused» in postproduction to add a lack of stability or, on the contrary, the second can be stabilized a bit if necessary... As for the camera, we hesitated between an ultra-light configuration using an Alexa Mini with Century 24-70mm zooms, and a Sony Alpha 7 option with Sony 24-70mm photo zooms (with which we had started rehearsals). Finally, because of the zoom effects and changes in camera height, we found that the Ronin really lacked precision in these extreme conditions. We went with the Sony solution, simply replacing

the Alpha 7 with an FX6 camera but keeping the autofocus focus tracking function offered internally by the camera. Only a motorized variable DN filter was added so that my assistant could manage the variations in brightness between interior and exterior without modifying the aperture.

#### *Did you shoot the entire take from the shoulder ?*

JR : There's a huge variety of moments in this take, and like I said, each part can almost be seen as a take within the scene. Even if we maintained the shoulder-camera style throughout the thirty minutes, some parts are smoother, or downright impossible to do without using a motorized vehicle. For example, there are parts where I ride a special rickshaw (the race where the camera follows Finnegan and Matilda) that could accommodate me alongside them. Wedged on this rickshaw, the key grip sped along in his rickshaw, following the actors from the side. And then there was also a whole choreography in terms of lighting. A portion of the sources (LEDs) were concealed (behind the plexiglass tiles that can sometimes be seen on the ceiling) and were easily managed from a console. On the other hand, the sparks also had to manage a battery of Dinolights and move them during the take to allow the camera to pass. This tungsten light, corrected with a half CTB, allowed me to keep some warmth on the faces in this red and blue interior. My initial idea was also to ensure a certain connection between the indoor takes, despite the variations in daylight, in case several takes needed to be used in the final cut.

#### *It's a very sunny atmosphere, very bright...*

JR : We shot between April and May 2021, and this is definitely the worst month for continuity between outdoor takes. The weather was highly variable, and green is literally exploding in nature. We really embraced it on screen and didn't try to tone it down during color grading. We liked the exploding colors, which take the opposite tack of a cold, dirty, gloomy horror film !

#### *Let's move on to the central part of the film... you must have been a little bored after such a challenge ?*

JR : In a way, I was quite happy to stop the long takes as they require a lot of physical camera work, and to return to a more «normal» work tempo. For example, returning to making shot reverse shot scenes, especially with a cast like that ! The main challenge of this part was above all to develop the comic aspect begun in the opening long take. So, we went about these scenes with a kind of jubilation from what we'd just achieved, and a very strong team spirit coming out of the four weeks of rehearsals.

In terms of image, Michel wanted a clean break with the aperture, and thought we might opt f for shooting the film in 35mm. But, to perfect the comic effect, we necessarily had to shoot a lot of takes and that quickly became prohibitive in 35mm. The other parameter was the locations in which we were going to be shooting, and especially the meeting rooms and offices which Michael didn't much care for. He wanted to respect these locations, and we had the idea of moving towards the Alexa LF's full frame precisely in order to make the settings somewhat less present on screen. In terms of lenses, tests were carried out. The choice was between a Gecko series from GL

Optics (similar to the vintage look of the K35s) and the Thalia series from Leitz. Finally, Michel chose the Thalia, for their more "photographic" rendering, with undoubtedly greater realism, and a sharper image. His desire for a perhaps somewhat less glamorous image in this part of the film, seemed important to him. Realism and sobriety, whether on camera, in make-up or in costumes – that was really his credo for this part of the film. The protagonists' apartment, for example, was chosen with exactly this in mind.

As for the choice of focal lengths, this part was very often shot at 55mm in full frame, which corresponds to 40 in Super 35. This choice sometimes forced me to alternate between two cameras on some scenes : the 55 Thalia with an Angénieux zoom lens (the 55mm Thalia is rare on the market in France). This is a focal length that maintains the lines well, without any short focal length effect, and produces a very graphic and very draughtsmanlike image. Compared to the opening long take (the one mounted in the final cut was shot in the sun), I also wanted to offer a colder image, while maintaining good contrast, contrary, once again, to what is imposed by traditional comedy film visual codes.

#### *The visual transition is still pretty severe, no ?*

JR : Yes, it's a bit of a shock. That's why I lit certain sets quite a bit, such as the sets of offices used for preparation, so that daylight enters the image using 18kWs. It was, in my opinion, the only way to find a bit of contrast in these large white sets and prevent everything from becoming grey. Keep the contrasts on the faces, and keep a certain sheen despite everything so that this image wouldn't end up being too dull compared to the opening scene...

#### *What are you most proud of in this film ?*

JR : It was great to do a comedy that is worthy of the name. I mean, by this expression, a comedy for the movie theater, which takes its time. Final Cut really plays on time, and we hope that word of mouth will cause more and more viewers to be surprised, right through the final scene... In today's world where everyone wants everything right away, it's a bit of a contrarian position. An ode to patience ! ■

**Judith Kaufmann** <sup>BVK</sup> revient sur les choix techniques et esthétiques de " Corsage ", de Marie Kreutzer

As Tears Go By, par François Reumont, pour l'AFC



Désirant remettre au goût du jour la figure un peu poussiéreuse de l'impératrice d'Autriche, la cinéaste allemande Marie Kreutzer a décidé de proposer sa version, résolument féministe. Ensermée par ce corset qu'on lui lace fermement autour de sa taille de guêpe, la comédienne luxembourgeoise Vicky Krieps prête désormais ses traits à Sissi. Pour mettre en images cette princesse en fuite émotionnelle perpétuelle, la directrice de la photo Judith Kaufmann, <sup>BVK</sup> a effectué un travail très subtil, en 35 mm argentique 3P et format 2,39 sphérique. Un film remarqué en cette 75<sup>e</sup> édition du Festival, section officielle Un Certain Regard. (FR)

*Noël 1877, Élisabeth d'Autriche (Sissi), fête son 40e anniversaire. Première dame d'Autriche, femme de l'Empereur François-Joseph 1er, elle n'a pas le droit de s'exprimer et doit rester à jamais la belle et jeune impératrice. Pour satisfaire ces attentes, elle se plie à un régime rigoureux de jeûne, d'exercices, de coiffure et de mesure quotidienne de sa taille. Étouffée par ces conventions, avide de savoir et de vie, Élisabeth se rebelle de plus en plus contre cette image.*

**Quelles sont les images qui vous sont venues à la lecture du projet ?**

**Judith Kaufmann :** Ce que je trouvais très intéressant, c'était l'approche très différente du personnage. Si on prend comme exemple l'ouverture du film, avec ce plan où Vicky Krieps (Sissi) retient son souffle en s'immergeant dans son bain tandis que ses domestiques chronomètrent la performance, c'est le genre de scène à laquelle on ne s'attend pas du tout quand on vous dit que vous allez filmer l'histoire de l'impératrice d'Autriche. Plus tard, on la découvre à cheval, ou en train de courir, de nager, sauter en l'air devant l'objectif d'une caméra de l'époque, ou faire de l'escrime... toutes ces scènes donnaient beaucoup de présence à l'impératrice et à son besoin de bouger à l'écran. Ce mouvement perpétuel,

on le retrouve tout au long du film et c'est une sorte de fil narratif pour moi sur *Corsage*.

**Est-ce que Corsage est une récréation historique filmée de manière moderne ?**

**JK :** On voulait, certes, à la fois être dans l'époque mais aussi pouvoir rester dans une certaine intemporalité. Créer à l'écran cette sensation de l'accompagner dans sa vie, avec une caméra proche d'elle, mais sans jamais se poser la question de la modernité à tout prix à l'image. Le choix de la pellicule, par exemple, a toujours été pour elle comme un prérequis dès le départ. Non pas par effet de mode ou en opposition, par exemple, au numérique désormais omniprésent au cinéma, mais surtout pour la richesse des carnations et la profondeur des couleurs



qu'on aime toutes les deux. Cette espèce de douceur qui apparaît avec le grain, et la latitude plus grande d'exposition dans les hautes lumières... je ne saurais qualifier tout ça de traditionnel ou de plutôt moderne. C'est en tout cas quelque chose qu'on a beaucoup de mal à retrouver en numérique et qui était capital pour nous deux.

*C'est de plus en plus rare qu'un projet soit délibérément écrit pour l'argentique ?*

JK : Je reconnais que j'ai beaucoup de chance d'être tombée sur une réalisatrice si convaincue et prête à défendre ses choix dès le départ. Il faut être épaulée dans ce genre de situation car tout le monde sait que tourner désormais en film, avec peu de prises, une sensibilité beaucoup plus réduite (400 ISO au mieux sur *Corsage*) et l'absence de résultat en direct, c'est un vrai changement profond des habitudes sur le plateau. Tout le monde est, de facto, beaucoup plus concentré, que ce soient les techniciens et les comédiens, on entend le film qui défile... Il y a là une sorte d'excitation liée au côté imprévisible de la pellicule, avec ses risques bien connus, les poils caméra, les flous ou la légendaire sous-exposition

qu'on a tous expérimentée à un moment ou un autre de sa carrière en argentique. Je dirais qu'on travaille plus en tension... c'est certain.

*Où et quand avez-vous tourné ?*

JK : Le tournage s'est déroulé en deux fois pour exploiter les saisons et traduire le temps qui passe dans l'histoire. On a démarré le tournage en Autriche, entre l'hiver et le printemps 2021, pour reprendre durant l'été au Luxembourg, en France et en Italie pour la conclusion. Trente-six jours de tournage en tout, avec un nombre vertigineux de décors différents. Parmi les lieux les plus emblématiques du film, plusieurs châteaux qui sont des décors naturels, très réglementés, dans lesquels il est souvent très difficile d'obtenir les autorisations pour pouvoir faire quoi que ce soit techniquement.

*Il y a des passerelles avec le film Spencer, de Pablo Larrain, qui traite de la princesse Diana... c'est indéniable !*

JK : Oui, c'est un hasard, *Spencer* et *Corsage* ont été co-produits par la même société allemande. Quand j'ai commencé à préparer le film, j'ai pris l'initiative d'appeler Claire Mathon qui, elle aussi, repérait dans des châteaux aux alentours de Berlin. On s'est rendu compte qu'on partageait pas mal de choses en commun, que ce soit une princesse en personnage principal, la prise de vues argentique, les châteaux, et l'immense apport du département HMC !

*Comment travaille la réalisatrice sur le plateau ?*

JK : Marie ne fait pas de répétitions. Elle n'aime pas les marques pour les comédiens et leur laisse une totale liberté devant la caméra. Moi, je ne sais jamais trop ce qui va se passer à l'œil et comme Vicky était toujours la dernière à arriver sur le plateau, c'était un défi d'anticiper sur chaque situation. De ce point de vue, la technologie apportée par les LEDs est une bénédiction. On peut instantanément s'adapter à telle



Judith Kaufmann et Marie Kreutzer

ou telle position et optimiser chaque instant, surtout quand on travaille avec une comédienne comme elle qui a l'habitude de proposer des choses différentes à chaque prise. Être créative sur le moment, être dans la spontanéité, c'est là la nature du contrôle HF des lumières, et qui était vraiment hors de contexte ne serait-ce qu'il y a dix ans.



D'un point de vue de direction artistique, Marie Kreutzer m'avait prévenue qu'elle ne souhaitait pas avoir recours à des lumières bougies. Essentiellement parce que ça lui semblait trop romantique et cosy pour les intérieurs. Elle ne voulait pas rajouter cette espèce de touche chaleureuse au film qu'elle imaginait dans des tons assez froids, comme pour le Hofburg où le personnage de Sissi ne semble jamais vraiment à sa place. En remplacement des bougies, on a parfois opté pour des lampes électriques de figuration en prenant une certaine liberté avec l'authenticité historique. En fait, l'éclairage électrique avait déjà commencé à cette époque mais pas, il faut le reconnaître, avec les lampes que Marie a délibérément mises dans le champ. Cette liberté que prend le film sur cet aspect est pour moi une

sorte de mise en abîme des questionnements actuels sur la féminité, sur le diktat de l'apparence. Pourquoi après tout se montrer tel qu'on est ? Ces choix anachroniques dans les lampes ou sur beaucoup d'autres éléments de décoration (certains papiers peints, les Rolling Stones joué à la harpe, ou tout simplement l'absence évidente de mobilier royal à l'écran) sont pour moi une manière de dire en sous-texte « laissez-moi faire ce que je veux de mon œuvre ! »

*Avec quelles sources avez-vous principalement travaillé ?*

JK : Mon kit sur ce film reposait à la face sur des tubes Astera, des Litemat et des SkyPannels. Rien de très original ! Des sources toutes très polyvalentes, souvent légères et rapides à installer. Pour les entrées de lumière, j'ai utilisé des 18 kW HMI en indirect, le château du Hofburg restant un maximum sombre avec les rideaux tirés, presque comme une prison. Pour les scènes de dîner, on a aussi utilisé des Rodlights en douche comme source principale. Dans les autres châteaux, la lumière solaire peut être beaucoup plus présente selon les scènes, avec même parfois le vrai soleil quand les contingences du plan de travail et de l'orientation du lieu nous le permettaient.

*Parlons de la scène où l'impératrice se rapproche sensuellement de son écuyer...*

JK : Cette scène, où l'attirance mutuelle avec son partenaire d'équitation culmine, avait été écrite pour être tournée au crépuscule. Avec un mélange de température de couleur assez extrême entre une lumière provenant de la cheminée et celle du crépuscule provenant des fenêtres. C'est une scène à l'origine en plan-séquence où on la suit depuis son arrivée dans la pièce jusqu'à ce long face-à-face près de la cheminée. La séquence ayant été tournée en pleine journée, mon équipe a dû gérer la quantité



Judith Kaufmann | Photo Govinda Van Maele

de lumière venant des fenêtres en installant des ND 2,4, pour, peu à peu, les déséquiper au fur et à mesure que le jour s'en allait. Le feu était recréé avec des rampes à gaz par l'équipe des effets spéciaux, mais rapidement on a dû trouver une solution de remplacement car le tirage de la cheminée n'était pas suffisant et la pièce commençait à se remplir de fumée noirâtre ! Finalement, c'est avec des projecteurs LEDs qu'on a triché l'effet feu qui éclaire les deux comédiens. Je pense que cette sorte d'incartade à la règle qu'on s'était fixée de ne jamais mettre de lumière bougie dans le film fonctionne assez bien sur cette scène, avec une grande proximité à l'écran entre eux deux. Le spectateur s'attend bien sûr à une première étreinte très romantique et pourtant la scène se transforme en scène d'adieu dans le sous-texte quand elle lui dit : « J'aime vous regarder quand votre regard se porte sur moi. » On comprend alors que rien ne se passera entre eux. C'est pour moi aussi une des grandes phrases qui résument parfaitement le personnage de l'impératrice tel qu'il est décrit par Marie. Je trouve ça intéressant sur une scène de porter un désir, comme une illusion qui s'évanouit tout aussi vite.

***Au contraire, la scène du petit déjeuner avec son cousin est très chirurgicale...***

JK : C'est assez paradoxal car Ludwig est sans doute la personne la plus proche d'elle dans l'histoire. Et pourtant, à ce moment-là, il s'éloigne d'elle. On a donc imaginé cette séquence avec cette table très grande et cette lumière plutôt froide. En dehors de la simple scénographie, vous remarquerez peut-être que les champs-contre-champs entre eux se font en passant la ligne 180°. Ils regardent tous les deux de la droite vers la gauche ce qui renforce pour moi cette espèce de distance qui s'est soudain érigée entre eux. Là-encore, une sorte de scène d'adieu.

***Et la fumée ? C'est tout de même un élément utile quand on tourne dans des châteaux, non ?***

JK : J'ai l'impression que la fumée, c'est un peu too much, surtout quand on tourne en argentique. La texture du grain donne suffisamment de vie à l'image et rajouter de la fumée, ça me semblait hors de propos. En plus, on n'a jamais tourné en studio et le contrôle du niveau de fumée aurait été un cauchemar, surtout vu les hauteurs sous plafond conséquentes dans les châteaux. Optiquement, j'avais aussi envie d'une certaine précision, un certain tranchant qui irait en contrepoint de la douceur du film. C'est pour cette raison que je me suis dirigée vers la série Summilux de Leica Ciné.

Tourner en argentique à 400 ISO impose maintenant d'avoir recours régulièrement aux grandes ouvertures dans ces conditions. En termes de focales, c'est plutôt un film assez large, où beaucoup de choses sont tournées à l'épaule au 25 mm ou 29 mm, au contact des acteurs, dans une sorte de rapport physique avec eux. Il fallait que je sois en phase avec le comportement parfois imprévisible de notre protagoniste et garder cette sensation de mouvement qui mène le film.

***Au fond, vous préférez éclairer les visages ou les décors ?***

JK : Sur ce film, j'ai vraiment dû d'abord éclairer les décors et les espaces avant même de penser aux visages. On ne savait pas à l'avance où les acteurs allaient se déplacer, et comment l'espace allait être apprivoisé par eux. Bien sûr, il y a quand même quelques gros plans dans le film que j'ai pu tourner de manière un peu plus « classique » mais ce n'était pas l'enjeu principal. Finalement, je me rends compte que j'aime ça, éclairer l'espace sans vraiment savoir ce qui va se passer précisément à la caméra. Dans une forme de cinéma plus classique, très découpée, je me surprends parfois à me retrouver dans une sorte de routine, où on est au fond trop sûre de soi.

L'insécurité. Voilà ce qui me rend créative sur un plateau. ■

#### ● EQUIPE

Gaffer : Florian Kronenberger  
Chef machiniste : Emmanuel Aubry  
Montage : Ulrike Kofler  
Chef décorateur : Martin Reiter  
Cheffe costumière : Monika Buttinger  
Maquillage : Maïke Heinlein, Helene Lang  
Chef opérateur du son : Carlo Thoss  
Coloriste : Traudl Nicholson

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : Arri Austria/Vienna (Arricam LT, Summilux Leica Ciné series)  
Pellicule négative : Kodak 500T et 200T  
Matériels lumière et machinerie : Arri Austria/Vienna  
Laboratoire photochimique : Studio l'équipe, Bruxelles

## Judith Kaufmann <sup>BVK</sup>

discusses the technical and aesthetic choices made on "Corsage", by Marie Kreutzer

As Tears Go By, interview by François Reumont, for the AFC translated from French by A. Baron-Raiffe

German filmmaker Marie Kreutzer, in a desire to give contemporary appeal to the somewhat fusty figure of the Empress of Austria, has decided to offer her own resolutely feminist version of this historical figure. Once she is tightly bound by the corset firmly laced around her wasp waist, Luxembourg actress Vicky Krieps becomes the embodiment of Sissi. In order to film this princess who is constantly engaged in an emotional flight, cinematographer Judith Kaufmann, <sup>BVK</sup> produced very subtle work, in 3P 35mm film and spherical 2.39 format. This film was remarked during the 75th annual Cannes Film Festival in the "Un Certain Regard" official section. (FR)

*Christmas 1877, Elisabeth of Austria (Sissi), is celebrating her 40th birthday. As first lady of Austria and wife of Emperor Franz-Joseph I, she has no right to express herself and must forever remain the beautiful and young empress. To meet these expectations, she adheres to a rigorous regimen of fasting, exercise, hair styling and daily height measurement. Suffocated by convention, and thirsty for knowledge and life, Elisabeth begins to grow increasingly rebellious against her public image.*

**What are the images that came to you when reading the screenplay ?**

Judith Kaufmann : What I found very interesting was the very different approach taken to the character. If we take the opening of the film as an example, with the shot where Vicky Krieps (Sissi) is holding her breath while immersing herself in her bath while her servants time the performance, this is the kind of scene that one absolutely wasn't expecting when you're told you're going to film the story of the Empress of Austria. Later, we discover her on horseback, or running, swimming, jumping in the air before a period camera's lens, or fencing... all these scenes gave a lot of presence to the Empress and her need to move on screen. This perpetual movement is felt throughout the film, and, to me, it is a kind of narrative thread in *Corsage*.

**Is Corsage a historical recreation filmed in a modern way ?**

JK : We wanted, of course, the film to both to be in the period but also to be timeless in a way. We wanted to create on screen this feeling of following her in her daily life, with a camera close to her, but we never thought about ensuring modernity on screen at any cost. Shooting on 35mm was always a prerequisite of the director from the start. This choice was neither faddish nor a gesture of opposition against the current prevalence digital cinematography, but above all because of the richness of skin tones and the depth of colors that we both love on film. The kind of softness that appears in the grain, and the greater latitude of exposure in high lights... I can't qualify all of that

as either traditional or modern. It's simply something that it is hard to find in digital and that we both felt was of the greatest importance.

**Is it increasingly rare for a project to be deliberately written for film ?**

JK : I'll admit that I am very lucky to have come across a director with such conviction and who is ready to defend her choices from the start. You have to be supported in this kind of situation, because everyone knows that shooting in film nowadays, with its fewer takes, a much lower exposure (400 ISO at best on *Corsage*) and the absence of a live result, implies a truly profound change in on-set habits. Everyone is, de facto, much more concentrated, whether that be the technicians or the actors, when we hear the film rolling... There's a kind of excitement there related to the unpredictable nature of film, with its well-known risks, camera hairs, blurs or the legendary underexposure that we have all experienced at one time or another in our film career. I would say that we work in greater tension... that's for sure.

**Where and when did you shoot ?**

JK : Filming took place in two parts to take advantage of the seasons and reflect the passage of time in the story. We started filming in Austria, between winter and spring 2021, and resumed that summer in Luxembourg, France and Italy for the conclusion. Thirty-six days of filming in all, with a dizzying number of different locations. Several castles figure amongst the most emblematic locations in the film. Filming there was highly regulated, and it was often very difficult to obtain the necessary permits to do anything from a technical standpoint.

**There are links with the film Spencer, by Pablo Larrain, which portrays Princess Diana... it's undeniable !**

JK : Yes, by chance, *Spencer* and *Corsage* happen to have been co-produced by the same German company. When I started to prepare for the film, I took it upon myself to phone Claire Mathon who was also scouting in castles around Berlin. We realized that we had a lot of things in common, whether it was a princess as the main character, 35mm film, castles, or the huge contribution of the MHD department !

**How does the director work on set ?**

JK : Marie doesn't do rehearsals. She doesn't like blocking for the actors and allows them complete freedom in front of the camera. As for me, I never really know what's going to happen through the viewfinder and, as Vicky was always the last to arrive on set, it was a challenge to anticipate each situation. From this point of view, the technology provided by LEDs is a blessing. You can instantly adapt to a particular position and optimize every moment, especially when you are working with an actress like her who is used to offering different things with each take. To be creative in the moment, to be spontaneous, is the nature of HF lighting control, and one that was truly unavailable even a decade ago.

From an artistic direction standpoint, Marie Kreutzer had warned me that she did not want to use candlelight. Mainly because it seemed too romantic and cozy for interiors. She

didn't want to add this sort of warm touch to the film, which she imagined in fairly cold tones, like in the Hofburg where the character of Sissi never really seems at home. Instead of candles, we sometimes opted for prop electric lamps, taking a certain liberty with historical authenticity. In fact, electric lighting had already started at that time but not, it must be admitted, with the kind of lamps that Marie deliberately placed in the field. The historical liberties the film takes in this regard are, to me, a kind of mise-en-abyme of current questions surrounding femininity, and namely the constraints around appearance. Why, indeed, ought we to show ourselves as we are ? These anachronistic choices in the lamps or on many other prop elements (certain wallpapers, the Rolling Stones played on the harp, or simply the obvious absence of royal furniture on screen) are a way for me to say in subtext "let me do what I want with my work !"

#### *What light sources did you mainly work with ?*

JK : My kit on this film relied on Astera tubes, Litemats, and SkyPanels. Nothing very original there ! These are all highly polyvalent sources, which are often lightweight and easy to install. For the daylight entering the sets, I used 18kW HMI indirect lighting, and the Hofburg Castle remained as dark as possible with the curtains drawn, almost like a prison. For the dinner scenes, we also used Rodlights showering the actors from above as our main source. In the other castles, sunlight was often more present, depending on the scene, with even sometimes real sunlight when the contingencies of the shot and the direction of exposure of the room allowed for it.

#### *Let's talk about the scene where the Empress sensually approaches her equerry...*

JK : This scene is the culmination of the mutual attraction between the Empress and her riding partner, was originally written to be shot at dusk. With quite an extreme color temperature mix between light coming from the fireplace and the twilight coming from the windows. This was originally a long take where we follow her from her arrival in the room to the long face-to-face near the fireplace. As the sequence was shot in the middle of the day, my team had to adjust the amount of light coming through the windows by installing ND 2.4s, gradually removing them as the day went by. The fire was recreated with gaslights by the special effects team, but quickly we had to find a replacement solution because the updraft of the chimney was insufficient, and the room began to fill with dark smoke ! In the end, we used LED projectors to fake the fire effect illuminating the two actors. I think our breaking the rule that we had set for ourselves of never putting candlelight in the film works quite well on this scene, with a great proximity between the two of them that comes across on screen. The viewer of course expects a very romantic first embrace and yet the scene turns into a subtext farewell scene when she says to him : "I like looking at you gazing at me." It's clear at that point that nothing is going to happen between them. This is also, in my opinion, one of the great lines in the film that perfectly summarizes the character of the Empress as Marie imagined her. I find it interesting to portray desire on the screen as an illusion that disappears almost immediately.

*On the contrary, the breakfast scene with her cousin is very surgical...*

JK : That's quite a paradox because Ludwig is probably the person closest to her in the whole story. And yet, at that moment, he is pulling away from her. So, we imagined this sequence with the very large table and the rather cold lighting. Apart from the simple scenography, you may notice that the shots-reverse shots between them were done breaking the 180° line. They each look from right to left, which I feel reinforces the distance that has suddenly arisen between them. Again, a sort of farewell scene.

#### *And the smoke ? It's still a useful element when shooting in castles, isn't it ?*

JK : I feel that smoke is a bit too much, especially when shooting on film. The texture of the grain gives enough life to the image and adding smoke just seemed out of place. In addition, we never shot in a studio and controlling the level of smoke would have been a nightmare, especially given the high ceilings in the castles. Optically, I also wanted a certain precision, a certain sharpness that would be a counterpoint to the softness of the film. This is why I chose the Summilux series from Leica Cine.

Now, shooting on film at 400 ISO requires regular use of large apertures in these conditions. In terms of focal lengths, it's more of a fairly wide-angle film, where a lot of things are shot handheld at 25mm or 29mm, close to the actors, in a sort of physical rapport with them. I had to be in tune with the sometimes-unpredictable behavior of our protagonist to preserve the feeling of movement that drives the film.

#### *Deep down, do you prefer to light faces or sets ?*

JK : On this film, I really had to first light the sets and the spaces before I could even think about the faces. We didn't know in advance where the actors were going to move, or how the space was going to be occupied by them. Of course, there are still some close-ups in the film that I was able to shoot in a slightly more "classic" way, but that wasn't the main issue at stake. In the end, it made me realize that I enjoy lighting the space without really knowing precisely what is going to happen on camera. In a more classic form of cinema, with a lot of cuts, I sometimes find myself in a kind of routine, where you are basically too sure of yourself.

Insecurity. That's what makes me creative on set. ■

**Antoine Héberlé** <sup>AFC</sup> revient sur ses choix techniques pour "Mediterranean Fever", de Maha Haj  
propos recueillis par Brigitte Barbier, pour l'AFC



Après son premier film, *Personal Affairs*, sélectionné à Un Certain Regard en 2016, Maha Haj revient sur la Croisette avec son deuxième long métrage, *Mediterranean Fever*. Dans cette tragédie glaçante, la réalisatrice, palestinienne et citoyenne israélienne, aborde très librement la perte d'identité des Palestiniens vivant en Israël. C'est à Antoine Héberlé, <sup>AFC</sup> chef opérateur de nombreux films étrangers, qu'elle confie l'image de *Mediterranean Fever*. Au cours de sa carrière, Antoine a acquis une grande expérience de tournage au Moyen-Orient et adapte sans cesse ses compétences sur ces films parfois périlleux et au budget souvent modeste. (BB)

*Walid, 40 ans, Palestinien vivant à Haïfa avec sa femme et ses deux enfants, cultive sa dépression et ses velléités littéraires. Il fait la connaissance de son nouveau voisin, Jalal, un escroc à la petite semaine. Les deux hommes deviennent bientôt inséparables : Jalal est persuadé d'aider l'écrivain en lui montrant ses combines ; Walid, quant à lui, y voit l'opportunité de réaliser un projet secret...*

**Comment avez-vous rencontré la réalisatrice ?**

**Antoine Héberlé** : J'ai rencontré Maha Haj quand j'ai fait mon premier film palestinien en 2004, *Paradise Now*, de Hany Abou-Hassad. L'assistant caméra palestinien était le mari de Maha. Elle ne faisait pas encore de cinéma, elle écrivait et commençait à travailler sur les films d'Elia Suleyman, comme décoratrice. C'est un producteur israélien qui a trouvé les financements pour son premier film *Personal Affairs*.

Le film a été blacklisté des festivals arabes car il était considéré comme un film israélien. Suite à cette expérience, Maha a décidé qu'elle n'accepterait plus de fonds israéliens pour tourner mais seulement des fonds palestiniens, arabes ou européens, afin que ses films n'échappent plus au premier public concerné. Attention, ce n'est pas une démarche "contre", mais "pour" !

**C'est donc une co-production qui réunit beaucoup de pays ?**

**AH** : Oui, cette co-production réunit la France, l'Allemagne, la Palestine, le Qatar et Chypre. Le tournage a eu lieu en grande partie à Haïfa et un peu à Nicosie, entièrement en décors naturels.

Pour des raisons de financement, il a fallu trouver quelques décors à Chypre dont l'appartement de Walid, personnage principal. Seul son bureau, qui donne sur la mer, a été tourné à Haïfa dans le même espace que le salon de son voisin Jalal. Magie du montage qui me fait toujours marrer : on pousse une porte – en l'occurrence là, il n'y en a pas – et on a traversé la mer...

**Il a fallu donner l'illusion que cet appartement à Chypre se trouvait à Haïfa, comment avez-vous géré cela ?**



Photogrammes

**AH :** L'immeuble, où habitent les deux personnages principaux, se situe face à la mer, à Haïfa donc, où nous avons tourné les extérieurs. Walid vit avec sa dépression, cloîtré dans son appartement dont il n'ouvre plus les fenêtres. Seul le balcon de son bureau où il tente d'écrire lui permet de garder un œil sur le monde extérieur.

Il fuit la confrontation avec la page blanche en faisant le ménage ou en regardant la télé. Cet enfermement m'a facilité la tâche puisque je n'avais plus de découvertes à gérer. A travers les persiennes, ou les rideaux de l'appartement en rez-de-chaussée, des M18 reconstituent l'intensité de la lumière extérieure.

Pour le reste, cet appartement de Chypre était très bas de plafond et j'ai bien regretté nos chers SL1 DMG indisponibles en Israël comme à Chypre (!!!). Difficile également de trouver plus de deux barres Bouladou. Nous avons donc carrément vissé de fausses moulures au plafond pour pincer des genres d'Aladin, mais qui n'étaient pas, et prolonger un peu les entrées de lumière.

*La lumière dans cet appartement est douce, plutôt réfléchie, non ?*

**AH :** Oui, à part quelques impacts de lumière du jour sur les murs pendant la journée ou quelques abat-jour la nuit, pas d'effets francs et rentrants. Mon principal regret sur ce décor, c'est la peinture. Maha Haj désirait changer les couleurs de l'appartement et je voulais en profiter pour rendre ce lieu un peu plus vivant, plus habité, et contrebalancer l'ensemble apprêté et soigné que Walid maintient de manière obsessionnelle. Ce côté très agencé du décor était une volonté de Maha. J'avais donc demandé de repeindre avec de la peinture satinée pour garder des brillances et avoir une patine plus perceptible.

Malheureusement le chef déco, par ailleurs très doué, ne m'a pas suivi sur ce point et c'est un décor essentiellement peint en mat que j'ai découvert la veille du tournage dans cet appartement. Et je ne pouvais rien faire, le rendu sur les surfaces reste plat et donc un peu artificiel.

*L'immeuble des protagonistes apparaît de nuit comme un objet hors du temps, comment l'avez-vous éclairé ?*

**AH :** Cet immeuble a déjà une forme assez rococo, avec des balcons comme des arabesques. En le sur-éclairant un peu – avec des Par 64 essentiellement –, je voulais qu'on le perçoive comme un vaisseau qui surgit de la nuit, le théâtre extérieur de toute cette agitation intérieure qui palpite quand toutes les fenêtres s'allument l'une après l'autre. Bon, c'est un truc que je me raconte, mais l'histoire de Walid et Jalal est une "tragi-comédie", une espèce de fable qui va bel et bien advenir sous nos yeux. Maha y égrène toujours par-ci par-là des pointes d'humour et de fantaisie où il faut se glisser également à l'image mais discrètement. Un peu comme dans le cabinet cyan de la doctoresse ou bien les nuits autour du feu de camp qui sont un peu artificielles.

*Restons de nuit pour partir justement dans la forêt...*

**AH :** Le tournage a duré vingt-quatre jours avec un financement très fragile. Nous avons deux jours pour toutes les nuits de chasse en forêt, je n'avais donc pas du tout le temps, ni l'équipe, pour tout éclairer en vraie nuit. De plus, les lieux étaient assez éloignés les uns des autres et le déplacement du matériel aurait pris trop de temps. J'ai donc mélangé des séquences tournées en vraie nuit avec des nuits américaines.



### *Le campement avec le feu est une vraie nuit ?*

AH : Oui, et ce n'était pas si simple ! Nous tournions dans un parc protégé dans lequel il était interdit de faire du feu. Nous avons donc utilisé des fausses bûches qui simulent un feu de braises – celles qu'on trouve parfois dans les cheminées des restaurants – et du papier d'Arménie pour la fumée ! Mais dans la prise montée ça ne fume plus trop malheureusement. Nous avons aussi un M40 sur une nacelle mais, là encore, interdiction de rentrer dans le parc avec la nacelle ! Alors d'un peu loin, on a tenté une sorte de lumière lunaire basique qui descend dans les feuillages.

### *Un choix d'optiques pour optimiser un tournage court.*

AH : Lors des premiers tests d'objectifs visionnés à l'aveugle que l'AFC avait organisés, j'avais beaucoup aimé le rendu des Mini Hawk qui me rappelait celui des Zeiss Standard T:2,1 ou, même davantage, celui de la vieille série High Speed T : 1,3 de Zeiss qu'on utilisait beaucoup en film à mes débuts et que j'ai continué à utiliser en numérique. Le faux bokeh anamorphique me plaisait et Maha voulait qu'on sépare au maximum les acteurs des fonds... ça pouvait également aider. Mais finalement, nos tout-petits décors intérieurs ne m'ont pas vraiment permis d'en jouer. D'autre part, cette série Mini Hawk est bien carrossée et pas trop lourde, avec une bonne couverture de focales et une ouverture tout à fait honorable (T:1,7). Ils ont été conçus pour pouvoir matcher avec les vrais anamorphiques Hawk quand la nécessité d'avoir une caméra légère s'impose absolument (Gimbal, Steadicam, etc.)

J'ai trouvé un appui très appréciable de la part de Vantage. Ils n'avaient pas ces objectifs disponibles à Paris, alors ils les ont faits venir de Berlin pour que je les essaie, puis jusqu'en Israël pour le tournage.

### *Et un choix de caméra pour répondre aux contraintes du plan de travail.*

AH : Au départ Maha Haj voulait "abstractiser" les décors avec peu de profondeur de champ. Sauf pour la ville, la mer, les extérieurs en fait, qui devaient au contraire nous "encercler". J'ai donc pensé au Large Format. Il y avait aussi les flous et le mystère des fonds dans les nuits américaines, et les gros plans tournés au 40 mm avec une forte proximité physique de l'acteur mais sans déformation.

Mais, après les repérages, nous avons décidé de tourner beaucoup de plans fixes et plutôt larges chez Walid ou même chez Jalal. La nécessité d'une très faible profondeur de champ perdait de sa primeur et le Large Format devenait une coquetterie devant d'autres priorités. Il fallait mieux balancer les coûts de l'équipement. D'autant plus qu'il nous fallait un deuxième corps caméra, pour un gain de temps en passant sur le Gimbal (Ronin II), et pour la sécurité à Chypre. En effet, renvoyer une caméra en réparation en Israël depuis Nicosie, c'est au moins trois

jours de perdus à cause des contrôles de sécurité alors qu'il y a trente minutes de vol entre les deux.

Je suis donc retourné à mes premières amours, l'Arri Alexa Mini, que je connais très bien. Avec cette caméra, je ne perds pas de temps à aller voir le moniteur, je travaille tout à la visée. Et la matière qu'on obtient en tirant un peu dessus est intéressante.



### *Habitué des tournages au Moyen-Orient, vous avez désormais votre équipe là-bas ?*

AH : Je suis souvent parti seul et je pourrais effectivement constituer une belle équipe entièrement sur place avec des personnes qui, pour certaines, sont devenues des amis. La coproduction française m'a proposé de partir avec un assistant français mais j'ai préféré emmener un chef électro (Georges Harnack). C'était une première ensemble, qui donne envie de nous retrouver. On trouve toujours un bon assistant caméra, mais pour pouvoir déléguer au mieux la mise en place de la lumière dès le premier jour et se consacrer pleinement à la mise en place avec la réalisatrice, il vaut mieux avoir une très bonne compréhension technique et artistique avec son chef électro. Le reste de l'équipe était palestinienne ou allemande, sauf mon cher Gal Altschuler, adorable chef machiniste israélien avec qui j'avais déjà fait deux films.

Tournage pas simple et un peu éprouvant donc, mais une grande affection pour l'équipe et pour Maha en particulier. Ça vous porte ! Le scénario formidable, les comédiens principaux excellents apportent beaucoup de satisfactions d'avoir participé à cette histoire surprenante et émouvante. ■

#### ● EQUIPE

Premier assistant opérateur : Thomas Handtke  
Chef machiniste : Gal Altschuler  
Chef électricien : Georges Harnack  
Étalonneur : Serge Antony

#### ● TECHNIQUE

Caméra : Arri Alexa Mini  
Optique : Mini Hawk de chez Vantage  
Loueur caméra, machinerie, lumière à Tel Aviv : Utopia  
Loueur machinerie et lumière à Chypre : Seahorse  
Laboratoire : Studio La Ruche

**Antoine Héberlé** <sup>AFC</sup> discusses his technical choices on "Mediterranean Fever", by Maha Haj  
Interview by Brigitte Barbier, for the AFC,  
translated from French by A. Baron-Raiffe

After her first film, *Personal Affairs*, selected for Un Certain Regard in 2016, Maha Haj returns to the Croisette this year with her second feature, *Mediterranean Fever*. In this chilling tragedy, the director, a Palestinian and Israeli citizen, very freely addresses the loss of identity of Palestinians who live in Israel. She entrusted the visuals of *Mediterranean Fever* to Antoine Héberlé, <sup>AFC</sup> who has been the cinematographer for many foreign films. During his career, Antoine has acquired extensive filming experience in the Middle East and constantly adapts his skills to make these sometimes hazardous and often low-budget productions. (BB)

*Walid, 40, a Palestinian living in Haifa with his wife and two children, cultivates his depression and his literary inclinations. He meets his new neighbor, Jalal, a petty crook. The two men soon become inseparable: Jalal is persuaded to help the writer by showing him his tricks; Walid, meanwhile, sees in it the opportunity to carry out a secret project...*

**How did you meet the director?**

**Antoine Héberlé:** I met Maha Haj when I made my first Palestinian film in 2004, *Paradise Now*, by Hany Abou-Hassad. The Palestinian camera assistant was Maha's husband. She wasn't making movies yet, she was writing and had just started to work on Elia Suleyman's films as a set designer. An Israeli producer financed *Personal Affairs*, her first film.

That film was blacklisted from Arab festivals because it was considered an Israeli film. Following this experience, Maha decided that she would no longer accept Israeli funds for filming but only Palestinian, Arab, or European funds, so that her films would not be forbidden to her target audience. But please understand that this is not an "against" but rather a "for" approach.

**So, it's a co-production involving a lot of countries?**

**AH:** Yes, this co-production brings together France, Germany, Palestine, Qatar, and Cyprus. Filming took place largely in Haifa and a little in Nicosia, entirely on location.

For reasons relating to financing, we were required to shoot in some locations in Cyprus, including the apartment of Walid, the main character. Only his office, which overlooks the sea, was shot in Haifa in the same space as his neighbor Jalal's living room. This type of editing magic always makes me laugh: you push open a door – in this case, there is none – and you've crossed the sea...

**You had to make it seem the apartment in Cyprus was in Haifa, how did you manage that?**

**AH:** The building where the two main characters live faces the sea, in Haifa, where we shot the exteriors. Walid lives with his

depression, cloistered in his apartment, whose windows he keeps permanently shuttered. Only the balcony of his office where he tries to write allows him to keep an eye on the outside world.

He flees facing the blank page by doing housework or watching TV. His confinement made my task easier, since I no longer had windows to manage. Through the shutters, or the curtains of the apartment on the ground floor, M18s reconstitute the intensity of the outside light. For the rest, this apartment in Cyprus had a very low ceiling and I very much regretted our dear SL1 DMGs, which were unavailable in Israel and in Cyprus (!!!). It was also difficult to get a hold of more than two Bouladou bars. So, we simply screwed false moldings to the ceiling from which we could attach Aladin-type lights (not actually Aladins) to make the light entering a bit stronger.

**The light in this apartment is soft and rather reflected, isn't it?**

**AH:** Yes, apart from a few places where daylight hits the walls during the day or a few lampshades at night, there are no strong or jarring effects. My main regret about this location is the paint color. Maha Haj wanted to change the colors of the apartment and I wanted to take advantage of it to make it a little more lively, more inhabited, and to counterbalance the obsessional way Walid keeps the place neat and tidy. This fastidiousness was one of Maha's desires. I had therefore requested the location be repainted with satin paint in order to maintain sheen and have a more visible patina. Unfortunately, the set designer, who is very talented, didn't agree with me on this point and I discovered matte walls the day before shooting began. I couldn't do anything about it, and I think the rendering of the surfaces came out flat and somewhat artificial.

**The protagonists' building looks at night like a timeless object, how did you light it?**

**AH:** This building already has a rather rococo shape, with balconies like arabesques. By over-illuminating it a bit – essentially with Par 64s – I wanted people to perceive it like a ship emerging from the night, the exterior theater of all this interior turmoil that throbs when all the windows light up at night, one after the other. I might be telling myself a story, but the tale of Walid and Jalal is a "tragi-comedy" a sort of fable that happens before our eyes. Maha always scatters here and there hints of humor and fantasy which also have to be reflected in the visuals, but with discretion. A bit like the lady doctor's cyan consulting room, or the nights around the campfire, which are a bit artificial.

**Speaking of night, what about the forest?**

**AH:** Shooting lasted twenty-four days with very precarious funding. We had two days for all the night hunts in the forest, so the crew and I didn't have the time to light everything in real night. In addition, the locations were quite far from each other and moving the equipment would have taken too long. So, I mixed sequences shot in real night with others shot in day-for-night.

**The camp with the fire is a real night?**

**AH:** Yes, and it wasn't simple! We were shooting in a nature reserve where it was forbidden to make fires. So, we used fake logs that simulate an ember fire – the kind you sometimes

see in restaurant fireplaces – and “Papier d’Arménie” for the smoke! But, in the take in the final cut, it didn’t smoke a lot, unfortunately. We also had an M40 on a cherrypicker but, again, it was forbidden to enter the park with the cherrypicker! So, from a certain distance, we attempted a kind of basic moonlight that descends into the foliage.

#### *A choice of lenses to optimize a short shooting schedule.*

**AH:** During the first blind lens tests organized by the AFC, I really liked the rendering of the Mini Hawks, which reminded me of the Zeiss Standard T:2.1 or even the old High Speed T: 1.3 series from Zeiss that we used a lot in film at the start of my career, and which I continued to use in digital. I liked the fake anamorphic bokeh and Maha wanted to make the actors stand out from the backgrounds as much as possible... the lenses could also help with that. But in the end, our very small interior locations didn’t really allow me to play with it. Moreover, this Mini Hawk series is well-built and not too heavy, with good coverage of focal lengths and a quite respectable aperture (T:1.7).

Vantage provided invaluable support. They didn’t have these lenses available in Paris, so they brought them from Berlin for me to try out, then sent them to Israel for the shoot.

#### *And a choice of camera to adapt to the rigors of the shooting schedule.*

**AH:** Initially, Maha Haj wanted to “abstract” the locations using a shallow depth of field. Except the city, the sea, and the exteriors in general, which were supposed to “encircle” us. This made me consider Large Format. There were also the blurs and the mystery of the backgrounds in the day-for-nights, and the close-ups shot on 40mm with a strong physical proximity to the actor but without distortion.

But, after location scouting, we decided to shoot a lot of still and rather wide shots at Walid’s or even at Jalal’s houses. The need for a very shallow depth of field lost its primary importance and the Large Format became a form of coquetry faced with our other priorities. It was necessary to better spread out our equipment budget. Especially since we needed a second camera body, to save time when using the Gimbal (Ronin II), and for security in Cyprus. Indeed, returning a camera for repair to Israel from Nicosia means at least three days wasted because of security checks, even though there are thirty minutes of flight time between the two.

So I went back to my first love, the Alexa Mini, which I know so well. With this camera, I don’t waste time going to look at the monitor, I work on everything from the viewfinder. And you get interesting material when you stretch it out a bit.

#### *Since you’re now accustomed to filming in the Middle East, do you have a crew there?*

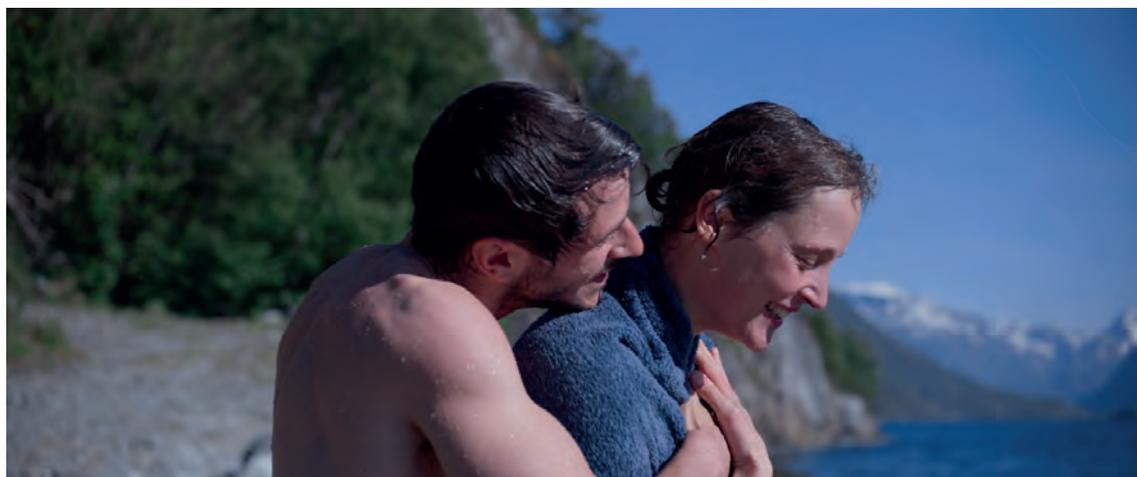
**AH:** I often traveled there on my own, and yes, I could build a great team entirely on location with people I know there, some of whom have become my friends. The French coproducer offered to send a French assistant with me, but I preferred to bring a gaffer with me (Georges Harnack). This was our first project together, and we’d like to work together again in the future. You can always find a good assistant camera, but in order to best be able to delegate the lighting from the first day of shooting so you can focus on setting up with the

director, you’ve got to have a very good technical and artistic understanding with your gaffer. The rest of the crew was Palestinian or German, except for my dear Gal Altschuler, my loveable Israeli key grip with whom I’ve already shot two films.

Shooting was not easy and it was a bit exhausting, but I had great affection for my crew and for Maha in particular. This sees you through! The great screenplay and the excellent actors make me feel very satisfied that I was able to participate in making this surprising and moving story. ■

**Yves Cape** <sup>AFC</sup> parle de " Plus que jamais ",  
d'Emily Atef

propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC



Décrivant un jeune couple confronté à une décision existentielle, *Plus que jamais* est aussi un voyage vers l'acceptation du choix de l'autre, interprété par le couple Vicky Krieps et Gaspard Ulliel.

Yves Cape, <sup>AFC</sup> met en image ce film tourné en France, au Luxembourg et en Norvège. Il se confie sur la fabrication de cette histoire, à la fois dure et lumineuse. (FR)

*Hélène et Mathieu sont heureux ensemble depuis de nombreuses années. Le lien qui les unit est profond. Confrontée à une décision existentielle, Hélène part seule en Norvège pour chercher la paix et éprouver la force de leur amour.*

*L'année passée, tu étais également à l'affiche du festival avec De son vivant, le film d'Emmanuelle Bercot sur un homme atteint d'un cancer incurable. Le sujet du nouveau film d'Emily Atef en est étrangement proche...*

**Yves Cape** : Pour tout dire, c'est même le troisième film de suite que je fais où le personnage principal est confronté à sa mort annoncée ! Entre ces deux films, j'ai tourné *Sundown*, de Michel Franco, en compétition à Venise en 2021, le film traite d'un sujet similaire !

Mais rien qui n'existe dans un film n'existe dans l'autre, ce sont des approches très différentes du même sujet. Tout au plus peut-on retrouver une scène de consultation dans chacun des films !

Pour le reste, les situations, les décors et le cheminement narratif, rien ne les rapproche, même si le thème de l'acceptation est au centre des trois films. C'est très intéressant et évidemment cela m'a interpellé !

*Et sur la mise en scène ?*

**YC** : Ce sont trois approches très différentes.

Avec Emily, les longues recherches du décor principal en Norvège nous ont permis d'échanger sur le scénario, en plus des nombreux e-mails et conversations téléphoniques. Et, six semaines avant le début du tournage, nous avons passé dix jours à table, chez moi au calme. La production espérait que nous sortions un découpage du film ! Heureusement, en accord avec Emily, nous avons décidé de travailler plus instinctivement, au fur et à mesure de l'avancée du tournage. Ces dix jours ont surtout servi à préciser les enjeux de chaque scène et à ce que je perçoive totalement la vision qu'Emily avait de son film. Nous avons donc travaillé avec Emily sans découpage préétabli. Un travail qui s'articule principalement autour de la direction des comédiens, me laissant beaucoup de liberté à la caméra pour trouver ce qui est juste pour chaque scène. Une démarche à

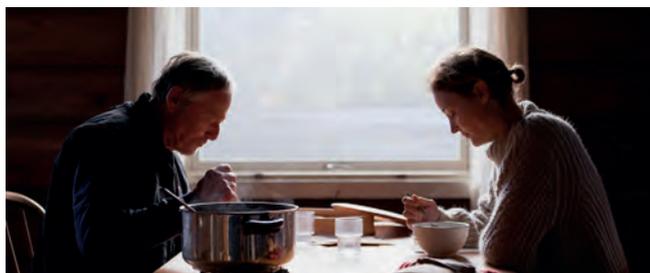
l'instinct, qui, je l'avoue, me convient bien. Cette façon de travailler a été rendue possible, principalement, par ces dix jours ensemble qui ont été fondamentaux dans tout le processus de préparation.

***Les visages et les plans serrés sont prédominants dès l'ouverture du film...***

YC : Venant de la photo, et du portrait, les visages sont au centre de mes préoccupations sur chacun des films que je fais. Les visages, c'est ce que j'aime, c'est eux qui nous transportent. Et, sur cette histoire, il y avait, comme élément central, l'exil du personnage d'Hélène vers la Norvège. Débuter l'histoire en privilégiant les visages nous a également permis d'ouvrir ensuite le film sur les paysages norvégiens, diriger visuellement l'histoire vers quelque chose de différent.



Photogrammes



***Le film s'ouvre sur un dîner entre amis, où le spectateur découvre peu à peu la situation des personnages principaux...***

YC : Cette séquence d'ouverture est construite sur un sentiment de malaise. Tout le monde, pour des raisons différentes, se sent mal à l'aise. Ce n'est pas facile à filmer. Ce genre de situation ce sont souvent des petits détails qui dérapent, un regard, une hésitation, deux mains qui se serrent... L'idée était aussi de ne rien révéler au départ, et d'entrer très simplement dans ces diverses conversations. Dans la cuisine, l'arrivée d'Hélène fait dévier la conversation, et soudain les visages changent, c'est cela qu'il fallait saisir, ce malaise. Cela aboutit à cette sorte de "coming out", au milieu du dîner.

C'est essentiellement de la mise en place dans le lieu, pour mettre les interprètes dans la situation la plus réaliste et confortable possible. On crée un dispositif, en espérant que les comédiens pourront traduire la scène. Et une fois que ça semble bon, on tourne, le plus simplement possible, en suivant les acteurs.

***Le lieu avait-il une importance pour vous ?***

YC : On avait besoin d'un espace qui traduise le niveau social des personnages. Que cela soit réaliste était très important. De cette envie découle les soucis : si on respecte l'idée d'un appartement socialement juste, donc pas trop grand, une douzaine de comédiens autour d'une table, ça ne laisse plus beaucoup de place pour bouger facilement autour pour capter chaque visage ! Et nous voulions aussi faire des plans larges ! Toutes ces envies me dirigent vers une configuration simple en lumière, avec un effet "abat-jour" au-dessus de la table, matérialisé par un petit ballon Hélium très léger tendu avec des fils parce que nous ne pouvions rien accrocher au mur. Et, au cadre, un mélange d'épaule, soit sur travelling, soit sur Creeper Butt Dolly (siège à roulettes), et de plans fixes sur pied. De cette façon, suivant nos envies, j'ai une totale liberté.

En fait, toutes ces contraintes finissent par donner le style de la séquence. J'aime ça, composer avec l'adversité technique !

***C'est un film qui suit un trajet spatial et psychologique. Avez-vous pu respecter la chronologie de ce trajet ?***

YC : Malheureusement non ! Quand nous avons entamé le tournage à Bordeaux, en avril 2021, nous ne savions pas si nous pourrions aller en Norvège, qui avait fermé ses frontières ! Il a donc été décidé d'entrer en studio au Luxembourg, après Bordeaux, en espérant que cela change, ce qui est finalement arrivé une semaine avant notre départ prévu. C'était un pari risqué, mais qu'il fallait prendre, sinon le film s'annulait probablement. Xénia Maingot, notre productrice, l'a fait, et je l'en félicite.

Le film a donc été tourné en trois blocs. Il a débuté à Bordeaux, pour ensuite partir en studio au Luxembourg, pour tourner principalement les intérieurs norvégiens, et nous sommes partis en Norvège pour tourner les extérieurs.





Tournage extérieur Norvège (© Xénia Maingot) et intérieur studio au Luxembourg

Il a donc fallu filmer les scènes de studio avant même d'avoir pu tourner les extérieurs raccord. C'était une sorte de pari sur la météo que nous allions avoir là-bas ! Pas évident, d'autant que les découvertes des intérieurs ont été faites sur fond fixe en backdrop Rosco, à partir de photos faites lors des repérages six mois auparavant ! Là encore un gros pari sur la météo !

Sur ce décor de maison, le backdrop couvrait environ 190 ° du décor intérieur maison, avec une longueur de 40 m sur 7 m de hauteur. Redonner du naturel dans un tel contexte n'est pas toujours facile, surtout quand ces scènes vont être montées en raccord direct avec les vrais extérieurs à venir, où la nature explose soudain à l'écran. J'ai donc travaillé les intérieurs studio le plus possible, comme je travaille en décor naturel habituellement, et en essayant de ramener le plus d'accidents possible, de lumière et de cadre.

Après ce tournage au Luxembourg, on a embarqué pour la Norvège, où nous avons dû respecter une quarantaine à l'entrée du pays. À nouveau une contrainte qui a servi le film ! Ces quinze jours en vase clos ont vraiment soudé l'équipe sur cette partie la plus exigeante pour nos deux comédiens principaux.

*Avant le départ d'Hélène, il y a quelques rares plans plus poétiques, où elle semble flotter dans l'eau. Des plans très sensuels et qui tranchent avec le reste de la narration...*

YC : Emily avait, à l'origine, imaginé plusieurs séquences oniriques avec des effets spéciaux qui devaient matérialiser des transitions dans la tête d'Hélène vers la Norvège. Je pense notamment à une scène d'intérieur voiture, dans les embouteillages, où, soudain, elle voit des mouettes arriver, et la route se remplir d'eau. Des sortes de prémonitions en quelque sorte...

On s'est aperçu, après les avoir tournées, que ces incursions fantasmées, dans un film très majoritairement ancré dans la réalité, étaient de trop. Il ne reste au montage final que ces plans assez simples avec le corps

de Vicky, partiellement sous l'eau, filmée dans la piscine de notre hôtel au Luxembourg avec un simple caisson de surface pour la caméra.

*L'ambiance lumière des intérieurs norvégiens est assez particulière, entre nuit et jour...*

YC : Un des éléments importants décrit dans le scénario, c'est l'absence de nuit quand Hélène arrive en Norvège (l'histoire se déroulant à la fin du printemps). Ce qui lui cause des insomnies. Traduire ces journées, où le soleil se couche à peine, n'est pas évident à l'écran, pour différencier le jour de la nuit ! La solution la plus souvent choisie dans les films nordiques, c'est un rideau avec une forte luminosité derrière, ou une pendule à l'image. Dans les faits, on se retrouve comme face à un grand ciel bleu très lumineux au cœur de la nuit, comme si on était dans l'ombre !

Pour les scènes d'intérieur nuit dans la maison, j'ai joué volontairement la carte d'une découverte très assombrie, mais visible, et un intérieur lumineux. C'est une interprétation qui joue sur les codes habituels de la nuit, avec un contraste plus fort.

*Parlons de la partie tournée en Norvège. Un mot sur le choix du décor de la maison au bord du fjord. C'est un élément central de la deuxième partie du film...*

YC : Je me suis vite aperçu lors des repérages que les fjords sont souvent assez étroits et sinueux. Quand on trouve une maison au cœur d'un tel endroit, même si c'est magnifique, on a peu de perspective, et, forcément, la vue en direction de l'autre rive, c'est pratiquement comme filmer face à une montagne noire !

J'ai insisté auprès d'Emily et de Xénia pour qu'on cherche une maison un peu en hauteur, avec sa cabane à bateau en contrebas avec un fjord qui nous donne de la perspective à gauche et à droite. Les repérages ont été très longs, comme souvent nous avons trouvé cette maison par hasard en nous promenant avec Emily et Silke Fisher, la cheffe décoratrice.

C'était très important, parce que c'est ce spectacle qui va donner sa force à Hélène.

Une scène traduit bien le choix d'inscrire le film dans ce lieu, c'est la longue discussion entre Gaspard et Vicky, le matin, au bord de l'eau. Une scène qu'on a délibérément située juste devant la cabane à bateau où elle s'est installée, avec la perspective très ouverte derrière, que j'évoquais, avec eux. Deux jours avaient été réservés pour cette scène importante. On a commencé un matin avec un peu de brouillard, sachant qu'on allait filmer exactement dans la chronologie et exploiter l'évolution de la météo. Peu de choses techniquement, la lumière naturelle, et respecter le rythme et l'interprétation de la scène.



Photogramme

### *Le choix des optiques pour cette scène est-il crucial pour vous ?*

YC : Pour moi, il y a vraiment très peu de différence réelle entre les objectifs modernes. Après avoir vu les tests à l'aveugle effectués par Denis Lenoir et Caroline Champetier pour l'AFC... Certes certaines optiques rétro sortent du lot, mais on peut constater qu'il est presque impossible de distinguer entre elles les séries modernes. C'est triste, et ces essais m'ont retourné, étrangement, comme si je constatais subitement que quelque chose avait disparu...

Mon choix se fait donc plus sur les aspects purement pratiques : le minimum de point, le poids, l'encombrement, et bien sûr la luminosité et le contraste. Je tourne depuis maintenant près de dix films avec les mêmes optiques, les Leitz Summilux, qui me conviennent parfaitement.

Ils forment un couple formidable et très flexible avec la RED Monstro, que j'emploie aussi depuis longtemps.

C'est un peu le choix du naturel, soit la plus belle transformation du réel possible.

Le seul problème de ces optiques, c'est qu'elles ne couvrent pas le full frame, mais j'avoue ne pas avoir encore vraiment exploré ces possibilités sur un film. Montée sur une caméra RED Monstro, je travaille entre 4K et 6K selon les plans et les séquences. Je ne suis pas un fou des pixels, j'aime au contraire salir l'image de la façon la plus naturelle possible.

### *Une focale de prédilection sur ce film ?*

YC : Oui, j'aime beaucoup travailler au 40 mm. C'est pour moi un peu l'équivalent du célèbre 50 mm de Cartier-Bresson. Une optique qui retranscrit la réalité de ma vision, sans effet, sans modification inutile. Un objectif qui me semble bien refléter les rapports humains, qui me place automatiquement à la bonne distance. Par exemple, dans une scène de discussion, on entre avec cette focale immédiatement dans le regard de l'un ou de l'autre. Bien entendu, ça ne m'empêche pas de passer des fois des focales plus courtes pour certains plans larges, mais dès que l'humain est au centre du plan, je suis presque toujours au 40 mm. ■

#### ● EQUIPE

Premier assistant opérateur : Sylvain Zambeli  
Stagiaire caméra : Alex Guyon  
Chef électricien : Kevin Dresse  
Chef machiniste : Jean-François Roqueplo  
Étalonneur : Richard Deusy  
Décors : Silke Fisher  
Costumes : Dorothee Guiraud  
Maquillage : Nathalie Tabareau  
Son : Nicolas Cantin et Emmanuel Ughetto  
Montage : Sandie Bompar

#### ● TECHNIQUE

Matériel image : TSF Caméra (RED Monstro et série Leitz Summilux)  
Matériel lumière : Arri Rental  
Matériel machinerie : Bollux Grip Rental  
Postproduction : WeFadeToGrey Cologne, Allemagne.

**Yves Cape** <sup>AFC</sup>

discusses "Plus Que Jamais" ("More Than Eve"),

by Emily Atef

Interview by François Reumont, for the AFC,

translated from French by A. Baron-Raiffe

Describing a young couple facing an existential choice, *Plus que jamais* (*More Than Ever*) is also a journey towards accepting another's choice, starring Vicky Krieps and Gaspard Ulliel. Yves Cape, <sup>AFC</sup> was the DoP for this film shot in France, Luxembourg and Norway. He shares what it was like to make this film, at once hard and bright. (FR)

*Hélène and Mathieu have been happy together for many years. The bond that unites them is deep. Facing an existential choice, Hélène travels alone to Norway to seek peace and test the strength of their love.*

*Last year, you were also on the bill at Cannes with *De son vivant*, the film by Emmanuelle Bercot about a man suffering from incurable cancer. The subject of Emily Atef's new film is strangely close to it...*

**Yves Cape:** To tell the truth, it's even the third film in a row that I've made where the main character is confronted with his imminent death! In between these two films, I shot *Sundown*, by Michel Franco, in competition at Venice in 2021, which deals with a similar subject!

But nothing that exists in one film exists in the others, they each take a different approach to the same subject. At most, each film contains a scene in a medical office!

As for the rest, be it the situations, the sets or the narration, nothing is alike. That being said, the theme of acceptance is at the center of each of these three films. It's very interesting and obviously it appealed to me!

**What about the director's style?**

**YC:** Each film has a very different approaches.

Emily and I were given the opportunity to discuss the screenplay during our long scouting mission for the main location, in addition to numerous e-mail and telephone conversations. Six weeks before shooting began, we spent ten days in private discussions at my home. The producers hoped that we would provide a shooting script! Fortunately, in agreement with Emily, we decided to take a more intuitive approach as the filming progressed. These ten days were mainly used to clarify what was at stake in each scene and for me to fully familiarize myself with Emily's vision of her film. So, Emily and I began work without a preestablished shooting script. The work mainly revolves around the direction the actors take, leaving me a lot of freedom on camera to find what is right for each scene. An instinctive approach, which, I admit, suits me well. This way of working was made possible, mainly, by these ten days together which were fundamental in the whole preparation process.

*Faces and close-ups predominate from the start of the film...*

**YC:** Coming from photography and portraiture, faces are at the center of my concerns in each of the films I make. Faces, that's what I like, they're what move us. And, in this story, there was, as a central plot element, the exile of the character of Hélène to Norway. Starting the story with a focus on faces also allowed us to then open the film up to Norwegian landscapes, visually directing the story towards something different.

*The film opens with a dinner with friends, where the viewer gradually discovers the main characters' situation...*

**YC:** This opening sequence is built on a feeling of unease. Everyone, for different reasons, feels uncomfortable. It wasn't easy to film. This kind of situation often involves small details that get out of hand, a look, a hesitation, two hands in a handshake... The idea was also not to reveal anything at the start, and to enter very simply into these various conversations. In the kitchen, Hélène's arrival causes a change in subject, and suddenly the faces change, and their discomfort is what had to be captured. This results in the «coming out» scene, in the middle of dinner.

It's essentially setting up the venue, to put the performers in the most realistic and comfortable situation possible. We create a device, hoping that the actors will be able to translate the scene. And once it looks good, we shoot, as simply as possible, following the actors.

**Was the location important to you?**

**YC:** We needed a space that would reflect the characters' socioeconomic background. It was very important that it be realistic. But, this also created problems: if we respect the idea of a realistically-sized apartment, i.e. rather small, having a dozen actors around a table, doesn't leave much room to move around to shoot each face! And we also wanted to do wide shots! All these desires led me to a simple lighting configuration, with a "lampshade" effect above the table, materialized by a small, very light Helium balloon suspended by strings because we couldn't hang anything on the wall. And, in terms of camera work, it was a mix of handheld shots and shots taken from the dolly or the Creeper Butt Dolly (wheeled chair), and static shots on a tripod. In this way, I had total freedom to adapt to whatever we felt like doing in the moment.

In fact, all these constraints ended up providing the style for this scene. I enjoy dealing with technical adversity!

**This is a film that follows a spatial and psychological journey. Were you able to respect the chronology of this journey?**

**YC:** Unfortunately not! When we started filming in Bordeaux, in April 2021, we didn't know if we would be able to go to Norway, which had closed its borders! We therefore decided to start shooting in studio in Luxembourg, after Bordeaux, hoping that the situation would change, which it did a week before our planned departure. It was a risky bet, but one that had to be taken, otherwise the film would probably have been cancelled. Xénia Maingot, our producer, carried it off, and I am proud of her for that.

The film was therefore shot in three chunks. It started in Bordeaux, then continued in studio in Luxembourg, mainly to shoot the Norwegian interiors, and lastly we went to Norway to shoot the exteriors.

Therefore, it was necessary to film the studio scenes before even being able to shoot the exterior bridging shots. It was kind of a bet as to the weather we'd have there! Not easy, especially since the views from the interior windows were printed on fixed Rosco backdrops, from photos taken during location scouting six months earlier! This, too, was taking a big bet on the weather!

On this home set, the backdrop covered approximately 190° of the interior home decor and measured 40 meters long by 7 meters high. It isn't easy to bring a natural feeling to something like this, especially when these scenes are going to be directly bridged with the real exteriors that will be filmed in the future, where nature suddenly explodes on the screen. So, I worked on the studio interiors as much as possible, as I usually work on location, by trying to reintroduce as many foibles as possible both in terms of lighting and setting.

After this shoot in Luxembourg, we got on a plane for Norway, where we had to quarantine after entering the country. This constraint also served the film! These fifteen days in a vacuum really unified the team for the part of the film that placed the greatest demands on our two stars.

***Before Hélène leaves, there are a few rare shots that have a more poetic feel, where she seems to be floating in the water. These very sensual shots contrast with the rest of the narrative...***

YC: Emily had originally imagined several dreamlike sequences with special effects that were supposed to represent transitions in Hélène's mindset as she traveled to Norway. I am referring in particular to a scene inside a car stuck in traffic, where, suddenly, she sees seagulls arriving, and the road fills with water. These are sort of premonitions...

We realized, after we'd shot them, that these incursions of fantasy, in a film very largely rooted in reality, were too much. All that remains in the final cut are these fairly simple shots with Vicky's body, partially underwater, shot in the swimming pool of our hotel in Luxembourg with a simple diving chamber for the camera.

***The lighting atmosphere of Norwegian interiors is quite particular, between night and day...***

YC: One of the important elements described in the screenplay is the absence of night when Hélène arrives in Norway (the story takes place at the end of the spring). This gives her insomnia. It isn't easy to portray those days where the sun hardly sets on screen in terms of differentiation between day and night! The solution most often chosen in Nordic films is a curtain with strong light behind it, or a clock on screen. In fact, we find ourselves facing a large, very bright blue sky in the middle of the night, as if we were in the dark!

For the interior night scenes in the house, I deliberately opted for a very darkened, but visible window, and a bright interior. This interpretation plays on the usual codes of the night, with a stronger contrast.

***Let's talk about the part shot in Norway. Can you say a few words about the choice of location for the house by the fjord? It's a central element of the second part of the film...***

YC: I quickly realized during location scouting that fjords are often quite narrow and winding. When you find a house in the

heart of such a place, even if it's magnificent, you have little perspective, and, inevitably, the view towards the other shore is almost like filming faced with a black mountain!

I insisted to Emily and Xénia that we had to find a house at the top of a fjord, with its boathouse below, and that the particular fjord had to give us perspective both to the left and the right. Location scouting took a very long time, and as often happens, I stumbled across this house by chance while out for a walk with Emily and Silke Fisher, the production designer.

It was very important, because the spectacular setting is what gives Hélène her strength.

One scene does a good job of translating why we chose to set the film in this location: the long discussion between Gaspard and Vicky, in the morning, at the edge of the water. A scene that we deliberately placed just in front of the boathouse where she decided to stay, with the very open perspective behind, that I've already mentioned, with them. Two days had been set aside for this very important scene. We started one morning with a little fog, knowing that we were going to film in strict chronological order and include the changes of weather. In technical terms, the setup was very light. We mainly used natural lighting and respected the rhythm and acting.

***Was the choice of lenses for this scene important to you?***

YC: I feel there is really very little real difference between modern lenses. After seeing the blind tests carried out by Denis Lenoir and Caroline Champetier for the AFC... Certainly, some retro lenses stand out, but we can see that it is almost impossible to distinguish between the modern series. It's sad, and these tests disturbed me, strangely, as if I'd suddenly noticed that something had been lost...

Therefore, I make my choice of lens based on their purely practical characteristics: their minimum focus, weight, size, and of course brightness and contrast. I have now shot nearly ten films with the same lenses, the Leitz Summilux, which suit me perfectly.

They make a great and very flexible duo with the RED Monstro, which I've also been using for a long time. This is opting for naturalness, which is the most beautiful transformation possible of the real.

The only problem with these lenses is that they don't cover the full frame, but I must admit that I haven't really explored that possibility in a film yet. On the RED Monstro camera, I shoot between 4K and 6K depending on the shots and sequences. I'm not a pixel freak, on the contrary I like to dirty up the image in the most natural way possible.

***A favorite focal length on this film?***

YC: Yes, I really like working with 40mm. I feel it's the rough equivalent of Cartier Bresson's famous 50mm. It's a lens that transcribes the reality of my vision, without effects, without unnecessary modification. A lens that seems to me to reflect human relationships, which automatically places me at the right distance. For example, in a conversation scene, with this focal length you immediately enter into the gaze of one or the other. Of course, that doesn't prevent me from sometimes switching to shorter focal lengths for certain wide shots, but as soon as the human being is at the center of the shot, I'm almost always at 40mm... ■

**Xénia Maingot, productrice, parle de "Plus que jamais"  
d'Emily Atef, photographié par Yves Cape AFC**

Propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC



Ayant d'abord travaillé dans le milieu des festivals, Xénia Maingot bifurque à la fin des années 1990 vers la production aux côtés de Michel Reilhac (ex-directeur du Forum des Images). Quand ce dernier est nommé à la direction d'Arte, elle part travailler chez Jackson (maison de postproduction sonore du groupe Teletota-Eclair). Puis elle opère pendant cinq ans dans l'équipe de Marianne Slot (Slotmachine), spécialiste des coproductions avec la Scandinavie.

Ce moment fort l'amène à suivre la fabrication de plusieurs films majeurs de Lars Von Trier (*Dancer in the Dark*, *Dogville*, *Manderlay*...) et la familiarise avec la complexité des montages financiers européens.

**Quelle est la genèse de Plus que jamais ?**

**Xénia Maingot :** C'est Nicole Gerhards, une productrice allemande, coproductrice du film, qui m'a présentée à Emily en 2014. Son projet de film, une histoire d'amour jalonnée d'un trajet spirituel, m'a tout de suite enthousiasmée. J'avais l'impression que c'était une histoire que je pourrais défendre longtemps. Personnellement, je suis toujours très touchée par les road movies. Mais pas uniquement au premier sens du terme. J'aime aussi, au cinéma, que les personnages fassent un

trajet dans leur tête et qu'ils entraînent le spectateur à le faire avec eux. C'est exactement ce qui m'a plu dans ce scénario. A la fois le voyage au sens propre, avec cet exil en Norvège, mais aussi ce chemin vers l'acceptation du choix de l'autre.

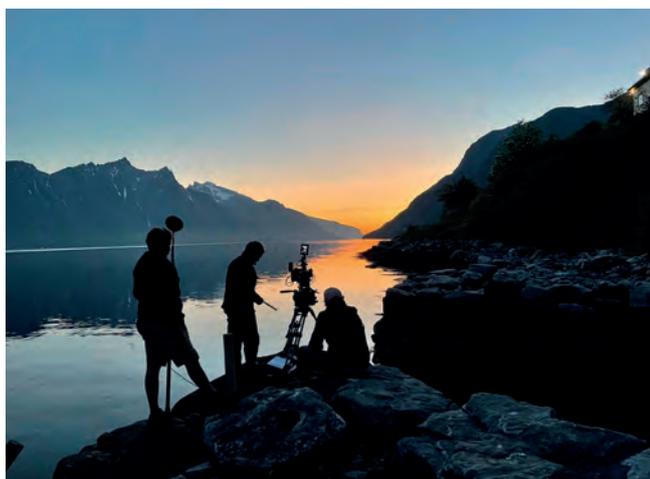
**Parlez-moi de la réalisatrice.**

**XM :** Emily Atef est une réalisatrice franco-iranienne qui a fait ses études en Allemagne et qui en parle couramment la langue. Elle a notamment réalisé *Trois jours à Quiberon* (trois jours de la vie de Romy Schneider

à la fin de sa carrière), en 2018, qui lui a rapporté sept Lolas en Allemagne (équivalents des César). Ce grand succès outre-Rhin lui a ouvert les portes de la France pour ce cinquième film, sur lequel on était déjà en financement. L'argent est venu en parallèle d'Allemagne et de France, même si le film n'y a pas été tourné. Mon vendeur international (The Match Factory) est allemand et connaît bien le travail d'Emily. On a notamment bénéficié du grand accord d'Arte et du mini traité franco-allemand (signé à Cannes il y a vingt ans) qui ont vraiment lancé le film. Après la bataille habituelle pour trouver un distributeur, c'est la région Nouvelle-Aquitaine qui a décidé de soutenir le projet. Un engouement de toute la commission qui nous a beaucoup touchés et qui nous a amenés à considérer Bordeaux comme premier lieu de tournage pour le début du film. Si le film commençait à se dessiner pour nous, restait encore un problème d'argent pour envisager la deuxième partie du tournage en Norvège. Un pays qui offre évidemment des aides à la coproduction minoritaire mais où le niveau de vie est un des plus hauts d'Europe avec des coûts de production locaux très élevés.

### **Avez-vous envisagé un moment de tourner ailleurs que dans les fjords norvégiens ?**

**XM :** Non, la Norvège était vraiment au centre du script. Certes, on a pensé à la tricher à l'écran en allant en Islande ou même au bord d'un lac dans les Balkans, mais les repérages initiaux, qu'on avait effectués avec Emily, nous avaient tellement donné envie de tourner là-bas que c'était difficile d'imaginer autrement. Il y a dans ces paysages une force incroyable, comme une sorte de retour à la nature brute qu'on n'arrivait pas à trouver ailleurs.



Finalement, l'équation du financement a trouvé sa solution au Luxembourg, grâce à un assouplissement local des conditions de coproduction de ce partenaire européen très dynamique, la présence de la Luxembourgeoise Vicky Krieps au casting nous permettant de remplir en partie le nombre de points nécessaires pour tourner et bénéficier de fonds, sans pour autant devoir tourner la majorité du film sur place. On s'est donc lancés sur cette piste, en délocalisant tous les intérieurs norvégiens en studio là-

bas. La chef décoratrice allemande, Silke Fischer, a fait un travail incroyable, avec une démarche éco-responsable, les éléments étant ensuite recyclés ou transmis pour d'autres projets. C'est elle qui nous a incitées à utiliser la technique du fond photographique (elle-même l'ayant utilisée sur un film précédent, où un appartement new-yorkais avait été reconstitué à Babelsberg). J'ai été vraiment impressionnée par le résultat, la profondeur et l'ouverture du lieu sur la nature étant bluffantes. Pour parfaire l'illusion, on a même ajouté quelques reflets sur la surface de l'eau ou quelques vols d'oiseaux en postproduction.



Yves Cape et Emily Atef

### **Comment s'est passée la collaboration avec Yves Cape ?**

**XM :** Il y avait un souhait commun, pour Emily et moi, de travailler avec lui. Dès que cela a été acquis, très tôt au cours du développement du film, Yves a demandé à être impliqué dès la préparation du film. Il en a très vite compris les enjeux, surtout pour une société de production comme la mienne, qui se lançait sur son premier long métrage d'envergure. Il a ensuite été très précieux pour la constitution de l'équipe, Emily n'ayant jamais travaillé avec des Français. Il l'a aidée et conseillée pour beaucoup de postes importants. Il a aussi travaillé main dans la main avec Cécile Remy-Boutang, notre directrice de production, arrivée plus tard sur le projet. Pour le choix de la maison en Norvège, il nous a, par exemple, poussées à ne pas nous satisfaire des premiers repérages – vu l'importance de ce décor – et nous a expliqué clairement pourquoi c'était si important à ses yeux.

Dès le développement, il s'est aussi engagé auprès des partenaires techniques français et de la coproduction, pour que le film puisse se faire comme Emily et lui-même le souhaitaient. Il a été attentif aux contraintes économiques de la création du film sans pour autant sacrifier l'artistique, les obstacles étant pour lui davantage un moyen de se réinventer.

Nous avons dû, ensemble, faire de nombreux choix, son expérience nous permettant d'en guider certains. Et c'est vraiment main dans la main que nous avons fait ce film.

Il a été un lien essentiel entre l'équipe et la production, avec qui il a échangé à toutes les étapes. Nous étions toujours en relation avec les différents chefs de poste, ce qui a instauré une bonne communication entre nous tous avec, à la fin, une équipe très soudée. C'est un chef d'équipe hors pair, qui a rassemblé autour du projet et de sa fabrication. Son investissement dans le film a été total... C'est agréable et rassurant d'avoir un partenaire comme lui à mes côtés.



**Vicky Krieps et Gaspard Ulliel ont-ils été pressentis dès le départ pour incarner ce couple ?**

**XM :** Non, pas à l'origine. En fait, les premières versions du scénario décrivaient un couple un peu plus âgé, dans leur quarantaine. L'idée de rajeunir les personnages est venue plus tard, avec, à mon sens, beaucoup plus de force dans les émotions. Ça rend les choses beaucoup plus touchantes. La question des enfants, par exemple, même si elle n'est pas traitée frontalement, est bien devant eux. Une scène comme celle du bain improvisé dans le fjord me semble représentative de cette évolution du script. On a bien face à nous des jeunes gens, tout simplement confrontés à quelque chose qui semble impossible à imaginer à leur âge. En tout cas, une fois le casting final confirmé, le film s'est engagé pour un tournage en 2021. Là-dessus s'est greffée la pandémie, qui a compliqué les choses...

**Comment avez-vous géré la situation ?**

**XM :** La Norvège ayant littéralement fermé ses frontières, le film a soudain été mis en danger. Dès le début du confinement on a donc ré-étudié les choses pour diminuer au strict minimum le temps passé là-bas (de trois semaines à onze jours) et pouvoir tourner avec le moins de gens possible (une dizaine de personnes). Ne pouvant plus, de manière réaliste, repousser le tournage, on a pris le risque de se lancer en intégrant dans le planning une quarantaine probable à l'entrée du territoire. Tout en espérant que les règles s'assouplissent entre le début des prises de vues et le départ en fin de tournage vers Sæbø. Finalement, rien n'a changé, et l'ensemble de l'équipe venue de France a dû passer une dizaine de jours en quarantaine, cantonnée dans un hôtel proche des lieux du film, en respectant des consignes assez strictes (distance entre les membres de l'équipe lors des repas, sorties limitées aux abords de l'hôtel). Contre toute attente, cette pause forcée a rapproché encore plus l'équipe, et donné aux derniers jours une grande complicité entre chacun sur le plateau. Moi-même,

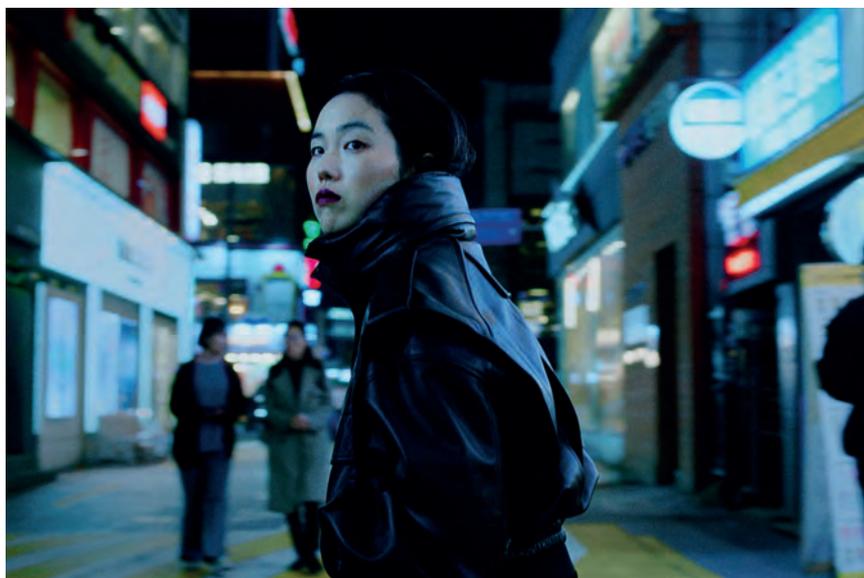
n'ayant pas pu être sur place à Bordeaux (car atteinte par la Covid) j'ai pu beaucoup mieux découvrir l'équipe française et les techniciens norvégiens recrutés sur place. J'ai beaucoup appris de la fabrication concrète du film à leur contact, et aussi grâce à Cécile Rémy-Boutang, notre formidable directrice de production. Le décor de la maison et de la cabane de Mister n'étant accessible que par bateau, ces trajets quotidiens qui ont suivi la quarantaine ont – je le crois aussi – beaucoup participé à l'ambiance si particulière de ces scènes. Je crois que l'équipe a même rebaptisé la production "Eaux Vives Voyage" à l'issue de ces semaines en Norvège !



**Regrettez-vous de ne pas passer plus de temps sur les plateaux ?**

**XM :** C'est important pour moi, en tant que productrice, d'être sur le plateau, de sentir le film, et aussi que les gens se sentent bien sur l'aventure. Je réalise que, comme certains de mes collègues, je passe souvent beaucoup plus de temps à monter des dossiers de financement qu'à avoir concrètement les mains dans le cambouis, celui des choix au jour le jour de fabrication. Là, sur ce film, et notamment en Norvège, c'était différent. Ma directrice de production avait décidé de travailler à distance depuis Paris (les règles sanitaires imposant qu'elle soit remplacée poste à poste par une Norvégienne). Pour autant, je souhaitais tout de même être sur place pour avoir un contrôle direct sur les choses. Et c'est ce qui m'a amenée à faire partie des onze personnes de l'équipe. Pour moi, ces trois semaines (avec la quarantaine) passées en Norvège ont été très riches d'enseignement. C'est vrai que je n'avais que peu d'expérience de plateau ! Un jour, au Luxembourg, Sylvain Zambelli, l'assistant opérateur, a même lâché en rigolant : « La seule stagiaire ici, c'est la productrice ! » J'ai beaucoup ri, c'était osé ! Mais c'est vrai que je posais beaucoup de questions à chacun ! Ce film a été pour moi un moment rare partagé avec de grands comédiens et une très belle équipe au service du film et de sa mise en scène. ■

**Le chef opérateur Thomas Favel** <sup>AFC</sup>  
revient sur ses choix  
pour " **Retour à Séoul** ", de Davy Chou  
propos recueillis par Brigitte Barbier, pour l'**AFC**



Le franco-cambodgien Davy Chou réalise son deuxième long métrage *Retour à Séoul* dans lequel il filme sans pathos mais au plus près une jeune femme qui revient sur les traces de ses origines coréennes. La plasticité de l'image du chef opérateur Thomas Favel, <sup>AFC</sup> qui collabore avec Davy Chou depuis ses premiers films, nous embarque dans ce voyage initiatique. Il nous dévoile ici les coulisses de son implication artistique pour *Retour à Séoul* en sélection dans la section Un Certain Regard de ce 75<sup>ème</sup> Festival de Cannes. (BB)

*Sur un coup de tête, Freddie, 25 ans, retourne pour la première fois en Corée du Sud, où elle est née. La jeune femme se lance avec fougue à la recherche de ses origines dans ce pays qui lui est étranger, faisant basculer sa vie dans des directions nouvelles et inattendues.*

### *Une mise en image en adéquation avec le personnage*

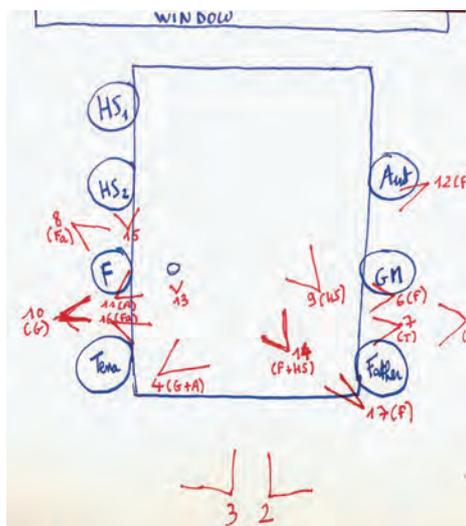
**Thomas Favel** : Freddie, la jeune héroïne, a une scission interne assez forte, son comportement est parfois fantasque, explosif, à d'autres moments elle reste en retrait, pour observer. L'idée était de passer d'un cinéma asiatique de contemplation à un cinéma inspiré des Frères Safdie (*Good Time*), pour suivre ces attitudes explosives, en longue focale un peu chahutée. Pour ces plans-là, on passait à l'épaule et à deux caméras, et pour que les personnages aient le maximum de place, il fallait tout accrocher pour pouvoir tourner à 360°. *Synonymes*, de Ladvig Lapid, était aussi un film référence pour la mise en scène et l'énergie du personnage. Finalement la caméra n'est pas si nerveuse chez Davy. Il y a bien de l'épaule mais elle reste très stable et souvent portée avec l'Easyrig, voire même sur Stab One.

### *Les conditions finalement optimales pour créer un découpage*

**TF** : Avec le réalisateur, nous sommes arrivés en Corée mi-août, en 2021, et on a dû rester en quarantaine pendant 14 jours. On en a profité pour travailler à fond sur le découpage. Pour les scènes de repas par exemple, on a exploré plan par plan



des films de Fincher, en particulier *Social Network*. On a même fait des plans au sol. Grâce à ce découpage, on a gagné beaucoup de temps et de précision en repérages.



### Une réalité qui affecte profondément le personnage

TF : Nous sommes globalement restés fidèles à la manière qu'ont les Coréens d'éclairer leurs intérieurs. Dans la maison du père, par exemple, il y avait un panneau de LEDs au plafond qui créait un carré de lumière forte. On s'est appuyé dessus avec mon chef électricien Bertrand Prévot pour renforcer l'idée que Freddie n'était pas à sa place dans cette maison. Nous avons détourné cet éclairage existant pour renforcer ou accompagner l'émotion du personnage. Pendant le repas, au moment où elle se sent le plus mal, elle est trop éclairée par la douche de lumière LED, ce qui la détache complètement des autres membres de la famille.

### Trois parties pour évoluer avec le personnage : partie 1

TF : Le travail sur la couleur dans cette première partie est important, en particulier dans la guesthouse

qu'on a surchargée de couleurs. Freddie arrive dans un pays qu'elle ne connaît pas, la couleur joue ici un trop plein d'informations pour elle, qu'elle n'arrive pas à hiérarchiser.

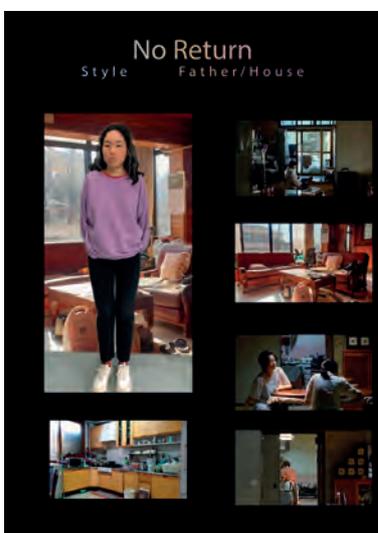
Elle est en lutte avec la couleur qui peut, en quelque sorte, l'enfermer dans un rôle qu'elle ne veut pas endosser. Lorsqu'elle est dans le bus avant la première rencontre avec la famille du père, le côté rose fait opposition à sa violence, à son rejet. Le rose qu'on a entretenu dans la scène du restaurant de campagne – notamment à l'étalonnage sur les teintes roses qui ressortent dans les hautes lumières – a peut-être un côté un peu déplaisant esthétiquement, mais il montre le décalage entre Freddie, qui a besoin d'être traitée comme une adulte, et cette famille incongrue qui l'infantilise.

Ce rapport à la couleur n'est plus du tout présent dans la deuxième et la troisième partie, ou juste comme indice ou comme rappel, pour montrer qu'elle essaie de jouer avec ça.

### Trois parties pour évoluer visuellement avec le personnage : partie 2

TF : Dans la 2<sup>e</sup> partie, le salon de tatouage correspond à un archétype de l'univers cyber punk, qui est aussi lié à la Corée, au côté à la fois high tech et complètement rétro de cette culture très ancrée dans le traditionalisme.

La fête underground fait écho à la tension montante de la fin de la première partie. Sur la base de l'éclairage, on a beaucoup renforcé les contrastes à travers du glow, ce qui a permis de garder de la luminosité et donc de la visibilité dans la zone autour des hautes lumières. On a ensuite enfoui cette ambiance comme une fumée, un endroit qui est entre l'étouffement et la libération dans les tensions, dans les couleurs. Le travail d'étalonnage de Yannig Willmann a consisté à poser plusieurs effets, à accentuer les stroboscopes et en même temps à essayer de jouer sur les limites de visibilité. On a maintenu cet étouffement mais aussi cette explosion d'émotions qu'elle essaie de contenir. Ce choix est là également pour entretenir le passage entre la rue extrêmement colorée





(avec un côté Time Square), et la rue où elle passe entre les ombres et les lumières pour arriver dans le salon de tatouage (petite référence Matrix subtile). Le salon de tatouage est un endroit à la fois sombre et hostile et en même temps chaleureux où le rouge, le vert et le jaune dialoguent. La descente dans la cave est une transition de cet endroit vers quelque chose qui est encore plus sombre et encore plus chaleureux à la fois. Cette deuxième partie, c'est le moment dark de la vie de Freddie.

### Trois parties pour évoluer avec le personnage : partie 3

**TF :** L'image et Freddie ont une identité beaucoup plus affirmée et plus apaisée. C'est une partie plus calme, avec une lumière plus classique. Le personnage est désormais en phase avec son environnement. Ses émotions ne sont plus en opposition comme dans la première partie, elle est dans la réconciliation.

### Une intervention particulière sur l'image, le dosage des flous

**TF :** Nous avons fait un travail très important sur la définition. Il y a six valeurs de flous dans le film pour entretenir la bonne netteté ou le bon détail sur les visages. On est plus flou au début du film qu'à la fin. Le moment le plus net est le moment clé du film.

Je n'avais jamais joué autant sur la netteté de l'image à l'intérieur d'un film pour pouvoir entretenir la lisibilité des visages sans être perturbé par la sur-netteté ou le sur-détail de l'image. Le grand nombre de très gros plans sur le visage de l'actrice, le fait qu'elle soit peu ou pas maquillée, nous ont poussés à jouer sur le dosage des flous et ainsi de mieux composer les plans très rapprochés.

Nous avons utilisé des filtres Mitchell pour modéliser les différentes valeurs de flous. Je mettais un filtre Mitchell assez fort, en général un Mitchell D, pour que Davy puisse avoir la sensation de ce que ça donnait en diminuant la définition, ce qui a permis de ne pas avoir peur de nous rapprocher très près des visages. Par souci de ne pas dégrader le signal nous ne tournions pas avec ces filtres, mais nous tournions une référence pour la postprod.

### Un élan vers la maturité filmique

**TF :** Pour *Retour à Séoul*, nous avons tenté les imperfections, contrairement au film précédent, *Diamond Island*, pour lequel nous étions dans un désir de lissage plastique lié à l'univers du jeu vidéo. Aller vers l'impureté, vers l'aléatoire autant dans la mise en scène que la mise en image était ce qui nous attirait vraiment depuis le début. Nous voulions laisser perceptible cette sorte de faiblesse qui donne de la fragilité au personnage, faire exister la liberté de cette femme et le fait qu'elle soit dans une sorte d'imperfection, quelque chose pas tout à fait réussi, pas tout à fait raté. Nous avons envie de travailler sur les imperfections de l'image pour faire apparaître les imperfections de la vie. Ce sont peut-être nos expériences communes sur les précédents films qui nous ont poussés à assumer l'imperfection filmique. Comme Freddie qui assume sa vie à la fin du film. ■



Thomas Favel et Davy Chou

#### ● EQUIPE

Premier assistant opérateur : Won-Suk Park  
 Chef machiniste : Jérémie Tondeur  
 Chef électricien français : Bertrand Prévot  
 Chef électricien coréen: Donggun Kang  
 Etalonneur : Yannig Willmann

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : Panavision Wallonie (Arri Alexa Mini et série Panavision Primo Standard)  
 Laboratoire : Studio l'Equipe

**Raphaël Vandebussche** parle de son travail  
sur "Rodéo", de Lola Quivoron  
propos recueillis par Margot Cavret, pour l'AFC



Après le très tendre *Garçon chiffon*, en compétition officielle au Festival de Cannes 2020, le chef opérateur Raphaël Vandebussche est de retour au Festival, avec *Rodéo*, dans la sélection Un Certain Regard. Le premier long métrage de Lola Quivoron dépeint, avec passion et sincérité, l'univers de la Bikelife, et le combat d'une jeune femme pour y trouver sa place. (MC)

**Raphaël Vandebussche** : La peau, c'est l'objet du film. C'était le sujet de mon mémoire de fin d'études et ici la peau s'écorche, la peau se brûle.

Il y a le parti pris de la caméra portée. L'idée, c'est d'être toujours surpris. Par la beauté aussi. Donc on a choisi cette caméra assez proche qui a beaucoup de désir. Lola adore ce personnage, et moi aussi, donc on l'a filmé de près. J'étais absorbé par Julie Ledru, l'actrice principale. On a couru, dansé, roulé ensemble pendant vingt-sept jours. On a eu les mêmes combats, les mêmes joies, les mêmes obstacles. Cette connivence a permis de saisir quelque chose que j'espère incarné.

Lola est photographe et connaît la Bikelife depuis très longtemps. Elle en avait fait le sujet principal de son court métrage *Au loin Baltimore*, en 2016. Elle en connaît tous les codes visuels. Le cross-bitume est une pratique héritée des quartiers populaires aux États-Unis, arrivée en France dans les années 2000. Qui est devenue très populaire dans nos quartiers. Lola m'a invité dans cet univers. Je ne lève pas encore de 450 CRF, mais je n'ai plus peur de monter sur un scooter.



Raphaël Vandebussche et la comédienne Julie Ledru sur le tournage de "Rodéo"  
Photo Jean-Charles Couty

Lola a beaucoup travaillé avec ses acteurs en amont. Si bien qu'ils avaient une connaissance très aigüe de leur personnage. Il y avait quelques dialogues-boussoles écrits.

C'est comme faire un feu. On a l'oxygène, le bois. Puis l'étincelle. On faisait une première prise en improvisant, caméra épaulement, qui faisait chauffer les braises. Une prise très longue. Souvent quinze, vingt minutes. Puis on en analyse la fumée. Et on enchaîne direct avec une autre prise longue. Puis on danse avec les flammèches. Jusqu'à ce que ça nous brûle.

Un personnage aussi vivant, aussi tenace, aussi surprenant, le quitter à la fin du film, c'était dur. J'ai envie de rester toute ma vie avec Julia. Ce personnage m'est très beau, une jeune femme qui se fait respecter et qui n'accepte pas les codes qu'on veut lui imposer dans un milieu aussi masculin que la Bikelife. Je suis très content d'avoir pu éclairer un personnage qui a cette puissance.

On a trouvé le style du film en partant d'un petit livre de l'artiste Federico Garcia Lorca, *Jeu et théorie du Duende*, où il évoque ce qui opère lors des moments de grâce du flamenco. Comme un envoûtement surnaturel. C'est un pouvoir qu'on a dans le corps qui permet d'avoir un feeling, qui permet de dépasser le réel et de saisir ce qui est « le baptême permanent des choses fraîchement créées ». C'est ce que cherchent les riders lorsqu'ils lèvent leur moto : le flow. Ne pas sentir le poids de la cylindrée. On a essayé d'avoir le même sentiment avec la caméra épaulement. Que tout soit fluide. Que les Masters anamorphiques soient légers. Il y a un réel abandon à cadrer, qui est très agréable. On se désarme et on se met à nu. C'est un cadeau immense. Du corps ne reste que le lien solide au sol. Mais on vole. Léger.

La caméra ne va pas attraper des plans mais c'est plutôt les plans qui s'invitent, et tout se tisse. Lola sait prendre soin de son équipe, prendre soin de son film. Elle me disait souvent : « J'aime bien quand on sent ton corps ». C'est rare, souvent on me demande plutôt d'être effacé, une caméra qui n'est plus là. Mais là, si je rentre dedans, si le comédien fait un détour pour m'éviter, si je me prends les pieds dans le tapis, c'est un événement. Et elle a raison, ça se sent dans le film que la caméra est quelqu'un. Ce n'est pas un obstacle, mais quelque chose qui peut brûler, et tomber.



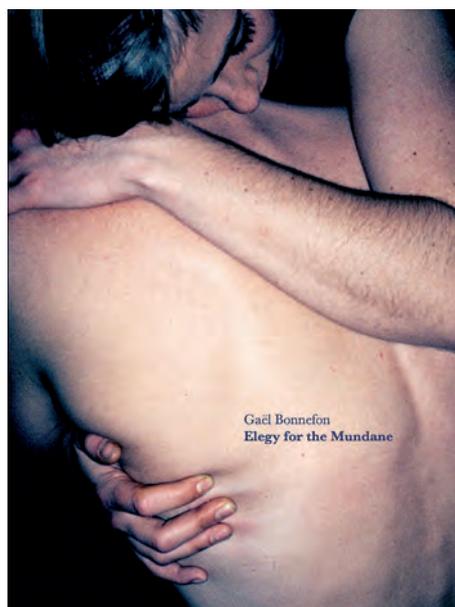
### Quelles ont été vos inspirations ?

**RV :** Lola avait aimé un clip que j'avais filmé pour l'artiste Niska qui s'appelle "Siliconé". Elle aimait cet esprit-là pour le film, une caméra en rythme. On a vite eu un feeling commun. On parle de nos émotions, c'est très fluide et agréable. Je ne suis pas interprète. C'est plutôt de la confiance. Elle m'a beaucoup fait confiance et j'en suis ravi.

On avait envie de créer notre propre image sur la Bikelife parce que c'est un monde qui a été peu filmé –

pas en France en tout cas. Pour l'énergie de la caméra, il y a évidemment *Rosetta*, de Jean-Pierre et Luc Dardenne. Où on se laisse surprendre par la physicalité et la beauté de l'actrice. Qui nous échappe.

Pour l'intérieur de l'image, Lola m'a offert un livre du photographe français Gaël Bonnefon, *Elegy for the Mundane*. Il y avait une photo, la couverture du livre, qu'on aimait beaucoup. Assez contrastée avec beaucoup de grain et du froid dans les ombres. En traitement croisé certainement. Au flash. Je la regardais tous les jours dans l'appart' city. Ça a été l'image guide. Elle a donné le contraste, le grain et les couleurs du film que nous avons cherchées avec Arthur Paux, étalonneur, lors de la fabrication de la LUT unique pour le tournage.



Arthur a cette façon de pencher la tête sur le côté lorsqu'il ajuste les couleurs, qui m'évoque un contrebassiste qui improvise et donne les couleurs à la mélodie. C'est un interprète exceptionnel. Et très mélomane. Chaque soir, je rentrais avec une nouvelle playlist. Aussi, nous avons ajouté du grain sur l'image numérique, ce qui me fait toujours penser à une sorte de pierre tombale, le granit qui brille ou du bitume qui luit au soleil. Ce grain scanné se mélange au grain de peau capté par l'Alexa à 1 600 ISO. La peau devient alors épaisse. Ça donne du désir, de la sensualité. On a trouvé assez vite l'étalonnage du film, en dix jours chez MicroClimat, sur un écran Scope sublime.

Les merveilleux costumes ont été façonnés par Rachèle Raoult. Il y avait là déjà le corps des scènes, les premiers traits des personnages, et la matière aussi : le charbon, le sang, l'éclat. Tout tendait vers l'organicité de l'image. L'anamorphique allait dans cette direction aussi. Et le Scope était incontournable pour filmer *Rodéo*. Les motos viennent briser ce format lorsqu'elles se lèvent en i. Frédéric Valay, de TSF, m'a proposé les Master que j'ai adorés, notamment le 28 mm qui est très impressionnant.

J'ai su que notre dispositif de tournage serait possible quand Camille Autrive m'a dit oui pour la mise au point. Camille n'a peur de rien. Impro, pas de répétition, anamorphique, pleine ouverture, caméra épaule, acteurs. Et il n'a jamais cassé. On cadre à deux. Avec Camille, Juliette et Florence, j'avais l'impression de pouvoir tout faire. Duende. Je n'ai jamais eu conscience de la caméra. Juste d'un objet ami qui vient parfois poser sa tête sur mon épaule. Quatre heures de rushes par jour. Camille a vraiment quelque chose de singulier. Elle peut être cachée dans un frigo, derrière une plante, sur une moto : no problemo.

### Comment as-tu éclairé ce film ?

**RV :** La lumière naturelle est le point de départ. Et on filmait toujours à 360°, donc pas ou peu de trépieds dans le camion. Avec Thomas Le Fourn, le chef électricien, en qui j'ai une pleine confiance, nous ajoutons des petites touches de contraste ou de couleurs. Souvent avec des outils 2.0 (Astera, Aladdin, SkyPannels), qu'il maîtrise parfaitement. À toute vitesse. Les décors étaient très beaux, travaillés par Gabrielle Desjean, de concert avec nous. Donc j'étais sûr d'avoir une belle petite lucarne ou un néon bien placé. Aussi, la lumière était souvent perchée, ce qui me faisait beaucoup rire quand Thomas était à ma gauche, car je le voyais se dandiner avec un FabricLite qu'on appelait la Lune.



Thomas Le Fourn, Laura Marret et Camille Autrive sur le tournage de "Rodéo"  
Photo Raphaël Vandenbussche

### Peux-tu nous parler un peu de la Bandicam ?

**RV :** On avait déjà utilisé la Bandicam de Laura Marret, la cheffe machiniste, qu'elle a fabriquée avec Mathieu Lardot, cascadeur, sur *Garçon chiffon*. Ils en ont fabriqué une nouvelle, la Bandicam 2. C'est une moto surpuissante où on peut poser le Ronin à l'avant ou à l'arrière, et moi je suis dans un véhicule à côté, avec des manivelles en Wi-Fi, les Master Wheels. C'est un dispositif qui permet d'être très près de la comédienne. Au 28 mm, c'est dément. Et quand il y a trente motos, avec la Bandicam au milieu de l'essai, c'est très exaltant. Techniquement, c'est assez simple et c'est rapide à installer. J'avais story-boardé les cascades et les roulings. Souvent Laura montait sur la Bandicam avec Mathieu pour communiquer avec les acteurs, et avec moi. C'est de la machinerie très éloquente qui permet des changements de valeurs, d'un plan large à un plan rapproché. Duende. Les plans à moto sont les plus stables du film. Dès que Julia est sur la moto, ça fly. Dès qu'elle est sur terre, c'est un terrain de combat.



Mathieu Lardot et Laura Marret sur la Bandicam

Laura est géniale, je veux faire tous mes films avec elle et son équipe, Camille Conroy et Emma Dewolf. *Rodéo* est un long métrage fait avec peu d'argent (1M), et tous les besoins en machinerie auraient pu être problématiques, mais là il n'y avait que des solutions. ■

#### ● EQUIPE

Caméra : Camille Autrive, Juliette Le Bagousse, Florence Pichard

Machinerie : Laura Marret, Camille Conroy, Emma Dewolf

Lumière : Thomas Le Fourn, Pierre Oger

Étalonnage : Arthur Paux

#### ● TECHNIQUE

Matériels caméra, machinerie et lumière : TSF Caméra (Alexa Mini ProRes + Master Anamorphic Arri/Zeiss + zoom Angénieux 56-152 mm) - TSF Grip - TSF Lumière

Postproduction : MicroClimat

## Cinematographer Raphaël Vandebussche discusses his work on "Rodéo", by Lola Quivoron

Comment collected by Margot Cavret, for the AFC,  
translated from French by A. Baron-Raiffe

After the very tender *Garçon chiffon*, in official competition at the 2020 Cannes Film Festival, cinematographer Raphaël Vandebussche is back at the Festival, with *Rodéo*, in the Un Certain Regard selection. Lola Quivoron's first feature film depicts, with passion and sincerity, the world of Bikelife, and the struggle of a young woman to find her place in it. (MC)

**Raphaël Vandebussche:** Skin is the subject of the film. It was the subject of my graduation thesis and here the skin is scratched, the skin is burnt.

There is the choice of the handheld camera. The idea is to always be surprised. By beauty too. So we chose this fairly close camera that has a lot of desire. Lola loves this character, and so do I, so we filmed her up close. I was absorbed by Julie Ledru, the main actress. We ran, danced, rode together for twenty-seven days. We had the same struggles, the same joys, the same obstacles. This complicity made it possible to grasp something that I hope was embodied.

Lola is a photographer and has known Bikelife for a very long time. She had made it the main subject of her short film *Au loin Baltimore*, in 2016. She knows all of its visual codes. Urban motocross is a practice that started in working-class neighborhoods in the United States and arrived in France in the 2000s. It has become very popular in our working-class neighborhoods. Lola invited me into this universe. I'm not yet able to handle a 450CRF, but I'm not afraid to ride a scooter anymore.

Lola worked a lot with her actors beforehand. So much so that they had a very acute knowledge of their character. There were some written dialogues that served as a compass.

It's like making a fire. You've got oxygen, the wood. Then the spark. We did a first improvised take, handheld camera, just to warm up the embers. A very long take. Often fifteen, twenty minutes. Then we analyze the smoke. And we go straight into another long take. Then we dance with the sparks. Until we get burnt.

Leaving such a lively, tenacious, surprising character behind at the end of the film was hard. I wanted to spend the rest of my life with Julia. I find the character so beautiful, a young woman who demands respect and refuses the codes that others want to impose on her in a milieu that is as masculine as Bikelife. I am so happy to have had the opportunity of lighting such a powerful character.

We identified the film's style on the basis of a little book by artist Federico García Lorca, *Theory and Play of the Duende*, in which he describes what occurs in Flamenco dancing. Somewhat like a magical enchantment. It's a power we have in our bodies that allows you to have a feeling, that allows you to go beyond the real and seize what is the "permanent baptism of freshly-created things." It's what riders look for when they get on their motorcycles: the flow. Not to feel the weight of the machine. We tried to have the same feeling with the handheld camera. For everything to be fluid. For the anamorphic Masters to be light. There's a real abandon in shooting that is so pleasant. You disarm yourself and get naked. It's such a gift. Of the body, nothing remains but for the solid link to the earth. But you fly. Light.

The camera won't catch shots, but rather shots will invite themselves into the camera, and everything comes together. Lola knows how to take care of her crew, and of the film. She often would say to me: "I like when your body can be felt". That's rare. Usually, I'm asked to be invisible, for the camera not to be there. But there, if I go into it, if the actor makes a detour to avoid me, if I catch my feet in the rug, it's an event. And she's right. In the film, you can feel that the camera is someone. It's not an obstacle, but something that can burn and fall.

### What were your inspirations?

**RV:** Lola liked a music video I had filmed for the artist Niska called "Silicone". She liked that spirit for the film, a rhythmic camera. We quickly had a mutual feeling. We'd talk about our emotions, it was very fluid and pleasant. I am not an interpreter. It's more about trust. She trusted me a lot and I'm delighted.

We wanted to create our own image on Bikelife because it's a world that hasn't been filmed much - not in France anyway. For the energy of the camera, there is obviously *Rosetta*, by Jean-Pierre and Luc Dardenne. Where we let ourselves be surprised by the physicality and the beauty of the actress. Yet who eludes us.

For the interior of the image, Lola gifted me a book by French photographer Gaël Bonnefon, *Elegy for the Mundane*. There was a photo on the cover of the book that we really liked. It was quite contrasted with a lot of grain and coldness in the shadows. Definitely cross-processed. With a flash. I looked at that photo every day in my apartment hotel room. That was the guiding image. It provided the colors, grain and contrast on this film, which colorist Arthur Paux and I went after when making the unique LUT for filming.

Arthur has this way of tilting his head to the side while adjusting the colors, which reminds me of a double bass player improvising and giving colors to the melody. He is an exceptional performer. And very much a music lover. Every night, I'd come home with a new playlist. Also, we added grain to the digital image, which always reminds me of a tombstone, polished granite or asphalt

gleaming in the sun. This scanned grain mixes with the grain of the skin captured by the Alexa at 1600 ISO. The skin then becomes thick. It imparts desire, sensuality. We completed color grading of the film fairly quickly, in ten days at MicroClimat, on a sublime Scope screen.

The marvelous costumes were designed by Rachèle Raoult. In them, were already the substance of each scene, the first features of the characters, and the material too: the coal, the blood, the sheen. It all contributed to the organic nature of the image. Anamorphic helped too. And the Scope was essential for filming *Rodéo*. The motorcycles break this format when they rise up like a letter i. Frédéric Valay, from TSF, suggested the Masters which I adored, in particular the 28mm which is very impressive.

I knew that our approach to shooting this film would be possible when Camille Autrive said yes to it. Camille is not afraid of anything. Improv, no rehearsal, anamorphic, full aperture, handheld camera, actors. It never fell apart. Two of us were behind the camera. With Camille, Juliette and Florence, I felt like I could do anything. Duende. I was never aware of the camera. Just from a friendly object that would sometimes come and lay its head on my shoulder. Four hours of dailies every day. Camille is really unique. She can be hidden in a fridge, behind a plant, on a motorcycle: no problemo.

#### ***How did you light this film?***

**RV:** Natural light was our starting point. And we always filmed at 360°, so there were few or no tripods in the truck. Thomas Le Fourn, the chief electrician, in whom I have full confidence, and I would add in small touches of contrast or colors. Often with 2.0 tools (Astera, Aladdin, SkyPanels), which he handles with perfect mastery. And so quickly. The sets were very beautiful, designed by Gabrielle Desjean, in collaboration with us. So, I was sure to have a nice little skylight or a well-placed neon. Also, the light was often perched, which made me laugh a lot when Thomas was on my left, because I saw him waddling around with a FabricLite that we called the Moon.

#### ***Can you tell us a bit about the Bandicam?***

**RV:** We had already used the Bandicam belonging to Laura Marret, the key grip, which she created with Mathieu Lardot, stuntman, on *Garçon chiffon*. They made a new one, the Bandicam 2. It's a high-powered motorcycle you can attach the Ronin to the front or the back of, and I'm in a vehicle next to it, with Master Wheels, a WiFi camera control module. This setup allows you to be very close to the actress. At 28mm, it's insane. And when there are thirty motorcycles, with the Bandicam in the middle of the swarm, it is very exhilarating. Technically speaking, it is quite simple, and it is quick to setup. I had storyboarded the stunts and the rolls. Often, Laura rode on the Bandicam with Mathieu to communicate with the actors, and with me. It is very eloquent piece of equipment that allows for changes in camera shots, from a wide shot to a close shot. Duende. The motorcycle shots are the most stable ones in

the whole film. As soon as Julia is on the bike, it flies. As soon as it is on earth, it is a battleground.

Laura is great, I want to make all my films with her and her team, Camille Conroy and Emma Dewolf. *Rodéo* is a feature film made with little money (1 million Euros), and all the required grip equipment could have been problematic, but all we found were solutions. ■

**Benjamin Loeb** <sup>FNF</sup> nous parle du tournage  
de " Sick of Myself ", de Kristoffer Borgli

Grain de beauté, propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC



Le directeur de la photo norvégien Benjamin Loeb, <sup>FNF</sup> a cette année à Cannes deux films en sélection : *When You Finish Saving the World*, le premier long métrage du comédien Jesse Eisenberg (le Mark Zuckerberg de *The Social Network*), et *Sick of Myself*, de son compatriote Kristoffer Borgli. Deux films indépendants tournés sur pellicule (16 et 35 mm 2p), qui témoignent du retour en force sur la Croisette des projets choisissant l'argentique pour traduire leur vision sur l'écran. (FR)

*Lorsque la partenaire de Signe rencontre soudainement un énorme succès en tant qu'artiste, elle va se créer une identité particulière.*

*Il y a cette année un retour en force évident du 16 mm à Cannes ... Comment l'interprétez-vous ?*

**Benjamin Loeb** : Je pense que le désir de 16 mm revient tout simplement parce que le 35 mm est devenu tellement propre avec les années. En tant que cinéaste ayant grandi dans les années 1980 à 1990, au cœur des années pellicule, se rendre soudain compte, dans votre carrière, que tout ça a plus ou moins disparu, c'est certainement un crève-cœur. C'est un peu comme regarder avec nostalgie des photos de famille où toute votre enfance baigne dans le grain de l'Ektachrome !

Et puis il y a la course vers des capteurs de plus en plus grands, de plus en plus définis. Ça n'a rien à voir avec les décisions industrielles des fabricants. A la fin, on se fout un peu du nombre de pixels et de datas que chaque caméra est capable de gérer. Seul le ressenti de ce qui convient au film, ce qui plaît à mon œil est prépondérant. Par exemple, sur l'Alexa Mini, mon mode favori est celui où on n'utilise que le centre du capteur en crop Super 16.



C'est juste plus beau comme ça... Les images me semblent plus justes ainsi. J'ai tourné ainsi *After Yang*, un film de Kogonada avec Colin Farrell en 2020, la caméra étant équipée d'un simple zoom Canon 8-64 mm. Le rendu

n'est pas super vintage, ou super granuleux... C'est juste que cette combinaison se marie parfaitement.

### *Et la profondeur de champ ?*

**BL :** Tourner des plans avec un œil dans le point et l'autre flou... pour moi, c'est un peu comme un cache misère. Si vous tournez avec un bon chef décorateur, ou dans de beaux décors naturels, pourquoi ne pas vouloir les montrer plus ? Je pense sincèrement que le 16 mm, en tant que moyen d'expression, va continuer à faire partie du vocabulaire des cinéastes pendant encore des années. La seule chose un peu triste, c'est qu'on est limité dans le choix des optiques courts foyers. Et j'aimerais vraiment que, parmi les nouveautés mensuelles dans le domaine de l'optique, certains fabricants se penchent un peu sur ce cas. Sur le film de Jesse Eisenberg, j'ai choisi les Primo classiques. Je suis très chanceux d'avoir pu travailler avec Panavision sur tous mes films et j'avoue que ces Primo sphériques sont mes objectifs favoris auxquels je reviens presque à chaque fois. En 16 mm, on n'utilise alors qu'une partie du verre, et ce n'est peut-être pas exactement le même rendu que lorsqu'on les utilise en 35 mm, pour lequel ils sont fabriqués. Mais j'aime beaucoup leur rendu tant qu'on n'a pas trop besoin d'objectifs vraiment larges. Et puis j'ai l'impression que Panavision, à travers leurs services sur mesure pour chaque film, est vraiment à l'écoute des directeurs de la photo. J'admire le travail de l'équipe de Dan Sasaki, et cette idée qu'on puisse rentrer dans les optiques et les adapter à chaque projet. Par moments, je me dis même que je devrais prendre du temps pour moi et faire un long stage chez un fabricant d'optiques pour mieux comprendre et maîtriser mes images !



Kristoffer Borgli

### *Parlez-moi de votre rencontre avec Kristoffer Borgli, le réalisateur de Sick of Myself.*

**BL :** Moi, j'étais d'abord un grand fan de son travail en court métrage. Découvrir ce scénario de long m'a d'abord fait penser à l'univers qu'il avait développé dans ses films courts. À la lueur de nos premières rencontres, Kristoffer m'a immédiatement parlé de la pellicule et du fait qu'il n'imaginait pas son film en numérique. Non pas qu'on voulait l'ancrer dans une sorte de référence au

cinéma du passé, mais bien à cause de cette discipline et de ses imperfections dont je vous ai parlé.

La discussion s'est alors engagée avec la production qui nous a répondu formellement que c'était hors de question vu le budget. On leur a donc proposé : et si on tourne en cinq jours de moins ? Et là, la discussion s'est engagée pour savoir si le film pouvait effectivement se tourner en trente jours au lieu des trente-cinq initialement prévus. Parallèlement, Kodak Grande Bretagne nous a bien aidés. Finalement, on est parti en 35 2p, avec une taille du négatif qui se rapproche presque de celle du S 16 mm, et en tournant à peu près une heure de rushes par jour. C'est là où le choix du film prend son sens sur la manière de faire le film. Vous ne pouvez pas tourner autant de plans que vous le voulez et les choix doivent se faire plus sur le plateau, moins au montage. À la fin de la journée, vous vous sentez même parfois un peu en danger, par exemple quand on sait que, sur un gros plan de la comédienne principale, elle n'aura droit qu'à deux prises. Surtout quand on sait combien le flot et le rythme d'une comédie sont primordiaux.

### *Comment travaille-t-il sur un plateau ?*

**BL :** Kristoffer est quand même un grand adepte de laisser ses comédiens libres d'interpréter la scène dans le lieu. C'est un peu comme "appuyer sur play" ! C'est une méthode qui a souvent été utilisée sur le film, en couvrant en général la première prise en master, un peu large, de façon à voir tout le monde et laisser de l'espace au jeu. Par exemple, cette scène où notre protagoniste tourne une publicité et où le sang se met à couler sur son visage. Juste avec ce master et tout le monde dans le champ (dont Kristoffer qui joue lui-même le réalisateur), c'était hilarant. Là, le plan large nous apprend tout ce qu'il y a à mettre dans la scène, et j'avoue que Kristoffer est très fort pour donner vie à ce genre de plan. Alors après, il reste à gérer les plans plus serrés et, notamment sur ce film interprété par deux personnages principaux qui passent leur temps à se bousculer pour être au centre de l'histoire et du cadre ! C'est là où Kristoffer a eu l'idée d'intégrer cette sorte de bagarre au travail de la caméra. Il en résulte des panoramiques latéraux fréquents où je passais de l'un à l'autre au gré des dialogues et des situations. La plupart du temps, c'est de l'improvisation jusqu'au moment où Kristoffer a décidé de me scotcher les pages du scénario sur le dos, en restant juste derrière moi et en suivant les dialogues de manière à m'indiquer, à l'aide d'une petite tape sur l'épaule, l'anticipation pour le mouvement à venir !

### *L'image est effectivement très souvent en mouvement, que ce soit en travelling ou en zoom...*

**BL :** On était, la plupart du temps, sur solly et j'ai sorti aussi l'Angénieux Optimo 24-290 mm pas mal de fois. Le travelling étant pour moi une sorte de mouvement extraverti tandis que le zoom est, lui, plus introverti. Ce mélange forme vraiment le style du film. D'une certaine manière un langage très simple et basique qui donne aussi une cohérence à travers tout le film.



### Était-ce facile pour vous de trouver un laboratoire photochimique pour le projet ?

**BL :** On a de la chance en Scandinavie, il nous reste encore un laboratoire argentique (à Stockholm). Mais c'est à Londres, chez Cinelab, qu'on a atterri avec ce film. Principalement parce qu'ils nous ont fait une offre globale très compétitive. Ce sont eux qui ont donc développé tous nos négatifs, les ont scannés, avec un soin extraordinaire. C'est une chose sur laquelle il faut insister car trop souvent, maintenant, on peut se retrouver avec une chaîne photochimique négligente, le respect du négatif devenant, avec le numérique, un adage qui se perd parfois. C'est Julien Alary qui s'est occupé de l'étalonnage, lui-même ayant finalisé *Julie en 12 chapitres*, tourné aussi en 35 mm par Kasper Tuxen l'année passée.

### Que retenir de ce tournage ?

**BL :** Je suis très content d'avoir pu faire ce film en bonne intelligence. C'est l'un des premiers de ma carrière où une discussion créative s'est déroulée du début au bout

de la chaîne. Des échanges privilégiés avec la production, où la vision du réalisateur est complètement intégrée aux grandes décisions de fabrication. C'était très différent de la méthode qu'on rencontre la plupart du temps et qui consiste à remplir des fichiers Excel avec plein de chiffres et de données pour que l'algorithme de production vous renseigne sur le nombre de jours de tournage, la caméra ou les décors possibles.

*Sick of Myself* a d'abord, et avant tout, été une conversation entre cinéastes, et ça ne peut être que ce qu'on souhaite à chaque projet ! ■

#### ● EQUIPE

Premier assistant opérateur : Ola Austad  
Second assistant opérateur : Robin Ottersen  
Chef machiniste : Bob Carho  
Gaffer : Olav Haddeland  
Montage : Kristoffer Borgli  
Chef décorateur : Henrik Svensson  
Effets spéciaux maquillage : Izzy Galindo  
Maquillage / coiffure : Dimitra Drakopoulou  
Prise de son : Jesper Miller / David Kuuse / Gustaf Berger  
Coloriste : Julien Alary

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : Storyline Studios (Arricam LT, série Cooke S4, zoom Angénieux Optimo 24- 290 mm)  
Matériels électrique et machinerie : Gaffer / Key Grip  
Pellicules négatives : Kodak 500T et 250D  
Laboratoire photochimique : Cine Lab London

**Benjamin Loeb** <sup>FNF</sup> discusses the making of "Sick of Myself", by Emily Atef  
**Beauty Mark**, interview by François Reumont, for the **AFC**, translated from French by A. Baron-Raiffe

Norwegian cinematographer Benjamin Loeb, <sup>FNF</sup> has two films in selection at Cannes this year : *When You Finish Saving the World*, the first feature by actor Jesse Eisenberg (Mark Zuckerberg from *The Social Network*), and *Sick of Myself*, by his countryman Kristoffer Borgli. Two independent films shot on film (16 and 35mm 2 perf), testifying to the return of many projects at Cannes that have chosen film to translate their vision onto the screen. (FR)

*When Signe's partner suddenly meets with huge success as an artist, she begins to create a special identity for herself.*

*This year there has evidently been a comeback of 16mm... What do you think this is due to ?*

**Benjamin Loeb:** I think the desire for 16mm is coming back simply because 35mm has become so clean over the years. As a filmmaker growing up in the 1980s to 1990s, in the heart of film cinematography, to suddenly realize in your career that all of that has more or less disappeared is certainly heartbreaking. It's a bit like looking nostalgically at family photos where your whole childhood is bathed in the grain of Ektachrome !

And then there is the race towards ever larger sensors with ever more definition. It has nothing to do with the industrial decisions of the manufacturers. In the end, we don't care a bit about the number of pixels and data that each camera is able to handle. All that matters to me is the feeling of what suits the film and what pleases my eye. For example, on the Alexa Mini, my favorite mode is the one where we only use the center of the sensor in Super 16 crop. It's just more beautiful that way... The images seem more accurate to me that way. That's why I shot *After Yang*, a film by Kogonada with Colin Farrell in 2020, with the camera being equipped with a simple Canon 8-64mm zoom. The rendering is not super vintage, or super grainy... It's just that this combination creates a perfect harmony.

*What about the depth of field ?*

**BL:** Shooting scenes with one eye in focus and the other blurry is kind of like trying to mask a blemish. If you're shoot with a good production designer, or in beautiful locations, why wouldn't you want to show them more ? I sincerely believe that 16mm, as a means of expression, will continue to be part of the vocabulary of filmmakers for years to come. The only slightly sad thing is that we are limited in the choice of short focus lenses. And I would really like it if some manufacturers would remedy this in the lenses they release every month. On the Jesse

Eisenberg film, I chose the classic Primos. I am very lucky to have been able to work with Panavision on all my films and I admit that these spherical Primos are my favorite lenses and the ones I come back almost every time. In 16 mm, we then only use part of the glass, and it is perhaps not exactly the same rendering as when we use them in 35 mm, for which they were manufactured. But I really like their rendering as long as you don't really need really wide lenses. I also feel like Panavision, through the custom service they provide for each film, really listens to cinematographers. I admire the work of Dan Sasaki's team, and this idea that we can go into the lenses and adapt them to each project. Sometimes, I think I should take time off and do a long internship with a lens manufacturer to gain a better understanding and mastery over my images !

*Tell me about how you met Kristoffer Borgli, the director of Sick of Myself.*

**BL:** First of all, I was a big fan of his short films. Discovering this feature screenplay first made me think of the universe he had developed in his short films. After our initial meetings, Kristoffer immediately mentioned film and said he didn't imagine his film in digital. Not that the intention was to anchor it in a sort of reference to cinema of bygone times, but rather because of the discipline and the imperfections that I've already mentioned.

We then began discussing this with the producers, who formally replied that it was out of the question given the budget. We therefore proposed to them : what if we shoot with five fewer days ? And then, discussions began to figure out if the film could actually be shot in thirty days instead of the thirty-five initially planned. At the same time, Kodak Great Britain helped us a lot. In the end, we chose 35mm 2 perf, with a negative size almost approaching that of S 16mm, and shooting about an hour of dailies every day. This is where the choice of film has meaning for the way you make a film. You can't shoot as many shots as you want and the choices have to be made more on set, less during editing. At the end of the day, you sometimes even feel a bit insecure, for example when you know that, on a close-up of the main actress, she will only be entitled to two takes. Especially when you know how essential the flow and the rhythm of an actress are.

*How does he work on set ?*

**BL:** Kristoffer is still a big fan of leaving his actors freedom to interpret the scene on set. It's a bit like "press 'play'" ! This method was often used on the film, generally covering the first master shot, which was a bit wide, so as to see everyone and leave space for the actors' performance. For example, the scene where our protagonist is shooting a commercial and where blood starts to run down his face. Just with this master and everyone in the field (including Kristoffer who plays the director himself), it was hilarious. There, the wide shot informs us of everything that has to be included in the

scene, and I must say that Kristoffer is very good at bringing this kind of shot to life. So afterwards, what remains is to take the closer shots and, especially on this film with two main characters who spend their time jostling to be at the center of the story and the camera ! That's when Kristoffer had the idea of integrating this kind of fight into the camera work. This results in frequent side pans where I would go from one to the other according to the dialogues and the situations. Most of the time, it was improvisation until Kristoffer decided to tape pages of the screenplay to my back, standing just behind me and following the lines so as to indicate to me when I should anticipate the next move by giving me a little tap on the shoulder !

*The image is indeed very often in motion, whether in traveling or zooming...*

**BL:** Most of the time we were on a dolly, and I also took out the Angénieux Optimo 24-290mm quite a few times. The tracking shot is a kind of extroverted movement to me, while the zoom is more introverted. This mixture really shapes the style of the film. In a way, it is a very simple and basic language that also provides consistency throughout the whole film.

*Was it easy for you to find a photochemical laboratory for the project ?*

**BL:** We're lucky in Scandinavia, we still have a silver-process lab (in Stockholm). But we ended up at Cinelab in London with this film. Mainly because they gave us a very competitive package deal. They are the ones who developed all our negatives and scanned them with extraordinary care. This is something that I want to emphasize, because too often nowadays you can end up with a negligent photochemical chain, as respect for the negative is becoming lost with the advent of digital. Julien Alary took care of the color grading, he had also finalized *The Worst Person in the World*, also shot in 35mm by Kasper Tuxen last year.

*What did you take away from this shoot ?*

**BL:** I'm very pleased to have been able to make this film in such close collaboration with the director. This is one of the first films in my career where a creative discussion took place from start to finish. We also had detailed discussions with the producers, and the director's vision completely guided the major decisions made about how to make this film. It was very different from the usual method one usually finds where you've got to fill up Excel files with tons of numbers and data so the production algorithm tells you how many days of shooting you're entitled to, and what cameras and locations will be possible.

*Sick of Myself* was, first and foremost, a conversation between filmmakers, and that's all one can ask for on any project ! ■

**Le directeur de la photographie Luis Arteaga  
parle de son travail avec Mathieu Vadepied  
sur " Tirailleurs "**

**La guerre en VO, propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC**



Pour son deuxième long métrage en tant que réalisateur (et après avoir réalisé une partie de la série "En thérapie"), l'ex-directeur de la photographie Mathieu Vadepied a choisi de raconter l'aventure de Sénégalais catapultés sous les drapeaux en 1914. Interprété à l'écran par Omar Sy (qu'il a notamment photographié sur *Intouchables*) et Alassane Diong, qui incarne son fils, le film se veut comme l'étude de personnages soudain plongés dans un contexte inconnu, plutôt qu'une re-création minutieuse de l'affrontement dans les tranchées de Verdun. Luis Arteaga s'occupe de mettre en image ce film qui se veut tout sauf épique... (FR)

*1917. Bakary Diallo s'enrôle dans l'armée française pour rejoindre Thierno, son fils de dix-sept ans, qui a été recruté de force. Envoyés sur le front, père et fils vont devoir affronter la guerre ensemble. Galvanisé par la fougue de son officier qui veut le conduire au cœur de la bataille, Thierno va s'affranchir et apprendre à devenir un homme, tandis que Bakary va tout faire pour l'arracher aux combats et le ramener sain et sauf.*

**Comment Mathieu Vadepied vous a-t-il présenté le projet ?**

**Luis Arteaga :** Mathieu n'était pas partisan de la reconstitution historique avant tout. Il fallait que le spectateur y croie, mais notre ambition n'était pas de tourner avec une caméra Pathé de cette époque, par exemple... Ou de mettre le paquet sur tel ou tel décor de tranchée visuellement époustouflant. Le film est pour moi plus une étude de personnages dans le contexte particulier de la guerre. Filmer un état subjectif plutôt que la guerre, comme dans un tableau napoléonien. Parmi les décisions prises très tôt, le fait, par exemple, de ne jamais filmer l'ennemi – ou vraiment le moins possible.

**Avec un découpage très établi ?**

**LA :** Certaines séquences un peu délicates étaient story-boardées pour les VFX, mais on est parti sur l'idée de pouvoir, le plus possible, tourner à 360 °, beaucoup en lumière naturelle, de manière à explorer les situations et leur faire prendre vie à l'écran. Un dispositif de mise en scène qui se voulait atmosphérique, pour capter l'ambiance des scènes et l'état des personnages, tout en tenant compte de la narration et des contingences de base de l'histoire. Beaucoup de choses ont été tournées à deux caméras, avec l'aide de Thomas Caselli, car bien que Mathieu ait été tenté au début de passer à l'œilleton, c'était trop complexe pour lui de gérer à la fois le jeu et le cadre.



### *Sur quelle période avez-vous tourné ?*

**LA :** Le tournage a commencé en août 2021 dans les Ardennes, sur une commune nommée Neuf-Maisons. L'avantage de ce lieu, c'est qu'il rassemble à peu près tous les décors du film. Que ce soit le village, le café, ou le champ de bataille, qui était juste à côté. Après la préparation effectuée par Katia, la chef décoratrice, on s'est installé sur place avec une certaine souplesse sur le plan de travail, en pouvant alterner certaines scènes selon les besoins. Les points d'ancrage du plan de travail restant bien sûr les scènes de combat avec la figuration et les effets spéciaux. Le tournage s'est ensuite interrompu à la mi-octobre pour reprendre au mois de janvier 2022, au Sénégal pour une semaine, afin de boucler le début du film. Cette situation de tournage en plein été n'était pas facile pour moi. Les journées étaient extrêmement longues et on avait pas mal de scènes de nuit !



Le budget du film ne nous permettait pas de privilégier uniquement les débuts ou les fins de journée. En matière de raccord, j'ai souvent été confronté à des scènes d'extérieur jour commencées avec le soleil assez haut et qui s'achevaient presque à la nuit. Un tournage en hiver aurait été, sur le papier, plus logique pour le film. Pourtant, avec le recul, je trouve intéressant qu'on voie le soleil dans le film. C'est assez inattendu pour moi, sur un film de guerre dans les tranchées. Et ça rejoint un petit peu l'ambiance de certains autochromes Lumière de l'époque ; on peut voir les soldats en train de faire sécher leur linge au soleil... Cette vie quotidienne dont on voulait traduire une partie, où la boue n'est pas omniprésente. Le tout sans pour autant tomber dans un côté colonie de vacances !

### *Quelles décisions de mise en image avez-vous prises ?*

**LA :** On est souvent parti, avec Mathieu, sur des caméras portées, au plus près des comédiens. Filmer un "état" par quelqu'un qui est lui-même dans un "état"... Peut-être peut-on chercher quelques inspirations dans *La 317<sup>e</sup> section*, de Pierre Schoendoerffer, un film dont la simplicité et la sobriété me touchent beaucoup. Je peux aussi citer *Le Fils de Saul*, de Laszlo Nemes, un exemple un peu plus radical à la caméra et qu'on partageait tous les deux. Le problème auquel on a très vite été confronté, c'est la difficulté de se déplacer au milieu d'un décor de champ de bataille. C'était quelque chose de vraiment complexe. Pour éclairer les nuits, le défi était aussi de taille. Mathieu souhaitait pouvoir tourner presque à 360°, en évitant une lumière trop "cinéma". Pour aller dans cette direction, on a fait installer plusieurs nacelles assez haut (50 m) avec des LuxLEDs, de manière à simplement contrôler les sources en intensité et en couleur selon les axes, sans avoir à les changer de place. Le décor du champ de bataille était installé sur un terrain assez en pente qui nécessitait de niveler chacun des emplacements et rendait tout déplacement très fastidieux. Les faces étant gérées de manière très légère avec des boules chinoises LED, des lucioles et des tubes Astera, le tout contrôlé en WiFi par mon chef électricien, Sébastien Courtain.



### *C'est quoi éviter "une lumière trop cinéma" pour vous ?*

**LA :** C'est de ne pas en mettre plein la vue. Même si c'est toujours un peu difficile par nature dans les extérieurs nuit. Cette question, qu'on se pose souvent en tant qu'opérateur, entre la qualité et la vérité des images, était centrale pour ce film, et c'est en installant un certain dialogue entre ces scènes de tranchées et les autres scènes d'intérieur.

### *La scène du café par exemple ?*

**LA :** Beaucoup de questions se sont posées pour donner vie à cet espace et à cette scène. Ce café, comme les autres intérieurs, se devait d'être assez sombre, avec seulement quelques sources de figuration, avec, en plus, un plafond bas. Moi, j'aime bien quand les décors s'éclairent d'eux-mêmes et qu'on vient ajouter ça et là quelques accents, avec des sources perchées. Pas de

pieds de projecteurs, et toujours cette possibilité offerte à la mise en scène de tourner sur tous les axes, à deux caméras. L'idée étant d'éclairer le lieu avant même d'éclairer le jeu.

#### *Des essais avant de tourner ?*

LA : Oui, mais avec un maximum de choses en situation. Le décor étant prêt en amont du tournage, on a convoqué quelques doublures avec les costumes, et on a simplement filmé, parfois sans lumière, en poussant très loin les ISO. J'aime bien quand l'image devient un peu fragile, qu'on se situe en limite de signal... je trouve alors le rendu très intéressant. Parmi ces essais, quelques boîtes de 35 mm ont été passées sur une Arricam, non pas qu'on envisageait de tourner *Tirailleurs* en pellicule, mais pour avoir une sorte de juge de paix au milieu de tout ça. Habituellement, je tourne avec des objectifs plus anciens mais, sur ce film, en concertation avec Mathieu, on est parti sur une série Master Prime sphérique qui est très définie. Ceci pour contrebalancer les altérations amenées par la fumée et les particules dans l'air du champ de bataille. En plus, Mathieu aime bien pouvoir zoomer dans l'image quand il en a besoin au montage, et le fait de tourner parfois à pleine ouverture était capital pour lui. Montées sur des Arri Alexa Mini, souvent à 1 600 ISO, ces optiques très performantes nous ont permis de tourner de nuit dans des configurations où l'œil n'a pas besoin de s'adapter sur le plateau à une ambiance nocturne. Ça nous a permis de garder une grande intimité dans le jeu des comédiens. Et on ne voulait absolument pas d'images cosmétiques sur cette histoire. Hors de question d'adoucir le contraste, les rendus à la bougie, les visages... Il fallait une certaine aspérité à l'image, un rendu un peu cru.



#### *La question des peaux noires et comment les éclairer ?*

LA : J'ai personnellement beaucoup travaillé en Amérique du Sud avec des comédiens aux carnations assez foncées. Et j'avoue que je ne me suis pas trop posé la question sur ce film. L'idée, pour moi, c'est que les visages puissent retrouver à l'écran leur volume et toutes les différentes teintes de couleur qui les composent, notamment dans les reflets. Des déclinaisons qui peuvent aussi bien se diriger vers des teintes acier, ou plus

chaudes, mais où le contraste est absolument nécessaire pour ne pas tomber dans des tonalités "café". Une direction qu'on a renforcée à l'étalonnage avec l'aide d'Elie Akoka, rendue aussi possible par la combinaison avec les costumes, et la tonalité de la terre des Ardennes, assez sombre. J'imagine tout à fait les difficultés qu'on aurait pu rencontrer si le film avait été tourné sur un site plutôt calcaire, avec une terre beaucoup plus claire...

#### *Aviez-vous une LUT faite sur mesure ?*

LA : J'ai pris l'habitude, sur les films que je fais, de pré-étalonner moi-même les rushes sur Resolve, le soir ou le week-end, pendant le tournage. Ça me permet de m'adapter à ce qu'on fait au jour le jour. Sur ce film, on a fait une LUT assez contrastée pour le montage, de manière à ce que tout le monde soit habitué à ces images tout au long de la chaîne, et qu'il n'y ait pas soudain de changement de cap à l'étalonnage. Je comparerais cette méthode à celle d'utiliser une seule émulsion en 35 mm sur tout le film, en l'adaptant ensuite à chaque situation.

#### *C'est facile, en définitive, de travailler avec un réalisateur qui est lui-même un DoP de renom ?*

LA : J'ai eu le sentiment d'une relation très fluide avec Mathieu. C'est un réalisateur très curieux, demandeur de tout, dès les essais, et avec qui on prend, ensemble, les grandes décisions techniques et artistiques. Certes, étant habitué au travail de la caméra, il a souhaité s'entourer d'une équipe qu'il connaissait. Mais comme je travaille peu en France – à part un peu en publicité – je n'avais pas vraiment d'équipe attitrée. Ça ne m'a donc posé aucun problème. Le soin de savoir qui va être là chaque jour sur le film, simplement... ■

#### ● EQUIPE

Cadreur caméra B : Thomas Caselli  
Première assistante opératrice : Céline Croze  
Seconde assistante opératrice : Dorothee Guermonprez  
Chef électricien : Sébastien Courtain  
Chef machiniste : Jan Gagnaire  
Décors : Katia Wiszcop  
Costumes : Pierre-Jean Larroque  
Son : Marc-Olivier Brullé  
Montage : Xavier Sirven  
Musique : Alexandre Desplat  
Coloriste : Elie Akoka

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : Panavision (Arri Alexa Mini et série Arri/Zeiss Master Prime)  
Matériels machinerie et lumière : Transpagrip et Transpalux  
Laboratoire : Poly Son

Le chef opérateur **David Gallego** <sup>ADFC</sup>  
parle de son travail sur "War Pony"  
de Gina Gammel et Riley Keough

Little Big Men, propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC



C'est au cœur de la réserve indienne de Pine Ridge, dans le Dakota du Sud, que la productrice Gina Gammel et la comédienne Riley Keough ont décidé de s'installer pour leur premier long métrage en tant que co-réalisatrices. *War Pony* est un film interprété par des non professionnels, qui décrit la vie quotidienne de plusieurs jeunes de la tribu des Lakotas. C'est aussi une plongée dans l'Amérique des exclus, vivant dans des mobiles homes, transpercés par l'économie de la drogue. David Gallego, <sup>ADFC</sup> directeur de la photographie d'origine colombienne (*I Am Not a Witch*, de Rungano Nyoni, remarqué à Cannes en 2017) s'empare de ce film à la fois politique et touchant. (FR)

*War Pony* suit les destins entremêlés de deux jeunes garçons Lakotas vivant sur la réserve amérindienne de Pine Ridge. A vingt-trois ans, Bill cherche à joindre les deux bouts. Que ce soit en siphonnant de l'essence, en faisant des livraisons ou en élevant des caniches, il est déterminé à se frayer un chemin en direction du "êve américain". Matho, douze ans, est impatient de devenir un homme. Cherchant désespérément à obtenir l'approbation de son jeune père, Matho prend une série de décisions impulsives qui bouleversent sa vie et ne lui permettent pas de faire face aux dures réalités du Monde. Liés par leur quête d'appartenance à une société qui leur est hostile, Bill et Matho tentent de tracer leur propre voie vers l'âge adulte.

**Comment vous êtes-vous retrouvé sur ce film ?**

**David Gallego :** C'est grâce à *Birds of Passage*, un film que j'avais fait en 2018 et qui avait été sélectionné à Cannes (un film colombien se déroulant dans les années 1970, et prenant pour contexte les débuts du trafic de drogue à l'échelle d'une famille de paysans reconvertis dans la culture du cannabis). Je crois que les réalisatrices l'avaient remarqué, et le lien s'est ensuite créé via la production. Il y avait déjà dans ce film un aspect poétique, et en même temps très réaliste, qui leur plaisait. Notre mode de relation sur ce film colombien, avec les autochtones, avait aussi des points communs

avec les enjeux du projet "Pine Ridge", et j'avoue avoir tout de suite été emballé par le scénario qui me semblait très original, avec des personnages très forts. Comprendre les habitants de cette réserve, leur mode de vie et leurs traditions, était vraiment l'un des pré-requis pour filmer cette histoire. Et puis c'était extrêmement excitant comme premier tournage pour moi aux USA.

**Que vous a évoqué la lecture du scénario en matière d'images ?**

**DG :** Ça va vous paraître bizarre, mais la première image que j'ai eue en tête, c'est celle d'un arbre. Un

grand arbre, dont la structure et l'architecture sont en grande partie enfouies sous le sol. Les racines, dont on dit souvent qu'elles sont aussi volumineuses que les branches, et sans lesquelles l'arbre ne peut pas vivre. Pour moi, ces Lakotas sont comme cet arbre. Même si on ne le voit pas à première vue, leurs racines et leurs traditions leur sont absolument nécessaires pour continuer à vivre dans un monde qui n'a objectivement plus rien à voir avec elles.

La séquence d'ouverture du film, avec le vieil homme et cette espèce de cérémonie rituelle au coucher du soleil, est exactement le symbole de cet attachement aux traditions. Quand j'ai évoqué à Gina et Riley cette vision de l'arbre, je crois qu'elles ont immédiatement compris qu'on était sur la même longueur d'onde.



David Gallego, à gauche

### *Comment s'est déroulé le tournage ?*

**DG :** On a tourné cinquante-six jours, ce qui est assez long pour ce genre de film. Mais il faut prendre en compte le contexte de la réserve et de nos interprètes. Tout pouvait très bien se passer, et puis soudain plus personne ne se pointait sur le plateau, pour réapparaître le lendemain ou le surlendemain ! Il fallait être assez souple et compréhensif. En outre, on ne pouvait pas loger sur place dans la réserve, car il n'y a aucune infrastructure d'accueil, même sommaire, pour une équipe de tournage. On avait donc une bonne heure de route avant d'y parvenir chaque jour, ce qui a ralenti le rythme de la production. Il fallait savoir prendre son temps, saisir l'essence du lieu, ses règles, et rester le plus honnête possible avec les habitants, afin de ramener un film qui – avant tout – leur ressemble.

### *Comment Gina et Riley se répartissent les tâches sur le plateau ?*

**DG :** Riley a été celle qui a rencontré initialement les habitants de Pine Ridge, et amené cette idée de faire une fiction avec eux, tournée au cœur de la réserve, en les impliquant, même dans l'écriture et la composition de leurs personnages. Gina a coécrit le script, mais elle est plutôt l'architecte sur le plateau, constamment dans le

rythme de la narration, dans l'histoire pure, et dans la préparation. Riley, elle, est plus dans la justesse du jeu et dans le sens de la scène. Traduire les sensations des deux filles en plans et en lumière était très motivant. Surtout quand on sait que *War Pony* est leur premier film. C'est aussi un job très psychologique pour traduire leurs envies, leur vision. Les nombreuses conversations en préparation m'ont été très utiles pour y voir plus clair.

### *Vous ont-elles donné des références ?*

**DG :** Non pas de références... On a parlé du film en tant que tel, à part peut-être une "non référence", en l'occurrence *American Honey*, d'Andrea Arnold, dans lequel Riley avait tenu un des rôles, et dont elle voulait résolument s'éloigner stylistiquement. En choisissant peu de caméra portée par exemple. Comme les acteurs étaient un peu libres d'évoluer selon leurs envies, on ne voulait pas rajouter le mouvement de la caméra épaule à cette liberté. L'idée était plutôt de poser la caméra au bon endroit, en fonction d'eux, et de panoter sur la tête si besoin. Avec aucune lumière sur pied pour éviter toute contrainte.

### *Connaissez-vous déjà les Indiens des plaines ou cette réserve ?*

**DG :** Non je n'avais jamais mis les pieds dans le Dakota du Sud ! Chez moi, en Colombie, les tribus natives vivent dans la jungle. C'est très différent comme paysage et comme façon de vivre. Mais on retrouve des choses communes comme la relation à la nature, à certains animaux totems... J'ai donc beaucoup appris à observer cette communauté, comment ils vivaient dans leur environnement. Leur maison, par exemple, qui est la plupart du temps un mobile home. Des volumes très simples, comme des containers tout en longueur, remplis d'une multitude de choses. Très vite, j'ai pris la décision, sur les séquences de jour, d'avoir recours uniquement à de la lumière venant de l'extérieur, pour créer de la profondeur dans ces espaces très simples. Montrer l'espace, leur lieu de vie et les relier à l'extérieur. La plupart des décors, comme la maison de la femme qui recueille notre jeune protagoniste et qui l'enrôle dans son équipe de vendeurs de drogue, sont filmés tels quels. Seules quelques modifications mineures d'accessoires ont été faites pour les besoins de la scène et du script. Ces maisons sont la plupart du temps des abris, des refuges. Et il fallait les montrer comme tels avec ce côté accueillant même si, dans ce cas particulier, le jeune garçon se rend compte peu à peu qu'il n'est pas tombé dans le bon endroit... Il y a aussi cette scène où Bill, le jeune père, discute avec son ex, qui est aussi la mère de son petit garçon dont il tente de s'occuper plus dans le film. Ils sont tous deux dans l'entrée du mobile home, et j'ai joué l'opposition entre eux en laissant volontairement son visage à elle dans l'obscurité. Il tente de la reconquérir, elle représente l'espoir dans le film. Mais dans cette scène on se rend compte qu'elle ne l'aime plus... Elle est là sans être vraiment là. C'est utilisé tel quel au montage, et j'ai l'impression qu'on se rend compte combien cette lumière

naturelle joue dans la scène, en association avec le décor, comme je l'évoquais.

***Il y a aussi cette scène de repas à trois personnages, quand Bill rend visite à l'éleveur de dindes et à sa femme... Là aussi, vous faites un choix très radical de lumière latérale couchante.***

**DG :** Pour cette scène, c'était un peu chaud pour moi ! Le décor était comme une véranda, avec une longue rangée de baies vitrées donnant sur l'extérieur. Et, bien entendu, je n'avais que très peu de projecteurs, et une toute petite équipe de trois personnes (deux électros, un machino). On a pris le risque d'exploiter au mieux la lumière naturelle, avec cette fin de journée et ce beau soleil couchant. Naturellement, les choses ne se sont pas passées tout à fait comme prévu, et on a pris du retard, le soleil disparaissant en cours de scène. Vu l'importance de l'image de la découverte sur l'extérieur, c'était vraiment impossible d'aller plus loin, ce jour-là. On s'est dit qu'on allait continuer la scène le lendemain et rentrer les plans qui nous manquaient. Mais les nuages sont arrivés dans la nuit, et un temps gris désespérant nous attendait le lendemain matin. J'ai dû faire avec les moyens du bord, et en utilisant à peu près toutes les lumières suffisamment puissantes que j'avais, à travers les baies vitrées, reconstruire plus ou moins le contraste dans les plans serrés. Les arrière-plans étant ensuite raccordés avec des patates à l'étalonnage. Mais bon, je trouve que la scène fonctionne très bien. Le couple aisé était les seuls rôles interprétés par des acteurs professionnels. Je me souviens notamment de la comédienne qui s'est emparée du personnage avec beaucoup d'humour. Ils représentent le revers de la pièce, et ramènent soudain une certaine ambiguïté dans le film. Des gens qui essaient de passer pour des personnes pleines d'empathie mais qui en sont totalement dénuées au fond, comme on s'en aperçoit plus tard.



***Pourquoi le format 2,40:1 ?***

**DG :** Dès les premiers repérages, on a une discussion avec les réalisatrices sur le ratio d'image. Et je me souviens leur avoir dit que pour comprendre ces gens, ce contexte si particulier, il fallait montrer à l'écran le paysage qui les entoure et combien ce paysage régule leurs vies. Même si l'histoire est résolument centrée sur les personnages, contraindre l'espace au cadre aurait à mon sens desservi le film. C'est pour ça qu'on est allé vers le 2,40, en faisant

quelques essais de séries. En discutant avec Panavision Los Angeles, on s'est dirigé vers une image numérique, mais en évitant à tout prix la sur-définition et le côté trop piqué. C'est là où la série sphérique grande ouverture de Panavision (celle des années 1970) est entrée en jeu. Ces optiques ont à la fois une certaine douceur tout en respectant l'ampleur du paysage.

***Et pourtant, vous ne faites presque jamais de plans larges de situation de paysage, par exemple au coucher du soleil, comme dans les westerns... A part peut-être la toute première séquence du film.***

**DG :** Oui, ce genre de plan n'a jamais été vraiment envisagé. Je me souviens tout de même qu'on a tourné plus de plans avec le chaman qui ouvre le film. À l'origine, c'était une sorte de personnage récurrent qui quittait les badlands et qu'on retrouvait ensuite cycliquement dans la réserve, où l'histoire se déroule principalement. Ces apparitions prenaient un peu la forme d'un fantôme, ou d'un esprit. Mais le montage est passé par là et n'a retenu que ce qui était vraiment nécessaire pour l'histoire. Il reste comme une icône qui ouvre le film, et je trouve que c'est très bien comme ça. Sa présence est finalement beaucoup plus forte avec ce choix de montage. La présence du bison, en quelque sorte, le remplace symboliquement, et fonctionne très bien.

***Avez-vous retravaillé à l'étalonnage, le contraste notamment ?***

**DG :** J'aime bien ce que ces optiques ont fait des noirs dans le film. Vous avez sûrement dû remarquer que les noirs ne sont pas très profonds, et qu'ils "vivent" d'une certaine façon. Je relierai ça à la manière de voir les films de nos jours. Finalement, la majorité des spectateurs va découvrir ce film sur sa télé ou sur sa tablette... et la notion d'obscurité totale, de noirs très profonds, me semble presque hors contexte dans ce cas. A moins d'être effectivement dans des conditions idéales, comme à Cannes, on n'arrive jamais à avoir des noirs parfaits, et je pense qu'il faut l'intégrer dans la manière de faire des images. Et c'est vrai que cette série grande ouverture un peu rétro a la particularité de donner des noirs un peu laiteux. C'est donc quelque chose que je n'ai absolument pas essayé de contrarier à l'étalonnage, bien au contraire ! ■

#### ● EQUIPE

Assistants opérateurs : Jeremy Asunción, Tom Fenaille, Adam Lee

Gaffers : Michael Jezak, Adma LoNigro

Montage : Alfonso Goncalves, Eduardo Serrano

Décoration : Scott Dougan

Son : Chris Smith

Coloriste : Brandon Chave

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : Panavision Los Angeles (Arri Alexa Mini, Panavision High Speed spherical lenses).

## Cinematographer David Gallego <sup>ADFC</sup>

discusses his work on "War Pony"

by Gina Gammel and Riley Keough

Little Big Men, interview by François Reumont, for the AFC

translated from French by A. Baron-Raiffe

Producer Gina Gammel and actress Riley Keough decided to shoot their first feature film as co-directors in the heart of Pine Ridge Native American reservation, in South Dakota. *War Pony* is a film featuring non-professional actors, which describes the daily lives of several young people belonging to the Lakota tribe. This is also a deep dive into the lives of marginalized Americans, who live in mobile homes, and whose lives are severely impacted by drug trafficking. David Gallego, <sup>ADFC</sup> a cinematographer originally from Columbia (*I Am Not a Witch*, by Rungano Nyoni, noticed at Cannes in 2017) took on this political and emotional film. (FR)

*War Pony follows the intertwined destinies of two young Lakota boys living on the Pine Ridge Native American reservation. Bill, age 23, is trying to make ends meet. Whether it be siphoning gas, making deliveries, or raising poodles, he's determined to blaze his own trail towards the "American Dream". 12-year-old Matho is eager to become a man. Desperate to gain the approval of his young father, Matho makes a series of impulsive decisions that turn his life upside down and leave him unable to face the harsh realities of the world. Bound to one another in their common quest for belonging in a society that is hostile to them, Bill and Matho attempt to chart their own path to adulthood.*

### How did you end up on this film ?

**David Gallego:** It was thanks to *Birds of Passage*, a film that I had shot in 2018 and which had been selected at Cannes (a Colombian film set in the 1970s about an agricultural family who begin to get engaged in the drug trade when they begin to grow cannabis). I believe that the directors noticed it, and we were put into contact by the producers. There was already a poetic aspect to this film, yet it remained very realistic, which they liked. The way we related to the native population on the Colombian film also had points in common with what was in stake in the "Pine Ridge" project, and I admit that I was immediately thrilled by the screenplay which seemed to me to be very original, with very strong characters. Understanding the inhabitants of this reservation, their way of life and their traditions, was really one of the prerequisites for filming this story. And it was also extremely exciting because it was my first film shot in the USA.

### What did reading the screenplay evoke for you in terms of images ?

**DG:** This might sound weird to you, but the first image I had in mind was that of a tree. A large tree, whose structure and architecture are largely buried underground. It is often said that a tree's roots must be as voluminous as its branches, without which the tree cannot live. To me, the Lakotas are like this tree. Even if you don't see it at first sight, their roots and their

traditions are absolutely necessary for them to continue living in a world that objectively is totally removed from them.

The opening sequence of the film, with the old man and the sort of ritual ceremony at sunset, is exactly the symbol of this attachment to tradition. When I mentioned this vision of the tree to Gina and Riley, I think they immediately understood that we were on the same wavelength.

### How did shooting go ?

**DG:** We shot for fifty-six days, which is quite a long time for this kind of film. But you have to take into account the context of the reservation and of our interpreters. Everything could be going very well, and then suddenly no one would show up on the set, only to reappear the next day or the day after ! You had to be quite flexible and understanding. In addition, we could not be housed on site in the reservation, because there is not even the most basic infrastructure that could be used to house a film crew. So, we had a good hour's drive to get there each day, which slowed down the pace of production. You had to know how to take your time, grasp the essence of the place, its rules, and remain as honest as possible with the inhabitants, in order to bring home a film that – above all – resembles them.

### How Gina and Riley divide their work on the set ?

**DG:** Riley was the one who initially met the people of Pine Ridge and brought up this idea of doing a fiction with them, shot in the heart of the reservation, involving them, even in the writing and the development of their characters. Gina co-wrote the screenplay, but she's more of the on-set architect, constantly in the rhythm of the story, in the pure story, and in preparation. As for Riley, she is more in the accuracy of the actors' performance and in directing the scene. Translating the two girls' feelings into shots and light was very motivating. Especially when you know that *War Pony* is their first film. It is also a very psychological job to translate their desires, their vision. The numerous conversations we had in preparation were very useful in enabling me to see things more clearly.

### Did they provide you with any references ?

**DG:** No, no references... We talked about the film as such, apart from perhaps a "non-reference", in this case *American Honey*, by Andrea Arnold, in which Riley had played one of the roles, and from which she resolutely wanted to distance herself stylistically. By choosing few shots with a handheld camera, for example. As the actors were somewhat free to act according to their wishes, we didn't want to add the movement of a handheld camera to that freedom. The idea was rather to put the camera in the right place, adapting to them, and to move the camera on its head if necessary. With no light on the tripod to avoid any constraint.

### Did you know about this reservation or the Plains Indians beforehand ?

**DG:** No, I had never set foot in South Dakota ! Back home in Colombia, the native tribes live in the jungle. It's a very different landscape and as a way of life. But you can identify commonalities, such as their relationship to nature or to certain totem animals... So, I learned a lot from observing this community, how they lived in their environment. For example, they usually live in mobile homes. These are very simple spaces, like long containers, filled with a multitude of things. Very

quickly, I made the decision, on the daytime shots, to only rely on the light coming from outside, in order to create depth in these very simple spaces. I wanted to show their space, their residences, and connect them to the outside. Most locations, like the house of the woman who takes in our young protagonist and enlists him in her team of drug dealers, were filmed as they are. Only a few minor prop changes were made for setting and script purposes. These houses are mostly shelters, refuges. And it was necessary to show them as such with their welcoming feeling, even though, in this particular case, the young boy quickly realizes he's ended up in the wrong place... There is also the scene where Bill, the young father, talks with his ex, who is also the mother of his little boy, whom he attempts to take better care of in the film. They are both standing in the entrance of the mobile home, and I played the opposition between them by deliberately leaving her face in the dark. He tries to win her back ; she represents hope in the film. But in this scene, we realize that she doesn't love him anymore... She's there without really being there. The scene was kept as it was shot during editing, and I believe that it's clear how important the natural lighting is in this scene, in association with the set, as I mentioned.

*There's also that meal scene with three characters, when Bill visits the turkey farmer and his wife... Again, you made a very radical choice of sunset light from the side.*

**DG:** I was really feeling the heat on that particular scene ! The location was like a veranda, with a long row of bay windows looking outside. And, of course, I had very few spots, and a very small crew of three people (two electricians, one grip). We took the risk of making the most of the natural light, with the evening and this beautiful setting sun. Naturally, things didn't quite go to plan, and we fell behind schedule as the sun set mid-scene. Given the importance of the image of the windows facing outside, it was really impossible to go further that day. We said to ourselves that we were going to continue the scene the next day and get the shots that we were missing. But, cloudy weather came in overnight, and hopelessly gray weather awaited us the next morning. I had to do with what I had on hand, using almost all of the strong lights that I had in order to try to reconstruct the contrast to the best of my ability in the close-up shots. The backgrounds were then connected with layers during color timing. Anyway, I think the scene turned out very well. The well-to-do couple were the only roles performed by professional actors. I especially remember the actress who took on the character with a lot of humor. They represent the other side of the coin, and suddenly bring a certain ambiguity back into the film. They are people who try to pass as empathetic, but they are totally devoid of it deep down, as we realize later.

*Why the 2.40:1 aspect ratio ?*

**DG:** From the first location scouting, the directors and I began discussing the aspect ratio. And I remember telling them that to understand these people, this very unique context, you had to show the landscape that surrounds them on screen, and show how much this landscape regulates their lives. Even though the story is resolutely centered on the characters, constraining the space of the frame would, in my opinion, have done the film a disservice. That's why we opted for 2.40, after a few screen tests. As a result of our discussions with Panavision Los Angeles,

we opted for a digital image, but avoided at all costs an overly well-defined and overly sharp image. This is where Panavision's large aperture spherical series (the one from the 1970s) came into play. These lenses have both a certain softness while yet respecting the scale of the landscape.

*And yet, you almost never do wide shots to situate the landscape, for example at sunset, like in Westerns... Except maybe the very first sequence of the film.*

**DG:** Yes, this kind of shot was never really considered. I do remember that we filmed more shots with the shaman who opens the film. Originally, he was a sort of recurring character who would leave the badlands and then regularly would be seen in the reservation, where the story is mainly set. These apparitions rather took on the form of a ghost or a spirit. But, in editing, these shots were removed and only what was really necessary for the story was retained. He remains as an icon that opens the film, and I think it works well like that. His presence is, in the end, much stronger with this editorial decision. The presence of the bison, in a way, replaces him symbolically, and this also works very well.

*Did you rework the image during color grading, especially the contrast ?*

**DG:** I like what these lenses did to the blacks in the film. You must have noticed that the blacks are not very deep, and that they "live" in a certain way. I relate that to the way we watch films nowadays. In the end, the majority of viewers will discover this film on their television set or on their tablet... and the notion of total darkness, of very deep blacks, seems to me almost out of context in this case. Unless you are actually in ideal conditions, like in Cannes, you never manage to have perfect blacks, and I think you have to integrate this into the way you make images. And it's true that this slightly retro wide-aperture series has the particularity of giving slightly milky blacks. So, it's something that I absolutely did not try to disturb during color grading, on the contrary ! ■

## Le chef opérateur **Alex de Pablo** revient sur le tournage de " *As Bestas* ", de Rodrigo Sorogoyen



Projeté dans le cadre de la sélection Cannes Première lors de la 75<sup>e</sup> édition du Festival, *As Bestas*, de Rodrigo Sorogoyen, est un thriller psychologique rural dans lequel un couple de jeunes grands-parents français (Denis Ménochet et Marina Foïs) ont décidé de vivre leur passion en s'expatriant dans un petit village perdu au milieu des montagnes de Galice. Quand les relations s'enveniment avec leurs voisins xénophobes au sujet d'un projet d'éoliennes, Antoine décide d'utiliser une petite caméra vidéo cachée pour garder les preuves de leur harcèlement. Alex de Pablo signe les images de ce film, tourné entièrement en décor naturel, sur lequel plane l'ombre du western. (FR)

*Antoine et Olga, un couple de Français, sont installés depuis longtemps dans un petit village de Galice. Ils pratiquent une agriculture écoresponsable et restaurent des maisons abandonnées pour faciliter le repeuplement. Tout devrait être idyllique sans leur opposition à un projet d'éolienne qui crée un grave conflit avec leurs voisins. La tension va monter jusqu'à l'irréparable.*

On pénètre dans *As Bestas* avec une séquence au ralenti montrant des hommes capturer à mains nues des chevaux et les immobiliser à terre. Une étrange chorégraphie pleine de muscles et de testostérone où l'étreinte entre la bête et l'homme est placée comme un préambule à l'histoire... Alex de Pablo explique : « Cette ouverture purement visuelle est liée à une tradition très ancienne. Les gens de la région attrapent des chevaux de cette manière pour les nettoyer depuis 500 ans, et qui selon la légende fait suite à une prière d'une femme du coin pour se libérer de la peste. C'était pour nous l'occasion d'ancrer le film dans ce passé immémorial, et montrer dès les premières minutes du film combien la ligne entre l'homme et l'animal est ténue... Bien entendu, cette scène forme une sorte de prologue à ce qui viendra après. »

Fidèle collaborateur du réalisateur madrilène, Alex de Pablo se remémore ses premières impressions du projet : « J'ai lu une première version du scénario cela fait six ou



Alex de Pablo et Rodrigo Sorogoyen

sept ans. L'essentiel de l'histoire était déjà là. J'ai imaginé à ce moment-là un film obscur avec une présence très forte du paysage. La région où nous avons tourné (et pour laquelle le scénario a été écrit) est très particulière en Espagne. C'est un endroit très vert, avec une météo très changeante, où il pleut souvent, avec des mois parfois très nuageux qui ne correspondent pas du tout à l'image d'Épinal qu'on peut se faire du climat chez nous. Cet endroit proche de la côte atlantique, au nord-ouest de l'Espagne, où nous avons déniché le hameau, est appelé le "Finistere" en espagnol. Ce qui peut se traduire littéralement par "la fin du monde". Visuellement, par exemple, le village ne présentait aucun point de vue de carte postale, et il n'y a aucun plan de la sorte dans le film. C'est un simple hameau de montagne très brut, pas commode. Un endroit dont on peut tomber amoureux – comme le personnage d'Antoine l'explique dans une scène – mais pas du tout pratique à vivre. »



Photo Lucia Faraig

Comme le film est très clairement conçu en deux parties, Alex de Pablo s'engage à la caméra vers un traitement différent de l'une à l'autre... « Le début, par exemple, devait avoir quelque chose de spécial. Cela ne pouvait pas être seulement un lieu obscur et trop hostile. Il fallait que ce soit aussi un lieu attirant pour nos deux protagonistes. Montrer comment nos protagonistes se lancent dans cette sorte de rêve, comme des touristes

qui jouent à être une personne de plus dans ce lieux... un paysan de plus.

La deuxième partie, qui démarre après la séquence dans la châtaigneraie entre Antoine, Xan et Lorenzo, me semblait en revanche très différente. Là, on n'est plus vraiment dans le caprice, et les personnages font désormais partie du paysage. Dans cette deuxième partie, on constate qu'Olga s'est bel et bien intégrée. Elle est devenue une bête de plus. »

Pour affirmer ces choix à l'image, Alex de Pablo décide de travailler avec deux séries d'optiques bien distinctes : « Le film est cadré en 2,39 sur son intégralité, mais en fait la première partie a été tournée en vrai Scope, avec une série Master Anamorphic. Ceci pour isoler plus les personnages du lieu, et aller dans cette direction que j'évoquais. La deuxième partie en revanche a été tournée en sphérique, avec des Signature Primes, pour profiter d'une plus grande proximité avec les comédiens tout en lisant mieux les arrières-plans. Ce que je trouvais très intéressant avec cette combinaison, c'était de pouvoir profiter d'une bascule très subtile entre ces deux séries, sans que l'effet ne soit trop voyant. Si vous regardez avec attention le film, peut-être à sa deuxième vision ! Le dernier plan de la séquence de transition dans la châtaigneraie, ce gros plan sur Antoine, est le premier du reste du film tourné en sphérique... De même, il y a aussi un changement majeur dans la manière de filmer entre la première et la deuxième partie : si tout le début du film est tourné sur branches, avec des mouvements très posés à la dolly ou au travelling sur rails, la deuxième partie en revanche est entièrement faite au Steadicam. »

Un petit village perdu, des étrangers qui s'installent, un bar comme seul lieu de rencontre entre les gens... Le western est bien présent dans ces montagnes de Galice ! Alex de Pablo détaille : « Nous n'avons pas l'habitude, avec Rodrigo, de travailler en pensant précisément à d'autres films. Cependant, sur *As Bestas*, le western était présent dans nos têtes. Notamment parce qu'au cœur du western, cohabitent souvent l'obsession et le



Marcello Clemares (chef machiniste), Alex de Pablo et le comédien Denis Ménochet

légitime. Par exemple, les personnages de western pensent qu'ils peuvent défendre avec violence ce qu'ils considèrent légitime. Dans cette première partie du film, c'est très présent. C'est l'aventure d'Antoine. Il est notre cow-boy, notre vacher, notre shérif. Et il va lutter pour ses idéaux. Un homme qui veut défendre ses droits, parce qu'il considère qu'il est légitime de les défendre. Et il va aller jusqu'aux ultimes conséquences, et risquer sa propre vie. Tout cela est très épique, non ? Le western est souvent épique ! Mais à la fois nous souhaitons le traiter dans un langage moderne, avec une approche contemporaine, comme, par exemple, Paul Thomas Anderson avait pu le faire sur *There Will Be Blood*. La deuxième partie, on sort du western. Le film devient plus psychologique... Je dirais plus d'auteur. Olga est presque un nouveau personnage qui incarne la persévérance, la tranquillité. Olga est quelqu'un qui n'a pas besoin de se faire remarquer. Elle a un objectif clair, elle va l'atteindre, sans sortir de son chemin. Mais d'une façon discrète. Je m'approche alors d'elle avec la caméra, sur Steadicam... J'essaie d'une manière générale que la photographie – lumière et cadre, indivisible ! – accompagne les émotions et le développement des personnages. Mais d'une façon subtile, le spectateur n'a pas à le remarquer. Car pour moi la photographie d'un film n'a pas à être protagoniste. »



Photo Lucia Faraig

Parmi les décors récurrents du film, le bar. Plusieurs scènes importantes s'y déroulent, notamment dans la première partie film. Alex de Pablo s'explique : « Le bar, en Espagne et particulièrement en Galicie, dans des endroits reculés, tient un rôle énorme dans la vie des gens. C'est la maison de tous. Pour moi, c'était important de traiter visuellement le bar comme si c'était une maison. Par exemple, la première séquence où ils jouent au domino a été tournée comme une fin d'après midi, l'ambiance est esthétiquement, visuellement attrayante. Et, en même temps, elle tient une allure trouble. Le frère, qui est en colère, crie beaucoup, est très violent, dans cet espace qui en même temps a quelque chose d'agréable. Comme cela se passe habituellement dans les familles. Pour moi, ce lieu devait signifier un contraste très fort pour le spectateur. Un lieu agréable et en même temps pratique, un lieu familial mais qui te donne envie de fuir en courant. C'est difficile à expliquer, mais c'est un noyau

familial. A la fois le ciel et l'enfer. Un lieu où tu vas te reposer mais aussi dans lequel commencent toutes les disputes.

Je voulais que tout cela, esthétiquement, soit reflété dans le bar. C'est un lieu obscur, intime, chaud, agréable, sinistre et froid, vert. A la fois c'est un lieu lumineux plus agréable. Le bar, esthétiquement, représente différents endroits à la fois. Comme une famille. Ce lieu, pour moi, est un personnage de plus. Qui subit aussi une évolution. »

Sur la configuration lumière de ce décor, il détaille : « Le bar est un décor naturel. Comme tous les lieux du film... Concrètement ce lieu avait été un ancien bar. Mais il ne l'était plus quand nous l'avons repéré.

Normalement j'ai l'habitude d'utiliser de grandes sources de lumières en extérieur et de petites sources LED à l'intérieur pour compléter et adoucir le contraste. Pour la première séquence, par exemple, qui est censée se dérouler en fin d'après-midi, il y avait trois 18 kW Alpha K5600 à l'extérieur, un derrière chaque fenêtre.

Et à l'intérieur, il n'y a rien pour compenser... Seulement trois sources à l'extérieur. C'est la séquence la plus agressive. Je crois que ça contraste avec la violence interne de la séquence. Je crois que le résultat est choquant et puissant. Parce que la lumière ne cache rien. J'ai l'impression que cela jouait très bien dans cette séquence. Avec un contraste très narratif. »



Marina Foïs (Olga) | Photo Lucia Faraig

A l'image du long plan-séquence d'introduction de son précédent film, *Madre*, Rodrigo Sorogoyen est un réalisateur qui aime les longues prises pour laisser s'exprimer ses comédiens. Sur *As Bestas*, les deux comédiens principaux ont droit à leur scène filmée en un plan. Pour Denis Ménochet, c'est dans la scène où il tente une médiation avec ses voisins (Luis Zahera et Diego Anido) de nouveau dans le bar. « Sur cette séquence nous avons peur qu'une coupe brise l'essence de la séquence, aille contre ce qui se passe », explique Alex de Pablo. « C'est un moment dans lequel s'exprime tellement de vérité, où les personnages ouvrent leur cœur, le mettent sur la table, se dénudent. Durant tout le film ils ont échangé, se sont disputés, insultés, hésité,

jusqu'à ce qu'arrive ce moment dans lequel ils quittent les masques. Et parlent avec le cœur sur la main. Ils sont là devant nous comme s'ils étaient avec un curé. L'un est le curé de l'autre et vice versa... Comment vais-je faire pour couper ça, arrêter ça ? Pour moi, ce serait malhonnête pour le spectateur.

Pour la scène entre Marina et sa fille, qui a lieu plus tard dans la deuxième partie du film, là aussi il se passe quelque chose de semblable. Nous ne voulions pas couper cette vérité du moment. En revanche, comme je l'expliquais auparavant, le langage visuel n'est plus le même. On accompagne ce qui se passe. La caméra est vivante l'évolution littéraire de la séquence. Du début de la séquence jusqu'au final, il y a un changement de ton très fort. Ce qui paraît une conversation normale se transforme en quelque chose d'agressif, de violent, avec beaucoup de mouvements, très dynamiques. C'est exactement ce que montre la caméra en suivant les deux comédiennes au Steadicam. »



Antoine (Denis Ménochet) et Olga (Marina Foïs) | Photo Lucia Faraig

Jusqu'alors plutôt habituée aux rôles de mère (*Papa ou maman*, *Boule et Bill* ou plus récemment *La Fracture*, de Catherine Corsini), Marina Foïs, qui vient de passer le cap de la cinquantaine, incarne pour la première fois de sa carrière une jeune grand-mère. Ce n'est sans doute pas anodin dans la carrière d'une comédienne, et Alex de Pablo s'explique : « C'est certainement un thème très

important... même si on ne l'a pas abordé frontalement avec Rodrigo. D'un côté, nous voulions que Marina apparaisse dans ce film dans les meilleures conditions possibles, mais en même temps nous ne voulions pas aller à l'encontre de la vérité et du personnage. Olga est une jeune grand-mère et le passage du temps sur son corps, tout cela exprime beaucoup de vérité. Ce que je peux vous assurer, c'est que Marina est une personne très généreuse qui a toujours mis en avant la valeur du film, la vérité du film mais pas sa propre image. Elle a cru dans le film et s'est donnée à l'histoire.

Cette profession du cinéma est très cruelle pour les actrices principalement parce qu'on sait que le système, le choix des rôles et l'âge les maltraitent beaucoup plus que les hommes. Marina a été très courageuse, car elle affirme dans ce film : je suis une femme de plus de 50 ans, et je vais apparaître telle que je suis. Il n'y a pas besoin de me déguiser, de me sur maquiller. C'est pour moi un coup sur la figure des agresseurs du cinéma. Son état d'esprit m'a beaucoup impressionné. Une femme très forte et très courageuse, à l'image de son personnage dans le film. » ■

#### ● EQUIPE

Premier assistant opérateur : Alberte Vazquez  
Seconde assistante opératrice : Ines Nuno Del Barrio  
Chef machiniste : Marcelo Clemares  
Chef électricien : Alex Sanchez  
DIT : Juan Luis Nunez  
Chef monteur : Alberio Del Campo  
Chef décorateur : Josep Tirado  
Musique : Olivier Arson

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : Arri Mini LF, série Arri Master Primes  
Anamorphic, série Signature Primes  
Labo postproduction : Luciernaga  
Coloriste : Paulino Fernandez Ibanez.

## Julien Poupard <sup>AFC</sup> évoque son travail sur " L'Innocent ", de Louis Garrel

Photogramme | © Les Films des Tournelles



J'avais déjà tourné le film *La Croisade* avec Louis. Lorsqu'il m'a parlé de *L'Innocent*, Louis m'a tout de suite dit qu'il voulait explorer d'autres chemins visuels, voire presque construire le film à l'opposé du précédent. Très vite, on a parlé du mélange des genres. Le film navigue entre la comédie, le film policier, la comédie romantique, le film d'action. Il fallait jouer avec les codes du genre, jouer avec le cinéma tout court. Nos références allaient de *Uncut Gems*, des frères Safdie, *Vertigo*, de Hitchcock, *Conversation secrète*, de Coppola, *La Règle du jeu*, de Renoir. Il fallait chercher une photographie romanesque qui pourrait envelopper tous ces genres.

### Essais

Au départ, Louis souhaitait tourner les séquences de jour en 35 mm et les nuits en digital. J'aimais beaucoup cette idée. Mais pour des soucis de production, cela n'a finalement pas été possible.

On a fait des essais. Acteurs et costumes dans les rues du Marais. On teste un zoom 24-290, une série Primo 70, une série Panaspeed. Le zoom nous plaît beaucoup avec Louis.

Je prends la Sony Venice. Je viens de faire une publicité avec et son système Rialto, qui me plaît beaucoup, surtout pour les séquences de voiture.

On étalonne avec Yov et assez vite, on trouve une image qui " sonne " juste. Louis aime les images froides et les noirs charbonneux. Mais le film ne doit pas être monochrome non plus, il doit accueillir la couleur. On évoque les photographies de Saul Leiter et Ernst Haas. Pas de sur-définition non plus. Je cherche alors un moyen pour arrondir l'image. Louis déteste les halos dans les hautes lumières alors on choisit des filtres numériques que l'on place dans les noirs et le gris mais qui évite les hautes lumières.



### Pour la couleur, Repérages

Jean Rabasse, le chef déco, participe à tous les repérages et la collaboration avec lui fut un vrai bonheur. On a chacun amené des idées pour construire pas à pas cet univers. Je trouve que le magasin de fleurs est absolument sublime. Dans les couleurs, les textures, tout fonctionne.

Lors du repérage du restaurant routier (séquence de braquage), le lampadaire mercure qui éclaire le restaurant est blanc à l'œil mais complètement vert sur les photos. On cherche à retrouver ce vert. Et pour cela j'utilise un outil très pratique le Mixbook de DMG. On trouve alors la gélatine la plus proche de ce vert. On décide de mélanger avec du sodium et un blanc lunaire. Ce décor est notre grand défi avec Julien Gallois, le chef électro. Il faut faire des mélanges de couleur.



Anouk Grinberg et Roschdy Zem  
Photogramme | © Les Films des Tournelles

### Étalonnage de rushes

Sur le précédent film avec Louis, j'avais remarqué qu'il s'attachait particulièrement aux rushes. Lorsqu'il monte, il accepte l'image telle qu'elle est et construit son film autour, avec ses qualités et ses défauts. Pour ce film, je milite ardemment pour un étalonnage de rushes mais toujours le problème d'argent. Du coup, pour ce film, je décide d'étalonner moi-même les rushes le soir. Certes de manière un peu grossière mais j'y vais fort. Et plus le tournage avance, plus je pousse les choses. Noirs très denses et froids, hautes lumières retenues, la Venice réagit bien dans la séparation de couleur. Louis regarde les rushes tous les soirs, parfois on étalonne ensemble. Et au fur et à mesure j'ajuste ma manière d'éclairer. Plus je pousse le contraste à l'étalonnage, plus j'adoucis la lumière à la prise de vues, surtout sur les visages.



### Tournage

Il y a un plan que j'adore dans le film et qui résume bien notre collaboration avec Louis. On tourne la scène où Abel change d'avis sur sa participation au braquage. C'est une scène de bascule. On tourne sur les quais à Lyon

et ça ne marche pas. Le décor, le plan, la scène. Quelques jours plus tard, alors que l'on est en pleine campagne, Louis me dit qu'il aimerait retourner cette scène dans un champ aujourd'hui. On a très peu de temps. Je lui propose alors de faire la scène avec le 1 000 mm mais en plan large. J'aime beaucoup cette optique. On improvise le plan. Ce jour-là, il fait très froid et pas de temps pour mettre l'optique à température adéquat. La buée importante et la rosée font que je ne vois quasiment rien dans le viseur. Les HF son ne marchent pas, je n'entends rien... On ne revisionne même pas la prise. Le soir, sur Resolve, je contraste très fort l'image et le plan apparaît, c'est assez magique. J'aime beaucoup ce plan car on est à la fois très loin (longue focale) et très proche (son). Et ce contraste, cette ambivalence évoque un changement à venir...



Sully Ledermann, Julien Poupard et Louis Garrel

J'ai beaucoup aimé tourner ce film. Des comédiens exceptionnels, Noémie Merlant, Roschdy Zem, Anouck Grinberg. Une super équipe image, investie et passionnée.

Je remercie Louis pour son inspiration, son audace, son humour et puis sa confiance. ■

#### ● EQUIPE

Opérateur Steadicam : Sully Ledermann  
Premier assistant opérateur : Cyrille Hubert  
Second assistant opérateur : Sully Ledermann et Etienne Landrieux  
Chef électricien : Julien Gallois  
Electriciens : Pearl Hort et Nicolas Pautrel  
Chef machiniste : Alexandre Chapelard  
Machiniste : Emilien Moreau  
Étalonneur : Yov Moor

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : Panavision (Sony Venice, zoom Angénieux Optimo 24-290 mm et serie Primo 70)  
Matériels lumière et machinerie : Transpa Lyon  
Laboratoire : M141.

**Guillaume Deffontaines** AFC revient sur le tournage de "Nos frangins", de Rachid Bouchareb

Propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC



Rachid Bouchareb a décidé pour son dixième long métrage en tant que réalisateur de plonger le spectateur dans les manifestations étudiantes de décembre 1986. Avec, au centre de *Nos frangins*, la reconstitutions libre de deux tragédies : les morts des jeunes Malik et Abdel devenus les symboles des bavures policières des années Pasqua - Pandraud. Alternant vraies images d'archives, archives reconstituées et fiction plus classique, le film a été un vrai défi pour retrouver notamment la texture de la vidéo utilisée par les reportages TV de l'époque. Guillaume Deffontaines, AFC s'explique. (FR)

*La nuit du 5 au 6 décembre 1986, Malik Oussekin est mort à la suite d'une intervention de la police, alors que Paris était secoué par des manifestations estudiantines contre une nouvelle réforme de l'éducation. Le ministère de l'intérieur est d'autant plus enclin à étouffer cette affaire, qu'un autre français d'origine algérienne a été tué la même nuit par un officier de police.*

**Quelle était la démarche de Rachid Bouchareb sur ce film ?**

**Guillaume Deffontaines :** D'abord une volonté de coller à la réalité au maximum. Bien sûr, le film reste une libre interprétation de faits réels. Les dossiers des deux affaires n'étant pas accessibles, on reste de toute façon sur ce qui est connu et paru, notamment à travers les nombreuses heures d'archives TV qui existent au sujet de Malik Oussekin. Le film s'ouvre d'ailleurs sur un montage de ces dernières, une manière d'ancrer le film dans cette réalité des années 1980. Mais en même temps, Rachid aime follement la fiction. Et le film est devenu une synthèse entre ce côté très «documentaire» s'appuyant sur les archives, et une image beaucoup plus stylisée, plus "cinéma".

**Des références ?**

**GD :** Moi, à la lecture du scénario, je pensais intuitivement que le film serait entièrement à l'épaule. Le côté déchirant des deux histoires, le fait de coller à l'événement... tout me guidait vers une caméra très organique, très proche des comédiens. Mais Rachid aime trop la fluidité à l'écran. Tout mouvement un peu brusque au cadre le choque, et son moyen d'expression favori reste la dolly ou le Steadicam. En préparation, il m'a très vite parlé de deux films paradoxalement très éloignés l'un de l'autre : *A Most Violent Year*, de JC Chandor (image Bradford Young, ASC) et *No*, de Pablo Larrain (image Sergio Armstrong). Le premier, une reconstitution très soignée du début des années 1980 à New York, dont je me suis largement inspiré notamment



Image d'après caméra RED



Samir Guesmi

pour le choix d'optiques et la LUT sur la partie fiction. Un film effectivement très fluide, avec très peu d'épaule. Le deuxième, un authentique faux documentaire qui semble entièrement tourné en vidéo d'époque et qui recrée la fin des années 1980 au Chili. Deux approches visuelles complètement opposées qui semblaient habiter Rachid. Personnellement, en démarrant le tournage, je ne savais pas trop lequel des deux univers allait l'emporter sur l'autre... Force est de constater qu'à la vision du film les deux cohabitent totalement et donnent son originalité au projet.

**Le film alterne en effet beaucoup les styles, était-ce facile à gérer ?**

GD : Le film a une particularité, c'est qu'il décrit beaucoup de scènes qui se déroulent plus ou moins en même temps, dans une multitude d'endroits, avec plus de 60 décors différents. Et au lieu de tout organiser méthodiquement, Rachid a fait le choix délibéré de la déconstruction narrative. C'est pour cette raison, par exemple, qu'on ne commence pas par le drame de la rue Monsieur le Prince, mais que ce moment arrive plus tard, via le biais du regard du frère et de la sœur de Malik. J'ai senti dès la préparation que Rachid souhaitait garder une grande latitude dans ses options de mise en scène et surtout de montage. Par exemple, il a commencé à me demander si je me sentais de photographier certaines scènes dans une espèce d'ambiance qui pourrait aussi bien passer pour du jour ou de la nuit. Pouvoir selon les besoins du film et selon comment se déroulait le tournage intervertir telle ou telle scène dans l'ordre de narration était très important pour lui. Comme une sorte de puzzle avec une multitude d'éléments narratifs qui pouvaient

s'imbriquer d'une manière ou d'une autre au fur et à mesure de la fabrication du film. C'était passionnant de voir construire son film peu à peu, en alternant les archives et la fiction, ce qui est très posé et au contraire ce qui est en mouvement... les jours les nuits... ce qui est découpé, et ce qui ne l'est pas. Tout un tas de paramètres qui aboutissaient à cette dynamique recherchée pour le film.

**Parlons donc maintenant des parties documentaires recréées...**

GD : En fait, au départ, Rachid imaginait surtout utiliser les images d'archives. Et puis, au fur et à mesure de la prépa, on s'est aperçu que la plupart étaient dans un état vraiment désastreux. La qualité et la définition très limitées de la vidéo d'époque ne nous permettant pas de les exploiter autrement qu'en split screen. La question de refaire tout simplement ces archives s'est posée avec des moyens modernes, afin de pouvoir les utiliser en plein écran, et là encore, d'offrir plus de latitude d'expression et de montage au film. Car, si au début du tournage on essayait d'intégrer à la scène la présence d'un journaliste TV, peu à peu Rachid s'est totalement libéré de cette règle, filmant par exemple certaines séquences dans ce format sans aucune justification.

**Quelle a été votre choix au niveau technique pour ces scènes ?**

GD : La première voie était de tourner avec la même caméra que le reste du film, une RED Monstro, en dégradant en post-production l'image pour aboutir à quelque chose de similaire aux archives. Mais quand on regarde en détail ces images TV des années 1980, on



Image caméra RED



Image caméra tri-tubes

s'aperçoit combien l'influence de la technologie tri-tubes analogique de l'époque est grande sur le rendu et sur la structure d'image. Notamment sur les scènes de nuit, avec par exemple les célèbres rémanences lumineuses en forme de traînées des phares de moto. Un effet certes envisageable à reproduire en post-production, mais tout de même compliqué sans parler de tout le reste... On s'est alors mis à envisager de tourner avec ces fameuses caméras des années 1980.

Ce matériel ayant complètement disparu depuis longtemps des étagères des loueurs, c'est sur leboncoin et Ebay qu'on est parti à leur recherche. Avec l'aide de Marc Dumontet (assistant caméra), possesseur lui-même d'une Sony tri-tubes en état de fonctionnement, on a acheté trois autres exemplaires pour pouvoir en utiliser deux sur le plateau avec une certaine marge de sécurité. Face à cette décision, je dois reconnaître l'audace et la détermination de Rachid Bouchareb. Un réalisateur qui grâce à sa double casquette de producteur, est capable de partir sur un film de 5,7 M avec du matériel de 1980 acheté d'occasion sur internet ! Une vraie confiance dont je lui suis très reconnaissant.



Guillaume Deffontaines et caméra tri-tubes à l'épaule

### **Comment avez-vous enregistré les images en provenance des caméras tri-tubes ?**

GD : Ça nous a pris près de deux semaines en préparation pour configurer ce matériel. Il a fallu trouver les optiques adaptées (des zooms 2/3 pouces d'époque), les moyens de pointer, et surtout de se passer des magnétoscopes Umatic d'époque, devenus pour le coup totalement ingérables. Pour ce faire, on a équipé chaque caméra d'une petite configuration minimale intégrant un enregistreur Atomos Ninja, pour enregistrer en numérique l'image analogique générée par la caméra, et des retours vidéo modernes de qualité. Ces simples caméras d'époque sont donc devenues des caméscopes

numériques modernes, utilisant des cartes mémoires et rentrant dans une chaîne de post-production qu'on connaît désormais sur les films.

La suite des tests a consisté à recopier au calme ces images enregistrées nativement en numérique sur des magnétoscopes Umatic, générant une ou parfois deux générations de drops, ou d'artefacts magnétiques caractéristiques de l'époque. Enfin, à l'étalonnage, on a placé sur Resolve deux couches d'images l'une sur l'autre (le rush d'origine, sorti de l'Atomos, et celui issu de la copie Umatic) afin de doser le pourcentage de ses effets dans le résultat final. À la fin, le résultat était assez bluffant. Et Rachid est littéralement tombé amoureux de ce rendu, décidant au fur et à mesure du tournage de multiplier les scènes tournées avec ces caméras.

***La première scène où on passe vraiment à l'écran de l'archive à la fiction, c'est justement celle de l'évacuation de la Sorbonne...***

GD : Oui, une scène qu'on a tournée la 2e semaine, et qui était importante pour nous afin de valider nos choix. Ça me donne aussi l'occasion d'expliquer le défi en lumière qui s'est posé. À savoir être capable sur plusieurs décors (comme cet amphithéâtre de fac) de basculer très vite d'une configuration moderne (2 500 ISO sur caméra RED avec des Zeiss Supreme ouvrant à 1,4) à un niveau lumière beaucoup plus considérable pour pouvoir tourner avec les caméras tri-tubes (environ 160 ISO à 4 ou 5,6). Je dois à ce sujet remercier chaleureusement mon chef électro Frédéric Vanard, avec qui je travaille sur ce film pour la première fois et qui m'a beaucoup aidé pour gérer ces doubles mises en place. Sur cette séquence de l'évacuation de la Sorbonne, par exemple, on a entièrement équipé le plafond d'une série de SkyPanels 360, contrôlés par console, qui nous permettaient de passer instantanément d'un niveau lumineux à l'autre sans modifier la colorimétrie. À l'extérieur, j'avais placé des lignes de Aircrafts, filtrés en sodium qui envoyaient du lourd pour évoquer l'ambiance nocturne de la ville...



L'évacuation de la Sorbonne

Sur d'autres décors, Frédéric m'a fait découvrir l'Airframe d'Olivier Neveu (un cadre gonflable équipé de LEDs, descendant du Pillow light), là encore très facilement réglable en WiFi et très léger.

À l'exception de quelques scènes d'extérieur nuit (ou de ce set up dans la fac), aucun groupe n'a été utilisé sur le film, mon équipe électro faisant appel uniquement à des branchements secteur ou des packs de batteries pour limiter les longueurs de câble.

### *Où a été tourné le film ?*

**GD :** Le film a été tourné sur 37 jours, presque entièrement à Bordeaux. Seule la séquence de la chambre de bonne de Malik Ousseki a été reconstituée à Paris dans le 17<sup>e</sup> en décor naturel, pour avoir une découverte sur les toits impossibles à trouver en Gironde. Cette contrainte de recréer Paris en province était réelle pour moi. D'abord parce qu'il est presque impossible de faire un plan large. En effet, les immeubles bordelais dans les quartiers pouvant passer pour un décor années 1980 dépassent très rarement les deux étages. Ensuite, la couleur de la pierre bordelaise est résolument plus chaude que celle de Paris. Le film étant historiquement inscrit dans l'hiver, il fallait éviter à tout prix une ambiance trop solaire, qui là encore aurait révélé la supercherie. En revanche, pour les scènes de nuit, on a soudain bénéficié là-bas d'un éclairage sodium vintage, tel qu'il a pratiquement disparu dans les rues parisiennes où se sont déroulés les faits. Un jaune un peu doré particulièrement photogénique qui m'a grandement simplifié la vie quand on tournait en RED.

Pour les parties nocturnes tournées en tri-tubes, là, on a dû mettre un peu plus le paquet en termes de sources, rééquiper les phares jaunes des motos de jeu, et parfois, comme je disais, utiliser une nacelle pour obtenir un niveau décent. Avec le recul, je regrette parfois d'avoir été un peu trop bon élève avec ces vieilles caméras. Je pense que j'aurais pu même un peu plus les malmener en exposition, et les pousser un peu plus dans leurs retranchements. D'autant qu'on a vraiment appris à les connaître sur ce film. Et qu'elles nous ont parfois donné du fil à retordre !



Les tri-tubes sous le soleil

### *Comme quoi ?*

**GD :** Le préchauffage... ça vous dit quelque chose ?! Maintenant on ne sait plus trop ce que c'est. A l'époque de la vidéo analogique, c'était monnaie courante. Les tubes équipant ces caméras se devaient d'être maintenus à une certaine température pour fonctionner, il fallait donc allumer les caméras bien avant de se mettre à tourner, surtout si la température extérieure était hivernale.

C'est donc devenu une sorte de rituel sur le film. Avant même de faire quoi que ce soit, l'équipe image installait quatre mandarines dirigées plein feu sur les Sony, histoire de les maintenir dans une ambiance douillette le plus vite possible. On les allumait, on se mettait à tourner, et hors de questions de les éteindre avant la fin de la scène ! ■

#### ● EQUIPE

Première assistante opératrice : Anna Katia Vincent  
Second assistant opérateur : Thomas Collet  
Seconde caméra et opératrice Steadicam : Fanny Coustenoble  
Premier assistant caméra vintage : Marc Dumontet  
Chef électricien : Frederick Vanard  
Chef machiniste : Laurent Passera  
Décors : Thomas Ducos et Mathilde Poncet  
Costumes : Hyat Luszpinsky  
Son : François Boudet  
Montage : Guerric Catala  
Musique : Amine Bouhafa

#### ● TECHNIQUE

Loueur matériel : TSF (Caméras RED, série Zeiss Supreme)  
Labo postproduction : M141  
Étalonnage : Richard Deusy

#### ● CARACTÉRISTIQUES TECHNIQUES

1/1,85  
RED Monstro 8K  
RED Komodo 6K  
Sony DXC M3A tri-tubes  
Zeiss Supreme.

## Guillaume Deffontaines <sup>AFC</sup>

reflects on the making of "Nos frangins"

by Rachid Bouchareb

Cassandra's Life, interview by François Reumont, for the AFC

Translated from French by A. Baron-Raiffe

For his tenth feature film, Rachid Bouchareb decided to immerse viewers in the student demonstrations of December 1986. At the center of *Nos frangins* is the free reconstruction of two tragedies : the deaths of the young Malik and Abdel who became the symbols of police brutality during the Pasqua-Pandraud years. Because it alternates between real archival footage, recreated archival footage, and more classic fiction, it was a particular challenge on this film to reproduce the texture of the video used in television reporting at the time. Guillaume Deffontaines, <sup>AFC</sup> explains how he did it. (FR)

*On the night of December 5 to 6, 1986, Malik Oussekiine died as a result of police activity occurring while Paris was rocked by student demonstrations against education reform. The Ministry of the Interior was all the more inclined to hush up this affair since another French citizen of Algerian origin was killed the same night by a police officer.*

**What was Rachid Bouchareb's approach to this film ?**

**Guillaume Deffontaines :** First of all, he wanted to stick to reality as much as possible. Of course, the film remains a free interpretation of an actual event. Because the records of these two cases are not public, all we have access to is what is known and what was made public, in particular via the many hours of TV footage about Malik Oussekiine. The film opens with a montage of said footage, which is a way of anchoring the film in this reality of the 1980s. But at the same time, Rachid is passionate about fiction madly. And the film became a synthesis between its very "documentary" side based on the archival footage, and its much more stylized, more "cinematic" image.

**Any references ?**

**GD :** Personally, as I read the script, I intuitively thought that the camera would be handheld throughout the film. Both the heartbreaking side of the two stories, and the fact we were staying close to the actual event, together oriented me towards a very organic camera, one that would be very close to the actors. But Rachid loves fluidity on the screen too much for that. Any sudden movement in the frame shocks him, and his favorite means of expression remains the dolly or the Steadicam. In preparation, he very quickly told me about two films that are paradoxically very remote from each other : *A Most Violent Year*, by JC Chandor (image Bradford Young, ASC) and *No*, by Pablo Larrain (image Sergio Armstrong). The first, a very painstaking reconstruction of the early 1980s in New York, from which I drew ample inspiration, especially for the choice of lenses and the LUT on the fiction part. It is indeed a very fluid film, with very little handheld camera work. The second is an authentic mockumentary that appears to have been entirely shot in period video and portrays the late 1980s in Chile. These are the two completely opposing visual approaches that seemed to inhabit Rachid. Personally, when filming started, I didn't really know which of the two worlds was going to prevail over the other... I must say that when you see the film, the two cohabit completely and together are what make the project original.

*The film indeed alternates between styles a lot, was this easy to manage ?*

**GD :** What is particular about this film it is that it describes many scenes that all take place more or less at the same time, in a multitude of places, with more than 60 different sets. And instead of organizing everything methodically, Rachid deliberately opted for narrative deconstruction. For that reason, the film does not begin with the tragedy in rue Monsieur le Prince ; it only comes later on, via the eyes of Malik's brother and sister. I sensed right from preparation that Rachid wanted to preserve a great deal of latitude in his staging options and especially in editing. For example, he started asking me if I felt I could shoot certain scenes in a kind of lighting that could pass equally well for day or night. It was very important to him to be able to insert a particular scene in the narrative order according to the needs of the film and according to how the filming was going. Like a kind of puzzle with a multitude of narrative elements that could fit together in several different ways as the film came together. It was fascinating to see his film come to life bit by bit, alternating between archival footage and fiction, between calm and movement, between days and nights, between what is cut and what isn't. All these parameters led us to the dynamic we were looking for on this film.

**So let's talk about the recreated documentary parts...**

**GD :** In fact, at the start, Rachid imagined we'd mainly use archival footage. And then, as the preparation progressed, we realized that most of them were in a truly disastrous state. The quality and very limited definition of the archival footage makes it impossible to use them in any way other than in split screen. The question arose of whether we should simply recreate those archives using modern means, in order to be able to use them in full screen, and thereby also providing more latitude of expression and editing. Because, although at the beginning of shooting we tried to introduce a TV journalist into the scene, little by little Rachid completely freed himself from this rule and shot some sequences in that format without any justification.

**What technical choice did you make for those scenes ?**

**GD :** The first way was to shoot with the same camera as the rest of the film, a RED Monstro, degrading the image in post-production to end up with something similar to the archival footage. But when you look in detail at those TV images from the 1980s, you realize how much impact the analog tri-tube technology of the time has on the rendering and on the structure. Especially on night scenes, with for example the famous light trails from motorcycle headlights. This effect could certainly be reproduced in post-production, but it was still complicated, as there was also everything else to manage... We then began to consider shooting with cameras from the 1980s. Because such equipment has long disappeared from rental shelves, we went looking for them on leboncoin and Ebay. With the help of Marc Dumontet (assistant camera), himself the owner of a working Sony tri-tube, we bought three more units to be able to use two on set with a certain margin of safety. Faced with this decision, I must make a shout out to Rachid Bouchareb's audacity and determination. Here is a director who, thanks to his dual role as a producer, is able to embark on a 5.7 million film with 1980s equipment bought second-hand on the Internet ! I'm very grateful to him for his trust.

**How did you save the images from the tri-tube cameras ?**

**GD :** It took us almost two weeks in preparation to configure the equipment. We had to find the right lenses (vintage 2/3-inch zooms), the means to focus, and above all to do without the vintage Umatic VCRs, which would have been completely unmanageable. To do this, we equipped each camera with a small minimalistic configuration comprised of an Atomos Ninja recorder, to digitally record the analog image generated by the camera, and modern quality video returns. These simple vintage cameras thereby became modern digital camcorders, using memory cards and

becoming part of the now-familiar digital post-production chain used on all films. The next part of our tests involved copying the images recorded natively digitally onto Umatic VCRs, generating one or sometimes two generations of drops, or magnetic artifacts characteristic of the period. Finally, during color grading, we placed two layers of images over Resolve, one on top of the other (the original daily, taken from the Atomos, and the one from the Umatic copy) in order to determine the percentage of its effects in the final result. In the end, the result was quite stunning. And Rachid literally fell in love with this rendering, he decided as shooting progressed to increase the number scenes shot with these cameras.

*The first scene where the film really veers away from archive into fiction is precisely that of the evacuation of the Sorbonne...*

GD : Yes, we shot that scene during the 2d week, and it was important for us in order to double check our choices. This also gives me the opportunity to explain the lighting challenge that came up. Namely, how we'd be able to quickly, on several sets (like the university lecture hall), switch from a modern configuration (2,500 ISO on RED camera with Zeiss Supreme aperture at 1.4) to a much higher light level to be able to shoot with tri-tube cameras (about 160 ISO at 4 or 5.6). On this subject, I must warmly thank my gaffer, Frédéric Vanard, with whom I worked on this film for the first time and who helped me a great deal in managing these double set-ups. For the evacuation of the Sorbonne, we completely equipped the ceiling with a series of SkyPanel 360s, controlled by console, which allowed us to instantly switch from one light level to another without changing the colorimetry. Outside, I had placed lines of Aircrafts, filtered in sodium which sent down heavy lighting to evoke the nocturnal atmosphere of the city...

On other sets, Frédéric introduced me to Olivier Neveu's Airframe (an inflatable frame equipped with LEDs, a descendant of the Pillow Light), also very easily adjustable via WiFi and very lightweight.

With the exception of a few outdoor night scenes (or the university set-up), no generators were used on film, with my gaffer's crew relying only on AC hookups or battery packs to limit cable lengths.

*Where was the film shot ?*

GD : The film was shot over 37 days, almost entirely in Bordeaux. Only the sequence of Malik Ousseki's chambre de bonne was reconstructed in Paris in the 17th arrondissement on location, to have a view on the rooftops, which would have been impossible to find in the Bordeaux region. I found it really difficult to recreate Paris in a provincial city. First, because it makes it almost impossible to take a wide shot. Indeed, buildings in neighborhoods in Bordeaux that could pass for the 1980s very rarely exceed two floors in height. Then, the color of Bordeaux stone is decidedly warmer than that of Paris. The film being historically set in winter, it was necessary to avoid at all costs an atmosphere that was too sunny, which again would have revealed the location. On the other hand, for the night scenes, we benefited from the vintage sodium lighting, which has practically disappeared from the Parisian streets where the events took place. It gave a particularly photogenic golden-yellow that greatly simplified my life when we were shooting with the RED.

As for the night parts shot with the tri-tube, we had to increase the amount of lighting quite significantly, reequip the prop bikes with period yellow headlamps, and sometimes, as I said, use a cherry-picker to obtain an appropriate level. Looking back, I sometimes regret having been a little too good of a student with those old cameras. I think I could have even abused them a little more in terms of exposure and pushed them a little closer to their limits. Especially since we really got to know them on this film. And that they sometimes gave us a hard time !

*Like what ?*

GD : Preheating... does that mean anything to you ?! Nowadays we've forgotten about that. In the days of analog video, this was

commonplace. The tubes fitted to these cameras had to be kept at a certain temperature in order to operate, so the cameras had to be turned on well before starting to shoot, especially if the outside temperature was wintry.

So, it became a sort of ritual on film. Before doing anything else, the camera crew would aim 4 800-watt open-ended quartz lights at full blast on the Sonys, just to get them to a cozy atmosphere as quickly as possible. We'd turn them on, we'd start shooting, and it would be out of the question to turn them off before the end of the scene ! ■

**Nicolas Loir** <sup>AFC</sup> raconte le tournage  
de " **Novembre** ", de **Cédric Jimenez**

Peur sur la ville, propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC



Après plusieurs reconstitutions d'affaires policières sur Marseille (*La French, Bac Nord*), le réalisateur Cédric Jimenez a décidé de s'emparer d'un fait divers planétaire avec la traque du commando terroriste responsable des attaques parisiennes du 13 novembre 2015. Réunissant un casting de stars avec, à sa tête, Jean Dujardin (déjà présent dans *La French*), cette adaptation des faits, écrite par Olivier Demangel, immerge le spectateur dès les premières minutes du film dans les rouages de la SDAT (Sous direction anti terroriste de la police). Une équipe, dont les méthodes et les objectifs évoquent parfois ceux de la DGSI, popularisée par la série "Le Bureau des Légendes"... Pour mettre en image cette course contre la montre, Nicolas Loir, <sup>AFC</sup> a dû mettre en place un dispositif très souple, à deux caméras, voire plus, pour saisir ces moments très intenses où l'histoire du pays s'écrit au fil des minutes qui s'égrènent. (FR)

*Les équipes de l'antiterrorisme traquent pendant cinq jours la cellule terroriste ayant commis les attentats du 13 novembre 2015.*

Quand il évoque sa première rencontre avec le projet, Nicolas Loir place immédiatement le sentiment d'urgence en tête de liste. « Je me souviens avoir reçu le scénario un soir assez tard, vers 23 h, et de l'avoir littéralement dévoré... C'était un peu comme être pris dans un tourbillon, plonger au cœur de l'action et ressortir 1 heure 45 plus tard. Une expérience aussi très particulière que de revenir à cette soirée-là. De revivre certains moments dont on se souvient tous forcément. Et qui nous ont tous touchés, particulièrement quand on est comme moi parisien.

En discutant avec Cédric à la suite de cette lecture, on a convenu logiquement qu'il fallait faire ressentir cette urgence tout au long du film, et plonger le spectateur au cœur de l'histoire, en limitant très volontairement toute explication de texte. Par exemple, en ne présentant formellement aucun des nombreux personnages, ou en faisant l'impasse d'une explication sur l'avalanche

d'acronymes utilisés dans le milieu (SDAT, BSPP, PR, C1...). Des décisions qui participent à créer ce grand tourbillon dans lequel on est pris dans le film.

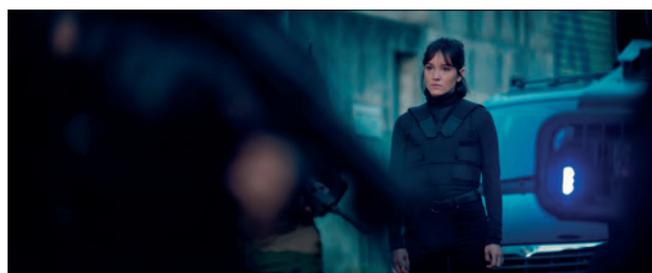


De g à d : Vincent Toubel, Nicolas Loir et Cédric Jimenez | Photo David Koskas

Très intéressé par le travail de Kathryn Bigelow, le réalisateur Cédric Jimenez a pris comme une de ses références le film *Zero Dark Thirty* (2012) retraçant la traque et la neutralisation de Oussama Ben Laden par les forces spéciales américaines. Nicolas Loir détaille : « Un film où les personnages et l'enquête restent au centre de l'intrigue. Soit un film policier ultra réaliste plus qu'un film d'action. Cette volonté de coller au dossier d'instruction étant mise en valeur par le travail au scénario d'Olivier Demangel qui avait littéralement épluché les documents pendant de longs mois avant d'écrire le film. Beaucoup de décors, comme la salle de crise au ministère de l'Intérieur (baptisée "le Fumoir") où les bureaux de la sous-direction anti-terroriste (SDAT) étaient inspirés des endroits réels que Cédric avait pu partiellement visiter ou voir en photo. Sur le plateau, on était parfois conseillé par certains fonctionnaires ayant participé à l'opération afin de valider telle ou telle mise en place ou telle situation. Les scènes de filatures, avec leurs petites astuces, sont un bon exemple de ce que la réalité a concrètement apporté à la fiction. »

Tourné entre le printemps et l'été 2021, *Novembre* est paradoxalement un film qui pourtant doit se dérouler... au mois de novembre. Le directeur de la photo s'explique :

« La nuit du 13 novembre était exceptionnellement douce pour la saison. Je me souviens parfaitement de cette ambiance d'été indien, avec les gens en tee-shirts remplissant les terrasses des cafés. C'est un peu ce qu'on a d'ailleurs à l'écran lors de l'ouverture du film, comme cette scène où Inès fait du jogging sur les quais de Seine. Pour autant, filmer entre mai et août pour simuler le mois de novembre n'est pas gagné sur le papier, surtout en extérieur jour ! Sur ce point, j'avoue avoir été extrêmement chanceux à l'image car les semaines du tournage ont été remplies d'ambiances maussades, à tel point que l'équipe me charriait à chaque nouvelle séquence d'extérieur jour annonçant invariablement des nuages à la météo ! Seule une séquence me revient à l'esprit, tournée par un très beau soleil à Montreuil : celle de l'arrestation d'un supposé terroriste filé à sa propre initiative par le personnage d'Inès (Anaïs Demoustier). Là, j'ai dû pas mal calmer la saturation du ciel à l'étalonnage et casser autant que possible le contraste au tournage qui, malgré l'heure matinale, nous renvoyait vraiment vers une ambiance trop estivale. »



Photogramme

Sur la méthode de tournage de Cédric Jimenez, Nicolas Loir confie que c'est l'interprétation qui est au

centre de son travail. « Cédric souhaite laisser beaucoup de liberté aux acteurs. Il part toujours avec un découpage très précis sur chaque scène mais il faut vraiment qu'à la lumière on puisse s'adapter en éclairant globalement la pièce et laisser la place en permanence à deux, voire trois caméras (comme dans le décor du fumoir) dans des axes souvent opposés. Ceci pour saisir la bonne prise à la fois dans le champ et le contrechamp. Sa méthode de mise en place est aussi particulière, car il commence toujours à couvrir ses scènes en tournant d'abord les valeurs les plus serrées, comme par exemple sur un champ contrechamp. Ce n'est qu'une fois ce travail effectué qu'on passe ensuite à la valeur large, en reprenant une nouvelle prise, raccord en jeu et scénographie avec les prises retenues. Tout ceci pour privilégier la meilleure prise au jeu. C'est donc à moi d'anticiper sur les gros plans pour gérer la photographie au mieux, sans être battu quand on recule la caméra ensuite. Ça m'impose donc d'éclairer globalement chaque mise en place avec une ambiance qui ne peut pas trop changer selon la valeur de plan. Heureusement, Cédric sait parfaitement placer ses comédiens dans les positions les plus favorables dans le décor. Et me permettre de ne rajouter qu'un minimum de choses pour les gros plans.



Photogramme

Sur le décor des bureaux de la SDAT, par exemple, après discussion avec Jean-Philippe Moreaux, le chef décorateur, et mon chef électricien, Thomas Garreau, j'ai pu faire intégrer deux cents dalles de plafond LEDs de format 60 cm x 60 cm par la décoration, entièrement contrôlées en couleur et en intensité par iPad via Luminair. Ce qui permet très rapidement de s'adapter à peu près à tous les axes, en rajoutant, quand il le faut, des draps, feuilles de carton blanc ou du borniol hors-champ pour densifier, adoucir, réfléchir et ainsi mieux contrôler le contraste. Les sources installées sur les bureaux jouant aussi un rôle très important dans ce dispositif en les affinant selon les positions des visages. Les écrans d'ordinateurs ont eux aussi joué un rôle important en sources d'appoint. Chaque lumière étant repérée par un numéro, on peut presque instantanément éteindre ou ajuster telle ou telle zone sur iPad. En résumé, c'est le décor lui-même qui devient la source de lumière. La collaboration étroite avec l'équipe décoration est alors primordiale. »

Ayant choisi de tourner *Novembre* sur Arri Alexa Mini LF, Nicolas Loir explique sa décision : « Je n'ai pas vraiment choisi la Mini LF pour le full frame, mais surtout pour le gain en sensibilité et en définition qu'elle apporte



Construction de la cache du commando | Photo David Koskas



Eclairage du décor à Epinay - Photo David Koskas

comparée à l'Alexa. En tournant à 2 500 ISO, comme sur ce film, je trouve que le capteur tient vraiment bien la route et que le rendu des couleurs est très plaisant. En l'équipant d'une série Tribe 7 Transcient, on ramène plus de caractère à l'image sans pour autant partir dans quelque chose de trop voyant. J'aime beaucoup le rendu des Tribe 7 qui ont une rondeur et un fall off très intéressants, des optiques modernes sans un piqué trop extrême. Un gros travail de préparation et d'essais filmés dans les décors ayant aussi été effectués pour aboutir à deux LUTs qui nous ont suivis sur tout le tournage. Affinées après les premiers jours avec Mathieu Caplanne à l'étalonnage, j'ai pu ensuite livrer des rushes très proches de l'image finale voulue, ce qui me semble être vraiment fondamental pour le montage et le choix des plans. Cela nous a aussi fait gagner beaucoup de temps lors de l'étalonnage final du film qui a duré trois semaines. »

Si le film s'affirme avant tout comme une enquête (avec une majorité de scènes de bureau ou de filatures) reste tout de même que le point culminant dramatique est la recréation de l'assaut du 18 novembre 2015 mené par les forces spéciales de la police dans l'appartement de Saint-Denis. Pour les besoins de cette scène, l'équipe du film a d'abord filmé les extérieurs à Aubervilliers, puis investi les studios d'Epinay-sur-Seine.

Nicolas Loir explique : « Cette séquence était bien sûr très importante, et ne pouvait pas être recréée telle que l'imaginait Cédric en décor naturel. On a donc commencé par filmer tous les plans d'extérieurs jusqu'au plan où la colonne d'assaut s'introduit dans la cage d'escalier de l'immeuble. Pour des impératifs de plan de travail, cette session s'est déroulée lors de la troisième semaine du tournage, assez proche du solstice d'été. Les nuits étant très courtes à cette période, il a fallu jouer un maximum

avec les fins d'après-midi et les aubes pour figurer l'effet aube de la fin de l'assaut en en choisissant à chaque fois les bons axes pour les raccords. De nuit, j'ai fait installer, dans les rues choisies, une quinzaine de SkyPanels sous les têtes des lampadaires existant pour très rapidement pouvoir passer d'un axe à l'autre en pleine nuit et aussi choisir la couleur précise que nous avions en tête. L'aide de la mairie a aussi été précieuse, nous autorisant à éteindre et à brancher nos sources directement dans les lampadaires pour pouvoir tout contrôler à distance. Les équipes électriques et machineries ont effectué un gros travail de prelight et nous avons pu tourner très rapidement lors de ces nuits si courtes.

Les plans intérieurs de l'assaut lui-même ont dû, en revanche, attendre presque deux mois, en toute fin de plan de travail. Pour ces derniers, Cedric voulait absolument tourner avec un maximum d'effets de plateau, sans trop recourir au numérique. L'équipe déco a donc reconstruit sur le plateau F d'Epinay deux étages et demi d'immeuble, avec la cage d'escalier en bénéficiant de la fosse présente sur ce plateau. La majorité des impacts de balles étant recréés en direct, l'équipe des SFX (dirigée par François Philipi) avait préparé plusieurs exemplaires du mur avec la porte d'entrée menant à l'appartement des terroristes. Équipé d'une multitude de charges pour simuler les impacts, c'est lui qui les déclenchait sur son orgue à chaque prise tandis que les armes de jeu tiraient des cartouches à blanc 1/4 de charge. La quantité assez incroyable de projections de débris, de fumée et d'autres poussières générées par le dispositif est la clé de la crédibilité de la scène. Le dispositif de changement rapide de feuille de décor nous aidant beaucoup à gérer l'évolution de la détérioration de prise à prise. A la fin, seuls quelques impacts supplémentaires ont été rajoutés après le montage, l'explosion elle-même étant aussi générée sur le plateau à la base. En tout trois jours nous ont été nécessaires pour filmer la partie studio. »



Le décor à Epinay - Photo David Koskas

Questionné également sur l'origine des images « embarquées » censées être filmées par les caméras fixées sur les casques des membres du Raid, Nicolas Loir explique avoir fait quelques recherches en la matière : « Il fallait trouver des caméras suffisamment sensibles pour qu'elles puissent filmer depuis les casques des comédiens et qu'elles puissent aussi apparaître à l'image. L'utilisation de GoPro était donc proscrite car non réaliste. En me documentant sur le Net, je suis tombé sur une marque utilisée par les forces spéciales de plusieurs pays : les caméras Mohoc, spécialement conçues pour s'adapter aux casques et résister aux conditions de travail musclées. Associées à ces Mohocs, on a aussi utilisé des caméras "piétons", épinglées sur les gilets tactiques, telles que les forces de l'ordre les utilisent en France. En mélangeant toutes ces sources (certaines étant en version thermique), la scène au montage final se partage entre les prises faites à la fois pour les quatre caméras Mini LF qui couvraient l'action et ces caméras embarquées, ou certaines prises effectuées uniquement et pour ces dernières. » ■

#### ● EQUIPE

Cadreur caméra B et opérateur Steadicam : Thomas Burgess  
 Premiers assistants opérateurs : Vincent Toubel / Vincent Scotet / Sylvain Chauv  
 Seconds assistants opérateurs : Thibault Pihouée / Emmanuelle Benayoun / Marine Lebon  
 Chef électricien : Thomas Garreau  
 Chef machiniste : Martin «Titoune» Defossez  
 Chef décorateur : Jean-Philippe Moreaux, ADC  
 Cheffe costumière : Stéphanie Watrigant  
 Chef opérateur du son : Cédric Deloche  
 Cheffe monteuse : Laure Gardette  
 Compositeur : Guillaume Roussel  
 Effets spéciaux de plateau : François Philippi  
 Coloriste : Mathieu Caplanne

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : RVZ (Arri Alexa Mini LF et deux séries Tribe7 Transcient)  
 Matériels lumière et machinerie : TSF Lumière et TSF Grip  
 Laboratoire : M141.

## Nicolas Loir <sup>AFC</sup> discusses the filming of "Novembre", by Cédric Jimenez

Fear Stalks the City, interview by François Reumont, for the AFC

Translated from French by A. Baron-Raiffe

After several projects about crime stories in Marseilles (*La French, Bac Nord*), director Cédric Jimenez decided to seize on a global news story: the hunt for the terrorist mastermind responsible for the Parisian attacks of November 13, 2015. Bringing together a star-studded cast, headed by Jean Dujardin (also in *La French*), this adaptation of the event, written by Olivier Demangel, immediately begins immersing viewers in the workings of the SDAT (Anti-Terrorist Subdivision of the French Police). This team's methods and goals sometimes evoke those of the DGSI (French equivalent of the FBI), popularized by the series "Bureau"... To illustrate this race against time, Nicolas Loir, <sup>AFC</sup> had to come up with a very flexible approach to filming, with two cameras, or even more, to capture these very intense moments during which national history is being made with each passing minute. (FR)

*For five days, anti-terrorism teams track down the terrorist cell that committed the attacks of November 13, 2015.*

When he mentions his first encounter with the project, Nicolas Loir immediately puts the feeling of urgency at the top of the list. "I remember receiving the script quite late one evening, around 11 p.m., and literally devouring it... It was a bit like being caught in a whirlwind, diving into the heart of the action and coming out an hour and forty-five minutes later. It was such a very special experience to return to that evening. To relive certain moments that we all inevitably remember. And which touched us all, but especially Parisians like me."

"As Cédric and I began discussions following my initial read-through, we logically agreed that this feeling of urgency had to be present throughout the film, and must plunge the viewer into the heart of the story, by very deliberately limiting any explanatory moments. For example, by not formally introducing any of the many characters, or by foregoing an explanation of the avalanche of acronyms used in the industry (SDAT, BSPP, PR, C1, etc.). These decisions help create the great whirlwind the film catches its viewers in."

Director Cédric Jimenez is very influenced by the work of Kathryn Bigelow, and he used the film *Zero Dark Thirty* (2012) as one of his influences. This film retraces the hunt and killing of Osama bin Laden by American special forces. Nicolas Loir further adds: «This is a film where the characters and the investigation remain at the center of the plot. In other words, it's an ultra-realistic detective film more than an action film. The desire to stick to the investigation is at the center of Olivier Demangel's screenwriting, and he combed through the prosecutor's documents for many long months before writing the film. Many of the locations, such as the Ministry of the Interior's crisis room (nicknamed "The Smoking Room") or the SDAT's offices, were inspired by real places that Cédric had been able to partially visit or see in photos. On set, we were sometimes

advised by certain civil servants who came on board to advise on a specific set-up or situation. The surveillance scenes, with their little tricks, are a good example of what reality concretely contributed to fiction."

Shot between spring and summer of 2021, *Novembre* is paradoxically a film which nevertheless has to take place... in November. The director of photography explains:

"The night of November 13 was exceptionally mild for the season. I perfectly remember this Indian summer atmosphere, with people in T-shirts filling the café terraces. It's a bit like what you see on screen when the film opens, such as the scene where Inès is jogging on the banks of the Seine. However, filming between May and August to simulate the month of November is not especially easy to pull off, especially outdoors during the day! On this point, I must admit that I was extremely lucky because the weeks of filming were filled with gloomy weather, so much so that the team teased me every time we filmed a daytime exterior scene by invariably announcing the forecast was overcast! Only one sequence comes to mind, shot in very beautiful sunlight in Montreuil: that of the arrest of a supposed terrorist surveilled at his own initiative by the character of Inès (Anaïs Demoustier). There, I had to significantly reduce the saturation of the sky during color grading and break up the contrast as much as possible during filming which, despite the early hour, really sent us back to an atmosphere that was too summery."

Regarding Cédric Jimenez's approach to filming, Nicolas Loir tells us that the acting is at the center of his work. "Cédric wants to leave the actors a lot of freedom. He always starts with a very precise breakdown of each scene, but we really have to be able to adapt in lighting by illuminating the room overall and by always leaving room for two or even three cameras (as in the Smoking Room set) in often opposite directions. This is to be able to capture the right shot in both shot and reverse shot. His method of setting up is also particular, because he always begins to cover his scenes by first shooting the closest shots, such as shot-reverse-shot. It is only once this work is done that we then move on to the wider shots, with a new take, ensuring continuity on set and scenography with the selected takes. All this to capture the acting as best as possible. So, it's up to me to anticipate the close-ups to manage the photography as well as possible, without being beaten when you move the camera back afterwards. So that forces me to light each setup overall with an atmosphere that can't change too much in function of the shot. Fortunately, Cédric has a great sense of how to place his actors in the most favorable positions in the set. And he allows me to add only a minimum of things for the close-ups."

Regarding the set of the SDAT offices, for example, after discussion with Jean-Philippe Moreaux, the chief decorator, and my chief electrician, Thomas Garreau, I was able to have the set design department install 200 60cm x 60cm LED ceiling tiles, which were fully controlled in color and intensity by iPad via Luminair. This made it possible to adapt very quickly to almost all camera angles, by adding, when necessary, sheets, pieces of white cardboard or off-screen canvases to densify, soften, reflect and thus better control the contrast. The prop lights on the desks also play a very important role in this setup because they can be adjusted according to the positions of the faces. Computer screens also played an important role as back-up sources. Since each light was identified by a number, this or that area could be immediately switched off or adjusted on

the iPad. To summarize, the set itself becomes the light source. Working closely with the set design crew is therefore essential.”

Having chosen to shoot *November* with an Arri Alexa Mini LF, Nicolas Loir explains his decision: “I didn’t really choose the Mini LF for the full frame, but above all for the advantage in sensitivity and definition that it has compared to the Alexa. Shooting at ISO 2500, as on this film, I find that the sensor holds up really well and that the color rendering is very pleasant. By equipping it with a Tribe 7 Transcient series, we brought more character to the image without going into something too flashy. I really like the rendering of the Tribe 7s; they have a very interesting roundness and fall off, modern lenses whose sharpness isn’t too extreme. There was a lot of work done in preproduction and screen tests shot on location. This allowed us to create two LUTs that we used for the entire shoot. After colorist Mathieu Caplanne and I refined them during the first days of shooting, I was then able to deliver dailies that were very close to the desired final image, which seems to me to have been really fundamental for the editing process and the choice of shots. It also saved us a lot of time during final grading of the film, which took three weeks.”

Although the film asserts itself chiefly as an investigation (with a majority of office scenes or surveillance missions) the dramatic climax is the recreation of the assault of November 18, 2015 led by the special forces of the police in the apartment in Saint-Denis. For the needs of this scene, the film crew first filmed the exteriors in Aubervilliers, then moved to studios in Epinay-sur-Seine.

Nicolas Loir explains: “This scene was obviously very important, and could not be recreated as the way Cédric imagined it on location. So, we started by filming all the exterior shots up to the shot where the SWAT team enters the stairwell of the building. Because of constraints related to the shooting schedule, this session took place during the third week of filming, quite close to the summer solstice. Because the nights were very short at this time, it was necessary to play as much as possible with the end of the afternoon and the dawns to represent the dawn effect of the end of the assault by choosing each time the right angles for continuity’s sake. At night, I had installed, in the chosen streets, about fifteen SkyPanels under the heads of the existing streetlights to very quickly be able to switch from one angle to another in the middle of the night and also to choose the precise color we had in mind. The help of the municipality was also invaluable, allowing us to turn off and plug our sources directly into the streetlights to be able to control everything remotely. The electrical and machinery teams did a lot of prelight work and we were able to shoot very quickly during these short nights.”

The interior shots of the assault itself, on the other hand, had to wait almost two months, for the very end of the shooting schedule. For those shots, Cedric absolutely wanted to shoot with as many on-set effects as possible, without resorting too much to digital. The decoration team therefore rebuilt two and a half stories of the building on Set F at Epinay, with the stairwell taking advantage of the pit on set. Since a majority of the bullet holes were recreated live, the SFX team (led by François Philipi) had prepared several copies of the wall with the entrance door leading to the terrorists’ apartment. Equipped with miscellaneous ammunition to simulate impacts, he would set them off on his control panel at every take, and the prop guns would shoot ¼ load blanks. The rather incredible amount of flying debris, smoke and other dust generated by the device

is key to the scene’s credibility. The quick-change set design helped us a lot to manage the increasing deterioration from take to take. In the end, only a few additional impacts were added after editing, the explosion itself was also generated on set. All in all, three days were necessary for us to film the studio part.”

Also questioned about the origin of the police cam images supposed to have been filmed by the cameras attached to the helmets of the members of the SWAT Team, Nicolas Loir explains that he had done some research on the subject: “We had to find cameras that were sensitive enough to be able to film from the helmets of the actors but which could also produce images we could use in the film. Using GoPro was therefore impossible because it was not realistic. By doing research on the Net, I came across a brand used by the special forces of several countries: Mohoc cameras, specially designed to adapt to helmets and withstand tough working conditions. Along with these Mohocs, we also used “pedestrian” cameras, pinned on tactical vests, such as are used by the police in France. By mixing all these sources (some being in thermal vision), the scene in the final cut is shared between images shot by the four Mini LF cameras which covered the action, and these police cameras, the latter of which shot some unique footage.” ■

## Dominik Moll et son chef opérateur Patrick Ghiringhelli

reviennent sur leurs choix pour le tournage

de " La Nuit du 12 "

Mais qui a tué Clara Boyer ?, propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC



Le fidèle tandem Gilles Marchand (scénario) et Dominik Moll (scénario et réalisation) signe un polar ambitieux où, malgré la simplicité apparente de l'histoire, rien ne semble se dérouler comme prévu. *La Nuit du 12* a enthousiasmé la critique à l'issue de sa présentation à Cannes Première, et c'est aussi l'adaptation d'un ouvrage de Pauline Guéna (*18.3 - Une année à la PJ* - éditions Denoël) qui raconte le travail au quotidien des inspecteurs. Le film se concentrant sur une des enquêtes du livre. Menée par Bastien Bouillon et Bouli Lanners, elle va peu à peu laisser la place à une réflexion sur les rapports entre les hommes et les femmes. Patrick Ghiringhelli signe les images de cette fable tendue et noire, située entre Grenoble et Saint-Jean-de-Maurienne, une petite ville industrielle en fond de vallée alpine que des chats et l'ombre de *Twin Peaks* traversent parfois. (FR)

*À la PJ chaque enquêteur tombe un jour ou l'autre sur un crime qu'il n'arrive pas à résoudre et qui le hante. Pour Yohan c'est le meurtre de Clara. Les interrogatoires se succèdent, les suspects ne manquent pas, et les doutes de Yohan ne cessent de grandir. Une seule chose est certaine, le crime a eu lieu la nuit du 12.*

C'est grâce à Google Street View que Saint-Jean-de-Maurienne été choisie comme lieu du crime. A la recherche de la ville qui pourrait devenir son décor principal, Dominik Moll parcourt, souris à la main, les routes des vallées alpines et tombe sur Saint-Jean-de-Maurienne. « Lors de l'écriture, ma première idée était de situer l'action à Morez, une petite ville dans une vallée du Jura. Un endroit avec une certaine activité industrielle (la lunetterie), vraiment très encaissé, où les cités HLM qui surplombent la vieille ville semblent de façon un peu paradoxale bénéficier d'une plus belle vue et d'un meilleur ensoleillement que la vieille ville. Ce mélange de

montagne et d'industrie me plaisait. Mais mes contacts noués avec la police judiciaire m'ont ensuite fait bifurquer vers Grenoble où j'ai décidé de situer les bureaux de la PJ. J'y ai d'ailleurs fait une semaine d'immersion pendant la préparation du tournage. A partir de là, j'ai passé du temps sur Google Street View afin de trouver la petite ville du meurtre... Et c'est à ce moment que j'ai repéré Saint-Jean-de-Maurienne. »

La petite ville coche toute les cases pour le réalisateur : « On retrouvait le côté industriel que j'avais en tête au départ, avec cette immense usine d'aluminium, en bord de la rivière Arc, qui emploie 800 personnes, l'autoroute

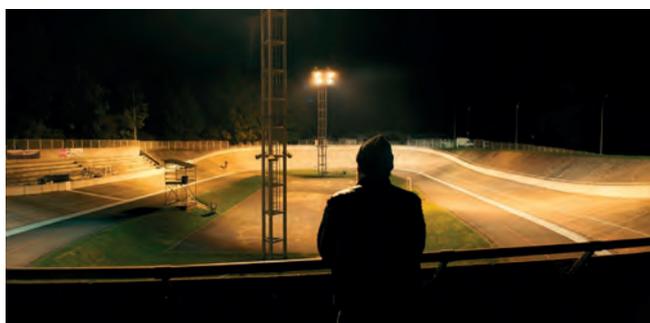
qui mène au tunnel du Fréjus, les stations de ski au-dessus de la ville, des barres d'immeuble, tout un mélange d'ambiances que je trouvais prometteur par rapport à l'histoire. C'est donc à partir des vues de la ville glanées sur Google qu'on a travaillé avec Gilles Marchand, en choisissant dès l'écriture les lieux potentiels dans lesquels on allait tourner. »



En extérieur à Saint-Jean-de-Maurienne

Patrick Ghiringhelli se souvient : « Quand j'ai lu le scénario pour la première fois, le hasard faisait que j'étais en Savoie. Je suis donc allé immédiatement sur place, à Saint-Jean, tellement ça m'intriguait ! C'était très particulier de me plonger dans le scénario tout en visitant les lieux choisis dès l'écriture par Dominik. La présence très forte des montagnes en arrière-plan, quel que soit l'axe, correspondait parfaitement à l'histoire. »

Dominik Moll rajoute : « Quand on est entouré de montagnes, que ça soit dans la cuvette grenobloise ou à Saint-Jean-de-Maurienne, on a un sentiment d'enfermement, d'horizon bouché, ce qui résonnait avec l'enquête qui a du mal à aboutir et dans laquelle les enquêteurs ont le sentiment de tourner en rond. Cela fait également écho au vélodrome d'Eybens, où le personnage de Yohan (Bastien Bouillon) enchaîne les tours de piste et tourne littéralement en rond. »



Le vélodrome

Parmi les décors clés, le lieu du crime, un terrain de jeu situé entre deux lotissements pavillonnaires, où le drame se noue en pleine nuit. Dominik Moll : « Même et surtout lorsqu'il s'agit de décors apparemment banals, comme dans le cas d'une maison dans un lotissement, j'essaie de choisir celle qui sera bien dessinée, avec une

ligne claire comme chez Hergé, de façon à ce que ce décor s'imprime dans la tête du spectateur. La lumière peut bien sûr renforcer ce côté bien dessiné. »

Sur le terrain de jeu, Patrick et son équipe d'électriciens, menée par le gaffer Virgile Reboul, ont installé des réverbères de façon à créer de la profondeur. Patrick Ghiringhelli : « Pour la scène du meurtre, il était important que le visage du meurtrier reste dans le noir afin de ne pas permettre son identification. Disposer nos propres réverbères nous a permis de les placer de façon à ce que l'éclairage ne l'éclaire pas de face. C'était bien sûr l'un des points centraux de l'intrigue que le spectateur ne puisse pas identifier le suspect, et reste au même niveau que les policiers tout au long de l'enquête. Le coupable restant comme une ombre, un homme cagoulé dont on ne peut presque rien retenir, sauf la lueur de ses yeux. C'est en cela que les repérages, qu'ils soient artistiques ou techniques, et la réflexion sur le découpage sont primordiaux, ils permettent d'anticiper ces effets. »



Dominik Moll et Patrick Ghiringhelli

Dominik Moll : « Sur le meurtre lui-même, on s'est également beaucoup posé de questions sur la manière de le tourner. Vu le côté sordide de l'acte, on ne voulait pas en rajouter, ou être complaisant dans la représentation de la violence. Nous avons opté pour une mise-en-scène presque stylisée, avec des très gros plans sur le briquet et les yeux de Clara, la victime, puis un plan fixe très large où la jeune femme en flammes traverse le champ et finit par s'écrouler. La musique non dramatisante et l'absence de son direct à ce moment-là contribuent également à renforcer le moment de sidération sans être dans une fascination morbide pour la violence. »

Patrick Ghiringhelli : « Nous avons tourné avec l'Alexa LF et des Arri Master Primes Anamorphics. Une combinaison que j'ai choisie sur ce film pour conserver la personnalité visuelle de l'anamorphose bien que le film soit cadré en 1,85. »

Questionné sur ce choix hybride peu courant, et le renoncement au format Scope 2,39 usuel qui va de pair avec l'anamorphique, le directeur de la photo répond : « J'ai l'impression que le choix du 2,39 a été adopté en masse par la TV et les plateformes pour faire "cinéma", mais que le cinéma lui-même adapte encore le format à son histoire... *La Nuit du 12* a été dès le début visualisé

en 1,85, entre autres pour favoriser la présence des montagnes en arrière-plan, comme un élément menaçant et oppressant. »

Dominik Moll : « Avec Patrick nous avons été impressionnés par le travail du réalisateur espagnol Rodrigo Sorogoyen (*Que Dieu nous pardonne, Madre*, ou la série "Antidisturbios"), notamment son utilisation d'optiques à très grand angle, qui apportent à la fois du réalisme et une certaine stylisation, de la proximité et de la distance. Sans être aussi radical que lui, il nous a semblé intéressant d'opter nous aussi pour des focales plutôt courtes : beaucoup de scènes se passent dans les bureaux exigus de la PJ, et je voulais que les personnages, grâce à la profondeur de champ, s'inscrivent dans le décor qui fait partie de leur vie et de leur travail. »

Tourné sur 34 jours (moitié Rhône-Alpes, moitié région parisienne) entre Grenoble, Saint-Jean-de-Maurienne et Ivry-sur-Seine pour les intérieurs des locaux de la PJ (reconstitués par le chef décorateur Michel Barthélémy et son équipe), *La Nuit du 12* est ancré dans une ambiance plutôt solaire. Dominik Moll : « Le tournage a démarré à Saint-Jean en octobre, et nous nous attendions à une météo automnale, avec son lot de pluie et de nuages. Mais en fait nous avons eu un soleil radieux pendant tout le tournage ! Au lieu d'avoir une ambiance de polar à la *Memories of Murder*, où il pleut continuellement, nous avons des ambiances très lumineuses et ensoleillées, ce qui a créé une tonalité assez inattendue qui n'était pas pour nous déplaire. Cela produit un contraste bienvenu avec le côté sombre de l'intrigue. Et lorsque nous avons par la suite tourné les scènes qui se passent dans les bureaux de la PJ, nous avons adapté les ambiances lumineuses à ces conditions météo en Savoie. »

Les enquêteurs n'ont en effet cessé de faire des allers-retours entre Saint-Jean où a eu lieu le crime et leurs bureaux grenoblois où ils mènent les interrogatoires. Dominik Moll : « J'avais envie de montrer de façon assez réaliste le travail au quotidien de la PJ. Ce travail, même s'il est intense et prenant, n'a rien de spectaculaire et n'est pas fait de décharges d'adrénaline. On est loin de l'image du flic viriliste. Ces enquêteurs ne sont pas des cow-boys, mais des hommes investis qui font un travail de fourmi. C'est ce que décrit de façon passionnante Pauline Guéna dans son livre, et c'est ce que j'ai pu observer lors de ma semaine d'immersion à la PJ de Grenoble. Ils passent 80 % de leur temps à écrire des rapports et à veiller au respect de la procédure. Ce qui m'intéressait, c'était de montrer comment ces hommes, car c'est un milieu très masculin, encaissent l'accumulation de meurtres et de violences auxquels ils sont confrontés. Comment ils gèrent cela, comment ça peut les toucher intimement. »

Parmi les séquences clés, où l'intrigue du film bascule vers les personnes plus que vers l'enquête, la discussion nocturne en voiture entre Bouli Lanners et Bastien Bouillon. Dominik Moll : « Dans cette voiture à l'arrêt, on a une sensation de bulle qui me semblait propice aux confidences. La caméra étant collée aux vitres latérales



La confession dans la voiture

depuis l'extérieur, les comédiens se retrouvent réellement isolés du reste de l'équipe – exception faite du perchman – ce qui facilite beaucoup leur jeu. En plus, avec les LEDs, très discrètes et très rapides à régler, la technique s'efface presque complètement pour les interprètes. On retrouve ce principe de bulle plus tard dans la scène de la "Cuve", quand Bastien Bouillon et Mouna Soualem sont en planque dans le fourgon. Seuls les visages des comédiens sont éclairés par la lumière sodium des lampadaires, le reste du décor est dans le noir et renforce le côté mental de la scène. »



Dans la cuve

Sur les scènes qui se passent dans les bureaux de la PJ, Patrick Ghiringhelli nous explique : « La façon d'éclairer les bureaux devait correspondre à la lumière des extérieurs de l'Hôtel de Police tournés à Grenoble. Sur le décor reconstitué dans un bâtiment désaffecté d'Ivry-sur-Seine, j'ai travaillé pour la première fois avec des projecteurs automatiques. Soit 4 unités placées à l'extérieur du décor (situé au 1<sup>er</sup> étage du bâtiment). Comme on devait y rester 15 jours, avec beaucoup de scènes à filmer, la rapidité de réglage de ces unités, la très grande latitude de couleurs restituées me permettait de passer presque instantanément de scènes solaires à des ambiances plus grises, ou d'une ambiance matinale à celle d'un après-midi... On a également veillé à conserver le côté un peu chaud de l'architecture 70's (symbolisée entre autres par les portes orange), pour éviter le cliché des commissariats froids en open space qu'on voit souvent à l'écran. L'accessoirisation et le travail d'ensemblier ont bien sûr été déterminants pour rendre le décor crédible. Une enquêtrice de Grenoble nous a d'ailleurs dit à l'issue d'une projection combien elle s'était retrouvée projetée

dans son lieu de travail, que c'en était même troublant. C'était un super compliment. »

Parmi ses moments favoris dans le film, Patrick Ghiringhelli cite immédiatement la longue scène d'interrogatoire de Nanie (Pauline Serieys) par Yohan (Bastien Bouillon), située au centre du film. Dominik Moll : « Cette scène avait été initialement prévue en extérieur, sur le parking d'une boulangerie industrielle – repérée elle aussi sur Google Street View. Le personnage de Nanie était censé y travailler, et la discussion s'effectuait lors d'une pause, derrière le bâtiment. C'était l'une des scènes clés du film, très intense et chargée d'émotion. Lors des repérages, les souffleries industrielles et le passage des voitures à proximité nous ont fait réaliser qu'on faisait fausse route sur ce décor et qu'il y avait trop de nuisances sonores et visuelles pour permettre aux comédiens de plonger complètement dans cette scène. En cherchant un décor plus propice, nous sommes tombés sur le restaurant d'entreprise de l'entreprise Trimet, une usine d'aluminium qui emploie des centaines d'ouvriers. Cette cantine est un lieu assez saisissant, très années 1960, toujours dans la lignée de la fameuse ligne claire d'Hergé, avec de grandes baies vitrées, des rideaux turquoise, un plafond bleu-vert brillant, et la perspective des rangées de tables. »



Dominik Moll dirige Bastien Bouillon

Patrick Ghiringhelli : « Comme Dominik l'évoquait, on a eu beaucoup de chance sur ce film avec la météo. La scène est tournée en lumière naturelle. Il y a un côté dîner à l'américaine, avec une découverte sur une voie ferrée où passent des trains de marchandises, et les montagnes en arrière-plan. Le site étant situé en fond de vallée, le créneau qu'offrait le soleil d'automne n'était pas très long, et je me souviens que l'on a achevé la dernière prise alors que le dernier rayon de soleil disparaissait derrière les montagnes. » Dominik Moll salue aussi la prestation de ses comédiens : « Pauline a été incroyable sur cette scène. D'une grande justesse et générosité sur chaque prise. Même sur les contre-champs sur Bastien, où elle n'est pas dans le cadre, elle a délivré la même émotion que dans les plans qu'on avait fait sur elle. On était tous très émus sur le plateau. »

Autre décor marquant : le vélodrome d'Eybens, où l'on voit Yohan faire ses tours de piste nocturnes pour évacuer la tension accumulée. Patrick Ghiringhelli : « Il

y avait des plans sur pied, mais aussi des plans où l'on voulait précéder ou suivre Bastien sur son vélo. Il était prévu d'utiliser une moto avec une tête gyro-stabilisée et télécommandée, mais le conducteur de la moto, tout cascadeur qu'il était, était incapable de garder une vitesse constante et régulière dans les fortes pentes des virages du vélodrome, ce qui rendait ces plans non seulement impossibles, mais aussi dangereux. On a donc dû abandonner cette option.



Heureusement que Pierangelo, l'entraîneur vélo de Bastien, nous a proposé de faire ça de façon plus bricolée : je suis monté, dos à lui, à l'arrière de son scooter, caméra à l'épaule. Pierangelo, en tant qu'ancien champion cycliste, maîtrisait parfaitement les trajectoires de son scooter sur le vélodrome et nous a permis de faire des plans où l'on restait à la même distance de Bastien. Le résultat est assez brut, sans aucune stabilisation même ultérieure, mais participe je trouve d'autant plus à l'énergie développée par ces séquences. Comme quoi les solutions artisanales sont parfois les meilleures ! » ■

#### ● EQUIPE

Premier assistant opérateur : Gaspard Cresp

Seconde assistante opératrice : Marine Beauguion

Chef électricien : Virgile Reboul

Chef machiniste : Denis Warnier

Coloriste : Yov Moor

Chef décorateur : Michel Barthélémy, ADC

Cheffe costumière : Dorothée Guiraud

Chef opérateur du son : François Maurel

Chef monteur : Laurent Rouan

Musique : Olivier Marguerit

Directrices de casting : Agathe Hassenforder, Fanny de Donceel

Maquillage et coiffure : Kaatje Van Damme

Effets spéciaux maquillage : Atelier 69 (Guillaume Castagné, Clément Wintz, Camille Bouvet)

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : Next Shot (Arri Alexa LF et série Arri/Zeiss Master Prime Anamorphic)

Matériels machinerie et lumière : Next Shot

Labo : Poly Son.

**Hazem Berrabah** AFC, TSC

Parle d' " Ashkal " , de Youssef Chebbi

Le béton, les flics et le feu, propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC



*Ashkal*, de Youssef Chebbi, est un film qui prend comme décor un quartier particulier de la capitale tunisienne : "Les Jardins de Carthage", lotissement immobilier symbole de l'ancien régime, resté en plein chantier depuis la révolution de 2011. Cette enquête policière est aussi un film politique et social sur la Tunisie d'aujourd'hui, tout en y intégrant une dimension métaphysique et religieuse. C'est Hazem Berrabah, AFC, TSC qui est derrière la caméra et il nous parle de ce film où les images donnent à ce quartier en chantier, un vrai premier rôle au cinéma. (FR)

*Dans un des bâtiments des Jardins de Carthage, quartier de Tunis créé par l'ancien régime mais dont la construction a été brutalement stoppée au début de la révolution, deux flics, Fatma et Batal, découvrent un corps calciné. Alors que les chantiers reprennent peu à peu, ils commencent à se pencher sur ce cas mystérieux. Quand un incident similaire se produit, l'enquête prend un tour déconcertant.*

*Le film s'ouvre sur une série de plans sans comédiens. C'est bel et bien le lieu qui fait naître l'histoire d'Ashkal...*

**Hazem Berrabah** : Le quartier des Jardins de Carthage est traité comme un personnage à part entière dans le film, tout comme le feu. Le béton, à la fois comme matière et comme géométries, domine les énigmes de ses habitants.

A ce sujet, je dois parler du choix du ratio 1,66, un format qui après plusieurs essais en préparation nous a semblé le plus adapté pour accompagner les personnages à la fois dans leur errance et dans leur enfermement. D'ailleurs *Ashkal* est un film "de cadre", dont Youssef a fait un des socles de sa mise en scène.

En ce qui concerne le feu, là aussi on a beaucoup discuté en préparation sur la place qu'il devait occuper

dans la palette de couleurs du film. Pour cela, nous avons orienté les éléments visuels du film (repérages, accessoires, costumes...) vers une palette de couleurs froides et pastel, qui tirent vers le cyan, notamment sur le béton, de manière à créer un contraste chromatique avec le feu, seul élément saturé du film. C'est dans ce sens aussi que la contribution de l'étalonneur, Emmanuel Fortin, a été précieuse pour affiner ces choix.

*Le film est aussi traversé par un temps maussade, et changeant. On est assez loin de l'image ensoleillée de la méditerranée !*

**HB** : Les fausses teintes filmées sont, pour moi, une manière intéressante de faire vivre un lieu sur le temps, de le traiter comme un personnage qui évolue. Le mouvement ressenti des ombres des nuages est une sorte de miroir de la charge pesante et changeante sur la ville.

Par exemple, ce long plan où Batal, le flic, va interroger le gardien du chantier avec les containers en arrière-plan, et où sa collègue Fatma arrive ensuite du fond de la scène jusqu'à l'avant-plan. Pendant cette longue discussion, le soleil apparaît au cours du plan et fait évoluer les contrastes et les couleurs, et le lieu s'assume au sein de l'action.



Et puis il faut souligner que le film est tourné au cœur de l'hiver. Certes, l'hiver tunisien n'est pas très rigoureux, mais on remarque que les gens sont plus couverts, et l'incidence du soleil est plus basse. Ces ambiances voilées sont aussi caractéristiques de cette sorte de "demi-saison".

**Combien de jours ont été nécessaires pour faire le film ?**

**HB :** Le film a été tourné en trente-six jours en décembre 2021 et janvier 2022. C'est dire combien les gens de la postproduction se sont activés pour Cannes, malgré certaines difficultés aux VFX survenues à la fin.

Fatma Oussaifi, qui incarne la policière, est une danseuse, et c'est son premier rôle à l'écran. Aussi, pour lui faciliter les choses en termes de jeu, l'assistant réalisateur a tenté le plus possible de respecter l'ordre chronologique dans le plan de travail. On a donc commencé vraiment par la première scène et terminé par la dernière. Entre les deux, quelques incartades ont été nécessaires à cause des nombreux lieux du film.

**Comment travaille le réalisateur, Youssef Chebbi ?**

**HB :** Youssef est un réalisateur très ouvert sur les arts plastiques, il pratique la photographie argentique. Ce qui nous a permis de travailler dans une complicité très constructive et précise, en particulier sur le découpage. En plus, c'est un réalisateur qui adore remettre en question nos propres choix à chaque étape de la fabrication, c'est sa manière de questionner et d'affiner les choses. C'est très intéressant, mais ce n'était pas toujours simple avec les lourdes contraintes d'un tournage de cinéma. Nous avons pu trouver des solutions ensemble, grâce à un effort particulier de l'assistant réalisateur, pour gérer le délicat dilemme entre anticipation et évolution des idées. Je suis très fier de la relation qu'on a eue ensemble !

Ma seule peur en débutant le film était peut-être de nous perdre artistiquement à un moment ou un autre en

cours de tournage. On sait que l'épreuve du plateau peut parfois voir les meilleures idées s'éloigner si le couple réalisateur et opérateur ne sont pas assez soudés.

Sur ce point précis, je dois également saluer le travail du producteur, Fares Ladjimi, qui a été présent chaque jour sur le plateau, et qui ne manquait pas une seule prise au moniteur. Honnêtement, je n'ai jamais vu ça de toute ma carrière ! Privilégiant une relation de confiance, en toute transparence avec l'équipe, il s'est parfois transformé en une sorte de miroir artistique pour nous tous. Fares a aussi d'excellentes connaissances techniques, ce qui nous a permis de nous adapter rapidement dans certaines situations et de prendre des décisions de postproduction sur le plateau par exemple.



**Quels ont été vos choix de matériel ?**

**HB :** Dans le film, une bonne partie des séquences de nuit se passaient dans les sombres ruelles de la ville, sous des éclairages urbains à moitié fonctionnels. Je n'avais ni les moyens, et surtout ni l'envie d'éclairer la ville. La lumière du film devait absolument naître de la lumière de la ville, dans une démarche de captation du réel. Pour cela, la double sensibilité native de la Sony Venice, offrant une prise de vues à 2 500 ISO m'a séduit en préparation, je voulais la tester en conditions réelles. Mais la caméra n'étant pas disponible chez les loueurs à Tunis, et difficile à tester sans la faire venir de Paris, je suis finalement reparti sur une caméra que je connais bien, l'Arri Alexa.

J'aime beaucoup la texture qu'offre cette caméra, je l'ai utilisée sur presque tous mes précédents films. C'est aussi une caméra très rassurante, car rien qu'avec la simple LUT 709 de base, on a déjà un rendu "film", quand d'autres caméras nécessitent un peu plus de travail de look pour y arriver. La contrainte est son manque de sensibilité relative, mais après des essais

filmés, on a décidé de tourner la grande majorité des scènes nocturnes à 2 500 ISO, sans avoir à se plaindre d'une laide granulation. En l'équipant avec une série Zeiss Supreme, j'ai trouvé là un très bon compromis entre la définition "sharpness" importante pour les textures en béton, et la douceur pour les visages en plans plus serrés, en filtrant légèrement avec la nouvelle série Schneider Radiant Soft. Ces immeubles et tout ce béton usé par le temps n'auraient pas pu fonctionner avec des optiques trop vintage ajoutant une texture d'image en plus de la saleté naturelle. De même la série Radiance ne me semblait pas pertinente car nous ne souhaitions pas jouer la carte des flares, notamment sur les scènes avec le feu. Au niveau des focales, j'ai principalement utilisé sur le film le 40 mm et le 65 mm, avec parfois quelques masters tournés au 28 mm, mais peu d'autres focales sont sorties des caisses.



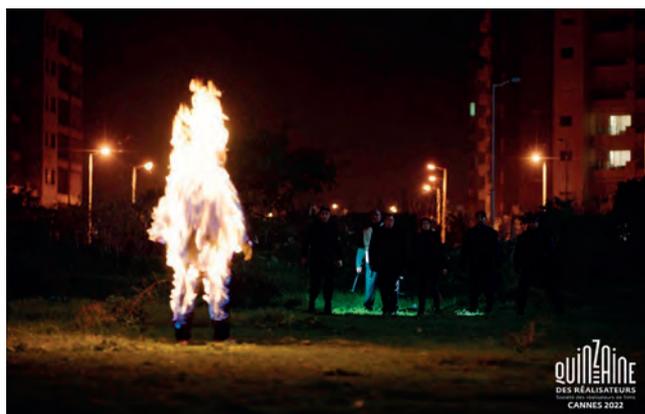
Au niveau de la lumière, j'ai essentiellement utilisé des Arri SkyPanel, connectés en DMX sans fil avec une tablette que j'avais avec moi, à la caméra. Sur la tablette, je pouvais régler moi-même mes niveaux et mes couleurs, sur l'application de console virtuelle "Luminair", de manière instantanée, tout en regardant l'image à l'œil nu. Cette méthode, inspirée du monde du spectacle vivant, et que j'utilise depuis quelques années, m'a permis de travailler de manière plus rapide et plus créative, et particulièrement sur ce film, m'a apporté beaucoup de confort et de précision.

*Il y a une scène pourtant au milieu du film qui détonne. Une visite par le personnage du policier*

*d'une salle des fêtes, très colorée et pour le coup beaucoup plus... "orientale" !*

**HB :** Ce décor était l'un des derniers à avoir été trouvés. En arrivant sur place pendant le premier repérage, la propriétaire nous a fait faire la visite exactement comme la scène se déroule dans le film. Avec notamment cette démo d'allumage de lumières colorées assez ringardes que j'ai filmée en direct avec mon téléphone. C'était assez surréaliste, tellement kitsch, qu'on s'est tous mis à rire avec Youssef.

L'évidence pour nous sur le moment était que ce n'était absolument pas ce qu'on cherchait. Et puis, en remontant dans la voiture et en revoyant la courte vidéo sur le téléphone on a commencé à se dire avec Youssef : mais pourquoi pas finalement ?! Comme quoi un décor à l'opposé de ce qu'on imagine peut parfois servir la narration. Soudain cet univers très coloré, très agressif semble coller à cette sorte de futur auquel semble aspirer Batal. Quitter la police, fuir un peu cette vie grise passée dans un monde bétonné, et aller vers quelque chose de complètement différent. C'est une rupture esthétique assumée, l'espace d'une scène, qui nourrit le personnage et sert le film.



*Parlons un peu de la séquence finale où l'aspect métaphysique que vous évoquez prend le dessus...*

**HB :** Pour la séquence de fin, que je ne veux bien sûr pas trop dévoiler, la présence du feu est prépondérante. On suit Fatma, comme sur d'autres scènes, quand elle ou Batal arrive dans des espaces qu'ils ne connaissent pas, accompagnée par un travelling latéral. Un dispositif qu'on a bien aimé utiliser sur le film. C'est une manière de permettre au spectateur de découvrir l'espace, tout en lisant l'expression du personnage, sans avoir à changer de plan. Le travelling dans cette scène est très important. On voit bien l'expression de Fatma, alors que les autres personnages la dépassent. Pour l'effet feu, j'ai installé un dispositif particulier pour recréer l'effet des flammes, inspiré (en beaucoup plus petit) de la fameuse installation nocturne de Roger Deakins dans le film *1917*, quand il a éclairé l'incendie qui a ravagé le centre du village en guerre. C'est donc un petit rig de lumière de quatre mètres de hauteur et de deux mètres de diamètre, avec une trentaine de sources tungstène éclairant à 360°

et entièrement contrôlées par une console grandMA pour imiter la vibration aléatoire du feu. Le dispositif étant placé en lieu et place du brasier, ensuite effacé en postproduction et remplacé par des flammes numériques.

### *De quoi êtes-vous le plus fier sur ce film ?*

HB : Je retiens surtout l'engagement sans faille d'une bonne partie de l'équipe technique, malgré les conditions difficiles. Monter quotidiennement une dizaine d'étages à pied, avec du matériel, dans un immeuble à ciel ouvert, sans rambardes et y tourner parfois de nuit, sous la tempête, à cette hauteur, c'était particulièrement risqué pour l'équipe technique. Sur ce point en particulier, je salue le courage et l'engagement des machinistes, électriciens et assistants opérateurs qui ont brillamment accompli leurs missions avec une concentration et une vigilance extrême.



C'est dans ces situations, je pense, qu'on découvre combien on apprend de son équipe, et où la simple hiérarchie du plateau devient secondaire. Aimer l'équipe voilà le mot. Pour que les gens nourrissent le film et pas, comme trop souvent, leur propre égo... ■

#### ● EQUIPE

Premier assistant opérateur : Ramzi Oukhay  
Second assistant opérateur : Anas Chatty  
Stagiaire image : Yesmine Abed  
Chef machiniste : Haikal Bouhamed  
Machiniste : Chadli Yazidi  
Machiniste : Donya Guesmi  
Chef électricien : Lotfi Kamoun  
Electricien : Adenen Amdouni  
Effets spéciaux de plateau : Nassim Rejichi  
Etalonneur : Emmanuel Fortin (Lily Post-Prod)  
Chef opérateur du son : Aymen Labidi, Waldir Xavier, Mathieu Nappez  
Chef décorateur : Malek Gnaoui  
Chef monteur : Valentin Feron  
Musique : Thomas Kuratli

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : PhotoCineRent (Arri Alexa Mini + Zeiss Supreme)  
Matériel lumière : Cininter - groupe Transpa (Arri M40 + 4 Arri SkyPanel + Kit Astera Titan).

## Hazem Berrabah <sup>AFC, TSC</sup>

### discusses "Ashkal" by Youssef Chebbi

Concrete, cops and fire, interview by François Reumont, for the AFC translated from French by Alex Baron-Raiffe.

Ashkal, by Youssef Chebbi, is a film set in a particular district of the Tunisian capital : «Les Jardins de Carthage», a real estate development that is symbolic of the old regime, and which has remained under construction since the 2011 revolution. This crime drama is also a political and social film about contemporary Tunisia, and it also involves a metaphysical and religious dimension. Hazem Berrabah, <sup>AFC, TSC</sup> was behind the camera and, here, he discusses this film whose visuals cause this neighborhood under construction to play a starring role in this film in its own right. (FR)

*In one of the buildings of Jardins de Carthage, a district of Tunis created by the old regime but whose construction abruptly stopped when the revolution broke out, two cops, Fatma and Batal, discover a charred corpse. As construction slowly resumes, they begin to investigate this mysterious case. When a similar incident occurs, the investigation takes a disconcerting turn.*

*The film opens with a series of shots without actors. It is indeed the location that starts Ashkal's story...*

Hazem Berrabah : The neighborhood of Jardins de Carthage is treated as a character in its own right in the film, as is fire. Concrete, both as matter and as geometry, dominates its inhabitants' enigmas.

On this subject, I must mention our choice of 1.66 ratio, a format which, after several tests in preparation, seemed to us the most suitable for accompanying the characters both in their wanderings and in their confinement. Besides, Ashkal is a "camera" film, and Youssef made the choice of shot central to his directorial style.

As far as fire is concerned, we had many discussions in preparation as to the place it should occupy in the film's color palette. To do this, we oriented the visual elements of the film (locations, props, costumes, etc.) towards a palette of cold, pastel colors, which lean towards cyan, especially on the concrete, so as to create a chromatic contrast with the fire, the only saturated element of the film. It is also in this sense that the contribution of our colorist, Emmanuel Fortin, was invaluable in refining these choices.

*The film is also dominated by gloomy and variable weather. This is quite far removed from a sunny Mediterranean image !*

HB : I believe light loss is an interesting way to bring a place to life over time, by treating it like an evolving character. The tangible movement of the shadows of the clouds is a kind of mirror of the heavy and fickle burden placed on the city. For example, the long take where Batal, the cop, goes to question the construction site guard with the containers in the background, and where his colleague Fatma then moves from the back of the shot to the foreground. During their long discussion, the sun appears in the course of the shot and causes the contrasts and colors to evolve, and this makes the location itself play a role in the action.

And then it should be noted that the film was shot in the heart of winter. Admittedly, the Tunisian winter is not very harsh, but you can that people are more heavily dressed, and the impact of the sun is lower. These cloudy atmospheres are also characteristic of this kind of "half-season".

### *How many days were needed to make the film ?*

**HB :** The film was shot over thirty-six days in December 2021 and January 2022. This shows the hard work our postproduction team worked to get the film ready for Cannes, despite some VFX difficulties at the end.

Fatma Oussaifi, who plays the policewoman, is a dancer, and this was her first role on screen. Also, to make things easier for her in terms of acting, the assistant director tried as much as possible to respect the chronological order in the shooting schedule. So, we really started with the first scene and ended with the last. Between the two, a few tricks were necessary because of the many locations in the film.

### *How does the director, Youssef Chebbi, work ?*

**HB :** Youssef as a director is very open to visual arts, and he is a film photographer himself. This allowed us to work in a very constructive and precise way together, in particular when it came down to the shooting breakdown. In addition, he is a director who loves to question the choices we've made together at each stage of production, this is his way of questioning and refining things. It's very interesting, but it wasn't always easy given the heavy constraints of shooting on film. We were able to find solutions together, thanks to a special effort by the assistant director, in order to manage the delicate dilemma between planning in advance and leaving room for him to change his mind. I am very proud of the relationship we had together !

My only fear when starting the film was that we might perhaps lose one another artistically at one point or another during filming. It's well known that shooting is a trial that can sometimes cause even the best ideas to get lost if the couple formed by the director and cinematographer isn't bonded enough.

On this specific point, I must also salute the work of the producer, Fares Ladjimi, who was present every day on the set, and who never missed a single take on the monitor. Honestly, I've never seen this in my entire career ! He created a relationship of trust and was completely transparent with the crew. He sometimes turned into a kind of artistic mirror for all of us. Fares also has excellent technical knowledge, which allowed us to adapt quickly in certain situations and make post-production decisions on set, for example.

### *What were your equipment choices ?*

**HB :** In the film, a good part of the night scenes took place in dark alleys in the city, under half-functioning street lights. I had neither the means nor, above all, the desire to light the city. The light of the film absolutely had to come from the ambient lighting, which was part of our approach to capturing reality. For this reason, the dual native sensitivity of the Sony Venice, offering shooting at ISO 2,500, seduced me in preparation, I wanted to test it in real-life conditions. But this camera was not available from rental companies in Tunis, and it was difficult to test without bringing it from Paris, so I finally fell back on a camera that I'm quite familiar with, the Arri Alexa.

I really like the texture that this camera offers, I've used it on almost all my previous films. It is also a very reassuring camera, because just with the simple basic 709 LUT, we already have a "film" rendering, while other cameras require a little more work on the look to get there. The constraint is its relative lack of sensitivity, but after screen tests, we decided to shoot the vast majority of night scenes at ISO 2,500, without it giving us cause to complain about ugly graininess. By equipping it with a Zeiss Supreme series, I found a very good compromise between the "sharpness" which is so important for concrete textures, and the softness for faces in closer shots, on which I slightly filtered with the new Schneider Radiant Soft series. Those buildings and all that weathered concrete couldn't have worked with overly vintage lenses that would have added image texture on top of the natural dirtiness. Likewise, the Radiance series didn't seem relevant to me because we didn't want to play the flare card, especially on scenes with fire. In terms of focal lengths,

I mainly used 40mm and 65mm on the film, with sometimes a few masters shot in 28mm, but few other focal lengths came out of the box.

In terms of lighting, I mainly used Arri SkyPanels, connected using wireless DMX to a tablet that I had with me behind the camera. On the tablet, I could instantly adjust my levels and colors myself using the "Luminair" virtual console application while looking at the image through the viewfinder. This method, inspired by the world of performing arts, and which I have been using for a few years, has allowed me to work faster and more creatively, and particularly on this film, it brought me a lot of comfort and precision.

**However, there is a scene in the middle of the film that stands out. A visit by the policeman character to a village hall : it is very colorful and for once much more... "oriental" !**

**HB :** This location was one of the last to be found. When we arrived on site during our first round of location scouting, the owner showed us around exactly the way the scene takes place in the film. With, in particular the demonstration of the rather cheesy colored lights, which I filmed live with my phone. It was quite surreal, and so kitschy, that we all started laughing with Youssef.

It was clear at the time that this was absolutely not what we were looking for. And then, once we were back in the car and we rewatched the short video on the phone, Youssef and I started to say to each other, well, why not ?! It goes to show that a setting completely opposite to what one imagined can sometimes serve the narration. Suddenly this very colorful, very aggressive universe seems aligned with the future to which Batal seems to aspire. Leaving the force, running away from his gray life spent in a concrete world, and moving towards something completely different. It's an intentional aesthetic break, for the duration of a scene, which rounds out the character and serves the film.

**Let's talk a bit about the final sequence where the metaphysical aspect you mentioned takes over...**

**HB :** For the final sequence, which of course I don't want to give away too much about, the presence of fire is preponderant. We follow Fatma, as on other scenes, when she or Batal arrive in spaces they don't know, using a lateral tracking shot. We liked to use this device on the film. It's a way of allowing the viewer to discover the space, while reading the character's expression, without having to change shot. The dolly in this scene is very important. We can clearly see Fatma's expression, while the other characters pass her by. For the fire effect, I installed a particular device to recreate the effect of the flames, inspired (in much smaller size) by the famous nocturnal installation by Roger Deakins in the film *1917*, when he lit the fire that ravaged the village center during the war. It's a small light rig four meters high and two meters in diameter, with around thirty tungsten sources illuminating at 360° and entirely controlled by a grandMA console to imitate the random vibration of fire. This device is used in place of the inferno, and then is erased in post-production and replaced by digital flames.

### *What are you most proud of in this film ?*

**HB :** Above all, I remember the unflagging dedication of a large part of the technical crew despite the difficult conditions. Climbing a dozen floors daily on foot, with equipment, in an open-air building, without railings and sometimes filming there at night, in stormy weather, at that height, was particularly risky for the technical crew. On this point in particular, I salute the courage and commitment of the grips, electricians and assistant cameramen who brilliantly accomplished their missions with extreme concentration and vigilance.

It's in such situations, I think, that you discover how much you learn from your team, and where the simple hierarchy of the set becomes secondary. You've got to love your team so that they can nourish the film and not, as too often is the case, their own ego... ■

**Paul Guillaume** AFC évoque son travail  
sur "Les Cinq diables", de Léa Mysius

Vicky, Joanne, Julia et les autres, propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC



Film fantastique, film choral, et chronique d'un secret familial, *Les Cinq diables* s'enracine dans les paysages du massif de l'Oisans, dont les montagnes et l'eau glacée hantent régulièrement le film. Paul Guillaume, AFC fait de nouveau équipe avec la réalisatrice Léa Mysius pour mettre en image ce film dont la pandémie a chamboulé le tournage. Adèle Exarchopoulos y trouve un très beau rôle de mère aux passions endormies, tandis que la jeune et lumineuse Sally Dramé y interprète sa fille. Le film est présenté à la Quinzaine des Réalisateurs. (FR)

*Vicky, petite fille étrange et solitaire, a un don : elle peut sentir et reproduire toutes les odeurs de son choix qu'elle collectionne dans des bocaux étiquetés avec soin. Elle a extrait en secret l'odeur de sa mère, Joanne, à qui elle voue un amour fou et exclusif, presque maladif. Un jour Julia, la soeur de son père, fait irruption dans leur vie. Vicky se lance dans l'élaboration de son odeur. Elle est alors transportée dans des souvenirs obscurs et magiques où elle découvrira les secrets de son village, de sa famille et de sa propre existence.*

*Le film a beaucoup de personnages mais ce n'est pas pour autant un film choral...*

**Paul Guillaume :** *Les Cinq diables*, c'est l'histoire d'une famille et d'un secret. Avec toute une galerie de personnages, même si, pour moi, celui de la petite fille (Vicky) reste central. Parce qu'elle est amenée à voir (ou revoir), son regard dirige une grande partie de l'intrigue. Donc je dirais un film choral avec un point de vue privilégié, dont les influences à l'écriture sont à chercher du côté de Paul Thomas Anderson (*Magnolia*, notamment). Et puis il y a le lieu, cette montagne immémoriale, qui scelle l'histoire – de l'ouverture à la conclusion. C'est aussi la seule chose immuable dans le film quels que soient les points de vues, l'époque (passé et présent) ou les événements. Les gens passent, mais les lieux, eux, demeurent.



Sally Drame, dans le rôle de Vicky © F Comme Film - Trois Brigands Productions

*En effet, dès le générique de début le lieu marque très profondément le spectateur...*

**PG :** Dans le premier scénario, Léa avait simplement indiqué «village de montagne». C'est Esther, sa sœur jumelle et directrice artistique sur le film, qui a trouvé Bourg-d'Oisans. Cette petite ville de l'Isère, située au pied des montagnes, est dans une vallée au bord d'un

lac artificiel (le lac du Chambon). C'est un décor que je qualifierais d'extrêmement primitif à l'écran. Simple et brut : la montagne, le lac, une digue... Et la possibilité de faire rentrer absolument tous les décors extérieurs du film dans un rayon de 10 km. Le film devenait donc logique dans cet espace.



Autre point, Léa a un côté extrêmement sensoriel dans son cinéma. Que ce soit un été caniculaire au bord d'un étang salé ou un marécage très humide dans ses films précédents, elle a besoin de traduire à l'écran ce que le corps ressent. Sur *Les Cinq diables*, c'est naturellement le froid et l'hiver. Cet état intime de Joanne (Adèle Exarchopoulos) qu'elle décrivait, pour la première partie du film comme un " volcan éteint ". Enfin, nos références étaient américaines pour ce projet. J'ai cité Paul Thomas Anderson pour l'écriture, mais il y avait aussi *The Place Beyond the Pines* (Derek Cianfrance, 2012). Je dis ça par rapport aux paysages que le cinéma US sait parfaitement exploiter alors que nous sommes souvent plus frileux. Et Bourg-d'Oisans était incroyable pour ça. Quel que soit l'angle, à 360° vous avez presque toujours un arrière-plan de montagne qui est là. On peut alors filmer un simple visage à l'épaule – comme la séquence où Joanne découvre le don de Vicky – et avoir à l'arrière ce qui ressemble à une découverture, à la limite de l'effet de transparence en studio ou à une peinture comme sur *Les Contrebandiers de Moonfleet* (Fritz Lang, 1955) ! C'était très agréable sur ce film de ne pas trop en faire avec le panorama parce qu'on savait qu'il était toujours là.

**Le film semble presque écrit pour cette ville. Comme si vous y aviez passé toute votre vie...**

PG : Pour une raison très simple : le tournage devait démarrer en mars 2020. Mais le confinement a soudain stoppé les choses à 48 heures du premier jour. On a dû ensuite patienter pour remettre le film en route, à la fin de l'hiver suivant. Cette situation inédite nous a donc laissé un an pour peaufiner notre vision des choses en profitant à la fois du luxe de connaître tous les décors, costumes et surtout les comédiens. Un an de réécriture post-préparation qui n'arrive pour ainsi dire jamais. Cette opportunité a nourri le film et l'a vraiment fait bouger en fonction des lieux qu'on connaissait alors intimement.

**Partageant les crédits de scénariste, votre rôle à l'image doit forcément être différent ?**

PG : En fait, sur chaque film, quand on s'aperçoit que quelque chose ne va pas dans une séquence, ou même à l'image, c'est très souvent lié au scénario, un point aveugle qui n'a, par exemple, jamais été réglé. Avoir un regard sur l'écriture c'est donc un vrai privilège en tant que directeur de la photo ! Et *Les Cinq diables* est un film qui s'est développé autour de désirs d'images communs avec Léa depuis le tout début. Par exemple, le fait que ce soit tourné en 35 mm. C'est un axe de travail qui est devenu central au fur et à mesure de l'écriture.



Autre chose, l'envie de faire un film très en mouvement, laissant exister une caméra dynamique, avec un côté *Shortcuts*, de Altman. Un style de mise en scène un peu à l'opposé de ce que *Ava* avait pu être. Aussi, quand une scène de repas assis à table se profile dans le scénario, avec tous nos personnages un peu trop fixes, on sait au fond de soi qu'il faudrait peut être trouver une autre situation afin de conserver du mouvement ! On se demande : « Et si c'était plutôt dans une voiture ? ou en marchant... »

Je peux aussi citer l'attention à l'alternance entre séquences de nuit et séquences de jour, avec le rythme et les couleurs qui en découlent. En fait je définirais mon statut de co-scénariste plus comme celui d'un chef opérateur impliqué et écouté dès la naissance du film. Un ping pong s'installe alors car à cette étape rien n'est encore posé. Presque tout est encore possible, virtuellement.



Adèle Exarchopoulos © F Comme Film - Trois Brigands Productions

**L'eau est un élément central du film. Que ce soit le lac où Joanne va nager, la piscine dans laquelle elle travaille...**

PG : Pour ces séquences de nage dans le lac, un enjeu était de bien faire ressentir ce froid dans lequel plonge



Joanne. On a vraiment tourné en eaux froides, avec une doublure pour Adèle – doublure qui est championne dans cette discipline. Cette dernière pouvait tenir 18 minutes dans l'eau (mesurée à 7°), et puis s'en était ensuite fini pour la journée. Seule petite entorse au protocole habituel de cette championne, le fait de plonger la tête sous l'eau, un nageur en eaux froides ne fait jamais ça normalement.

La préoccupation à l'image, c'était que le froid ne transparaisse pas tant que ça, malgré les sommets enneigés de l'arrière plan. La couleur de l'eau y est naturellement dans les bleus azur et des cyans, avec une pureté qui vient je pense du fond du lac, très clair, car établi sur une ancienne carrière. Un bleu qui peut même évoquer bizarrement une carte postale des Maldives ! J'ai appris de Pierre Aïm que dans ces cas-là, ce sont les costumes qui matérialisent le plus implacablement la température. Si une doudoune n'était pas fermée, on se disait tout de suite qu'il ne faisait pas si froid. Les plans de drone utilisés pour le générique sont tournés sur un autre lac, aux eaux plus sombres, qui paraît plus profond, mystérieux et inquiétant. Avec, à l'étalonnage, une décision de ne laisser paraître à l'écran que du noir ou des reflets, et aucune valeur intermédiaire.

#### *Pourquoi le 35 mm ?*

PG : Comme je le disais plus tôt, le 35 mm était une chose fondatrice pour Léa sur ce projet. Avec Christophe Bousquet à l'étalonnage nous cherchions

une image contrastée, saturée et parfois "pop". Léa aime l'ombre et elle aime le grain, nous avons donc travaillé la brillance et les couleurs profondes avec tous les départements artistiques, tant sur les décors que sur les textures des murs ou des accessoires. La difficulté a surtout été de rendre la chose possible malgré le budget limité du film. La consommation de pellicule étant la seule vraie variable, on a vite pris la décision de tourner en 2 Perf, ce qui divise par 2 le métrage consommé. Notre film de référence à l'image (*The Place Beyond the Pines*) était tourné en 2 Perf avec des Cooke S4. Nous y avons préféré les Cooke 5i pour l'ouverture à 1,4. Sur la texture d'image, après essais, la Kodak 500T semblait tout de même un petit peu trop granuleuse et rougeâtre pour moi. Donnant une image un peu molle surtout dans les plans larges. C'est pour cette raison que j'ai essayé de tourner la plupart du film en 200T, elle a un rendu plus brillant, en un sens plus acéré. Il donnait un contrepoint à la douceur des Cooke. Notre envie de mouvement a profité de la légèreté d'un tournage en sphérique, et du minimum de point très souple de cette série. Je m'aperçois que j'ai rarement utilisé autant de focales différentes sur un film. Du 8 mm riggé sur le toit d'un camion, en passant par un 12 mm sur un Stead qui sert en mode POV presque "jeu vidéo" pour les visions de Vicky... Jusqu'au 500 mm (un zoom Angénieux avec doubleur de focale) pour la suivre dans sa course de fin... Il y



© F Comme Film - Trois Brigands Productions



© F Comme Film - Trois Brigands Productions

a avec Léa un côté "chaque séquence ses outils", et c'est là le langage visuel de ce film...

### ***Un mot sur les intérieurs ?***

**PG** : Les intérieurs ont été tournés en région parisienne, et notamment la maison familiale. Le studio a été envisagé mais le pavillon est tourné en décor naturel car nous avons trouvé une maison qui correspondait exactement à la distribution des pièces telle que décrite par le scénario. Là encore, l'année de report du tournage nous a permis d'affiner précisément l'habillage du lieu, et notamment les textures des murs, des sols et des plafonds. Quand on se retrouve dans des décors aussi exigus, et qu'on veut tout de même dissocier un peu les comédiens des fonds à l'image, la seule solution est de pouvoir contrôler les tonalités des murs car en lumière on est très vite limité. En plus, essayant de tourner le plus possible en 200T, la quantité de lumière nécessaire pour impressionner la pellicule semble d'une autre époque. Surtout en sortant d'un film en numérique à 2 500 ISO (*Les Olympiades*, de Jacques Audiard).

### ***Et en lumière ?***

**PG** : Nous avons continué notre usage des lumières perchées avec Benoît Jolivet (chef électricien), en intérieur nuit pour laisser les acteurs libres de leurs mouvements et éviter d'encombrer les espaces parfois très réduits pour la caméra. C'est facilité par la LED. Pouvoir très simplement et quasi instantanément ajuster en intensité et couleur une boule chinoise sans fil et perchée ou une source très plate comme le Fabric Light scotché aux murs, ça ouvre vraiment de nouvelles possibilités de légèreté. La mise en place d'une scène comme celle où Vicky est dans sa

chambre au retour du karaoké, dans une ambiance de veilleuse rouge s'effectue presque immédiatement avec quelques Asteras et la boule chinoise perchée. C'est d'une simplicité absolue, et sans commune mesure avec ce qu'on a pu être obligé de mettre en œuvre sur le plateau à l'époque des sources tungstène. Cette combinaison des techniques entre le 35 qui vient du passé et l'éclairage LED bien actuel est pour moi une bénédiction ! ■

#### ● **EQUIPE**

1<sup>er</sup> assistant opérateur : Cyrille Hubert  
2<sup>de</sup> assistante opératrice : Céleste Ougier  
3<sup>e</sup> assistant opérateur : Damien Cabries  
Opérateurs Steadicam : Florian Berthelot et Alexandre Viollaz  
Chef électricien : Benoît Jolivet  
Chef machiniste : Vathana Kang  
Cheffe décoratrice : Esther Mysius  
Cheffe costumière : Rachèle Raoult  
Cheffe opératrice du son : Yolande Decarsin  
Cheffe monteuse : Marie Loustalot  
Musique : Florencia Di Concilio

#### ● **TECHNIQUE**

Matériel caméra : Vantage Paris (Arricam LT, série Cooke S5i, Cooke S4, zooms Angénieux et Arri)  
Matériels lumière et machinerie : Panalux et Panagrip  
Pellicule : Kodak 35 mm Vision3 200T & Vision3 500T  
Laboratoire : Hiventy  
Coloriste : Christophe Bousquet

## Laurent Fénart <sup>AFC</sup>

revient sur le tournage du film de Philippe Faucon

" Les Harkis "

Propos recueillis par Brigitte Barbier, pour l'AFC



Philippe Faucon et Laurent Fénart, <sup>AFC</sup> travaillent ensemble depuis une vingtaine d'années. L'un est un réalisateur engagé dans un cinéma ancré dans le réalisme social - *Fatima* qui a reçu le César 2016 du Meilleur film et le Prix Louis Delluc en 2015, *Amin*, *La Désintégration* - l'autre est un directeur de la photo qui partage sa passion entre documentaires et fictions. Nous les croisons ici pour parler de leur dernière collaboration sur *Les Harkis*, un film qui dénonce la tragique destinée de ces Algériens engagés auprès de l'armée française. *Les Harkis* est sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs de ce 75<sup>e</sup> Festival de Cannes. (BB)

*Fin des années 1950, début des années 1960, la guerre d'Algérie se prolonge. Salah, Kaddour et d'autres jeunes Algériens sans ressources rejoignent l'armée française, en tant que harkis. À leur tête, le lieutenant Pascal. L'issue du conflit laisse prévoir l'indépendance prochaine de l'Algérie. Le sort des harkis paraît très incertain. Pascal s'oppose à sa hiérarchie pour obtenir le rapatriement en France de tous les hommes de son unité.*

### La méthode de tournage de Philippe Faucon

Philippe consacre beaucoup de temps aux recherches de casting et au choix des comédiens. Sur le plateau, il est très précis dans les choix de cadres, de focales, de mouvements de caméra, tout en restant attentif à ne pas contraindre le comédien. Une fois les choix techniques faits, nous ne faisons que des répétitions mécaniques pour ne pas "user" le jeu. Philippe favorise généralement des choix qui permettent une mise en place rapide des plans sans procéder par de trop longues installations techniques, afin de privilégier l'énergie du jeu. Il lui arrive même quelquefois de demander de filmer comme une prise réelle les dernières répétitions techniques pour tenter d'avoir le jeu dans l'immédiat. D'autres fois, suivant les difficultés ou les particularités de ce qu'il y a à

jouer, il peut aussi accepter un certain nombre de prises. Le plus souvent, il tourne la scène entièrement, pour ne pas interrompre l'élan de l'interprétation. Philippe Faucon est scénariste, et il écrit les dialogues mais il préfère un jeu qui vit au respect littéral du texte.

**Beaucoup d'extérieurs ne font pas forcément écho à un tournage facile.**

Les tournages en extérieur sont souvent source de contraintes, d'imprévus, d'adaptation, de choix incessants... Le choix des axes, par exemple, quand on tourne une longue séquence pour tenir une continuité dans la direction de lumière. Ou aussi, même au Maroc, un soleil qui peut se voiler et n'est plus raccord avec les premiers plans tournés...



Laurent Fénart et le Stabe One (à gauche), Philippe Faucon (au centre) et Marie Fischer (première assistante réalisatrice)  
Photo Tom Vander Borgh

Ou encore des murs de ruelles qui passent de l'ombre au soleil... Nos repérages techniques me permettent de tenir compte de ces évolutions et de demander un ordre précis de tournage des séquences dans le plan de travail de la journée.

Si c'est impossible, pour des raisons de disponibilités de comédiens, par exemple, nous n'hésitons pas, avec le chef électro et chef machino, à planifier une installation pour couper ou diffuser le soleil sur un mur par exemple... voire couvrir toute une ruelle avec des toiles de diffusion pour tenir une séquence d'aube sur toute une journée.



Photo Renaud Anciaux



Photo Renaud Anciaux

Je privilégie la plupart du temps des contre-jours ou des latéraux, à la fois pour des raisons visuelles et aussi parce que cela permet plus facilement de «tricher» avec le soleil en donnant un sentiment de continuité pour des séquences en extérieur tournées sur une durée de quatre ou six heures. Le planning très serré ne nous permet pas de revenir deux fois sur le même décor, alors il faut trouver une manière de raccorder dans une même séquence des plans tournés au soleil à plusieurs heures d'intervalle.

Parfois j'étais obligé d'avoir le soleil derrière la caméra, dans l'axe, éclairant la face. Et cela m'a permis de constater qu'au Maroc, les visages, les couleurs, les habits restent assez texturés éclairés à la face. Encore plus lorsqu'on tourne avec le soleil de l'automne qui descend assez vite. Mais vers 16 h les ombres s'allongent rapidement et donnent vite un côté fin de jour.

#### Lumière et accessoires

Avec trente-cinq jours de tournage pour un film de guerre qui se passe en grande partie dans l'Atlas marocain, il fallait trouver des solutions et savoir se passer, dans plusieurs villages très isolés au relief accidenté, d'un



Photo Laurent Fénart



Photo Laurent Fénart

groupe électrogène conséquent. Nous avons dans ces moments-là deux petits groupes mobiles.

Pour les intérieurs jour et nuit nous avons des Smartlight DMG, des petits Aladdin pour les effets de lampe à pétrole et de feu, des Arri M18 et des HMI classiques.

Pour les lampes à pétrole, le chef électro, Lucas Sevrin, faisait des suivis de lumière à la perche, très habilement, dans des décors exigus.

Pour les extérieurs jour, nous avons le soleil et des miroirs, réflecteurs, poly, etc. Nous avons bien souvent utilisé la lumière du soleil en rebond sur des miroirs rediffusés. Souvent des réflecteurs, Poly ou réflecteurs argentés, parfois juste une petite réflexion pour donner une présence au visage. Et aussi parfois de la lumière négative...



Photo Renaud Anciaux

### Les formats, les focales et le Scope

Avec Philippe, on ne descend jamais en-dessous du 50 mm, sa focale de prédilection, qui ne déforme pas et qui donne une très bonne relation entre le personnage et le décor. Qui permet des plans larges (en se plaçant assez loin, c'est vrai) et des plans serrés. Nous utilisons aussi souvent le 65 mm.

J'avais choisi la RED avec un grand capteur et la série Cooke S4. A partir du 50 mm, elles couvrent le 7K sur le capteur plein format Monstro 8K. C'est comme si on était entre le Super 35 et le plein format.

J'utilisais un tableau d'équivalence de champ qui me permettait de voir que le 65 mm en 7K correspondait à un 55 mm en Super 35 (en champ vertical), car nous

tournions en Scope "cropé". Je voulais exploiter le plus possible le capteur pour avoir une image "pleine" une fois projetée en Scope.

### La profondeur de champ en extérieur

La question de la profondeur de champ avec un grand capteur est plus présente qu'en Super 35.

Pour ce film, même en extérieur, je voulais des flous au seuil de la lisibilité, sans forcément aller dans des aplats, pour que les arrière-plans soient diffractés mais lisibles. On voulait garder la relation des personnages au décor.

Avec la première assistante caméra, Amandine Mahieu, sur certains plans à plusieurs personnages, nous étions vigilants à les garder nets tout en marquant les flous d'arrière-plan.

Nous avons souvent tourné à 2,8 1/2 avec nos deux focales de prédilection, le 50 et le 65, mais parfois à 4 et 5,6 en fonction de la valeur de plan, du nombre de personnages dans le plan, etc. Avec un capteur plein format, à 5,6 au 65 mm, les flous sont encore marqués.

### La roche et les filtres

Avec la RED, il faut ajouter des densités neutres externes, j'ai pris des Tiffen qui restent à peu près cohérents en teinte, mais la tonalité verte qu'ils ramènent augmente avec la progression des densités. Quand on se retrouve avec des N18 ou 21, on apporte pas mal de vert. Ce vert me semblait correspondre au film, il amenait une patine intéressante pour les années 1960 avec la RED Monstro. Même sur la terre ocre de l'Atlas.



Photo Laurent Fénart

### La roche coûte que coûte

Pour les scènes de nuit en montagne, ou dans des villages sans lumière urbaine, on a fait en sorte que l'on

soit toujours sur fond de rocher pour faire exister une faible lueur nocturne (avec des SmartLight diffusés) afin d'éviter les aplats de noir. Car on peut facilement se retrouver avec une vallée de plusieurs kilomètres derrière le personnage, impossible à éclairer de nuit... Avec des scènes de nuit où il y a du feu, des lampes à pétrole ou des lampes torches militaires, impossible de tourner en nuit américaine...

Quand ce n'était pas possible, on a fait des pelures sur des rochers éclairés par un effet " lune ", rajoutés très simplement en postproduction dans les zones sombres de l'image. Pour faire " vivre " la nuit...

### Stabilité avec une caméra portée

Philippe peut aimer les plans tournés à l'épaule mais pour ce film, la stabilité était privilégiée. Et nous devons tourner vite dans des lieux parfois peu accessibles et avec un sol très accidenté. Pour les travellings intérieurs nous avons parfois une dolly et des rails, d'autres fois un plateau simple avec quelques tubes que Renaud Anciaux, le chef machino, sait proposer sur toutes sortes de terrains.

Mais pour les travellings en extérieur, j'ai utilisé le Stabe One, avec un Easyrig et le bras ressort "Serene". Guidé pour les travellings arrière, parfois de 20 ou 30 mètres par Renaud... C'était le Stab One 1, plus léger que le 2. C'est un outil intéressant pour les travellings, et une fois équipé, sans changer de config, il permet aussi de se placer vite pour des plans fixes...

### Un regard unique pour un cinéma épuré

Chaque film de Philippe cherche à approcher quelque chose de ses personnages à travers l'interprétation des comédiens, sans effet de mise en scène qui se donnerait à voir. Il évite les captations à plusieurs caméras. Il s'efforce, au contraire, de déterminer, très précisément, l'axe et le cadre qui vont le mieux restituer le personnage ou ce que la séquence doit exprimer. Par là-même, il n'a pas besoin de sur-découper. C'est une mise en scène qui procède par épure, il cherche à créer une sorte de fil unique entre la caméra et les personnages. Il n'y a jamais de surcharge ni rien de forcé dans son cinéma, à la manière de Pialat ou de Bresson. ■



#### ● EQUIPE

Première assistante caméra : Amandine Mahieu  
Chef machiniste : Renaud Anciaux  
Chef électricien : Lucas Sevrin  
Étalonneur : Peter Bernaers

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : Panavision Belgique - Aurélien Sénanedj et Fabrice Gomont (RED Monstro et série Cooke S4)  
Matériel lumière : Set Basikx  
Matériel machinerie : Cine Qua Non  
Laboratoire de postproduction : Bardaf (Liège)

## Laurent Fénart <sup>AFC</sup> reflects on the shooting of Philippe Faucon's film "Les Harkis"

Interview by Brigitte Barbier, for the <sup>AFC</sup>,  
translated from French by A. Baron-Raiffe.

Philippe Faucon and Laurent Fénart, <sup>AFC</sup> have been working together for twenty years. One is a director with a commitment to a cinema rooted in social realism - *Fatima*, which received the 2016 César for Best Film and the Louis Delluc Prize in 2015, *Amin, La Désintégration* - the other is a cinematographer who has an equal passion for documentaries and fictions. We meet with them here to talk about their latest collaboration on *Les Harkis*, a film that denounces the tragic destiny of the Algerians enlisted in the French army. *Les Harkis* is selected in the Directors' Fortnight in this 75th Cannes Film Festival. (BB)

*In the late 1950s and early 1960s, the war in Algeria is dragging on. Salah, Kaddour and other destitute young Algerians join the French army as harkis. Leading them is Lieutenant Pascal. The outcome of the conflict suggests Algeria's independence is imminent. The fate of the harkis seems very uncertain. Pascal disobeys his superiors to ensure repatriation to France for all the men of his unit.*

### Philippe Faucon's filming method

Philippe spends a lot of time casting and choosing actors. On set, he is very precise in the choice of frames, focal lengths, camera movements, while remaining careful not to constrain the actor. Once the technical choices have been made, we only do mechanical rehearsals so as not to "wear out" the acting. Philippe generally favors choices that allow scenes to be set up quickly without overly involved technical installations, in order to favor the energy in the actors' performance. Sometimes he even asks to film the last technical rehearsals as an actual take to try to have immediate access to the actors' performances. Other times, depending on the difficulties or the particularities of what is to be acted, he is also able to accept shooting a certain number of takes. Most often, he shoots the scene in its entirety, so as not to interrupt the actors' momentum. Philippe Faucon is a screenwriter, and he writes the lines, but he prefers acting that lives through literal fidelity to the script.

### Many exteriors do not necessarily echo an easy shoot

Shooting exteriors is often a source of constraints, unforeseen events, adaptation, incessant choices... The choice of camera angles, for example, when shooting a long take, to maintain continuity in the direction of light. Or also, even in Morocco, a sun which can be clouded over and can no longer be bridged with the foreground shots...

Or even alley walls that go from shade to sun... Our technical scouting allowed me to take these evolutions into account and to request a precise order of filming of the scenes in the shooting schedule on a particular day.

If this is impossible, for reasons of actors' availability, for example, the gaffer, key grip, and I, do not hesitate to create a set-up to cut or diffuse the sun on a wall for example... We might even cover an entire alley with diffusion screens to be able to shoot a dawn scene all day long.

Most of the time, I prefer backlighting or sidelights, both for visual reasons and also because it makes it easier to "cheat" with the sun by giving a feeling of continuity for exterior scenes shot over a period of four or six hours. The very tight schedule did not allow us to return twice to the same location, so we had to find a way to bridge shots taken within the same scene but several hours apart.

Sometimes I had to have the sun behind the camera, in the axis, lighting the face. And that allowed me to see that in Morocco, the faces, the colors, the clothes remain quite textured when lit face-on. Even more so when shooting with the autumn sun which sets fairly quickly. But around 4 p.m. the shadows quickly lengthen and rapidly put an end to the day.

### Light and accessories

With thirty-five days of shooting for a war film that takes place largely in the Moroccan Atlas, we had to find solutions and figure out how to do without a large generator, in several very isolated villages with rugged terrain. At the time, we had only two small portable generators.

For the day and night interiors we had Smartlight DMGs, small Aladdins for the kerosene lamp and fire effects, Arri M18s and classic HMIs.

For the kerosene lamps, the gaffer, Lucas Sevrin, skilfully tracked the lights with a pole, in cramped decors.

For day exteriors, we had the sun and mirrors, reflectors, poly, etc. We often used sunlight bouncing off re-diffused mirrors. Often reflectors, Poly or silver reflectors, sometimes just a little reflection to give presence to the face. And also sometimes negative light...

### The formats, the focal lengths and the Scope

With Philippe, we never go below 50mm, his favorite focal length, which does not distort, and which gives a very good relationship between the character and the set. It allows for wide shots (by placing yourself far enough away, of course) and close-ups. We also often used 65mm.

I had chosen the RED with a large sensor and the Cooke S4 series. From 50mm, they cover 7K on the full-frame Monstro 8K sensor. It's as if we were between Super 35 and full frame.

I used a field equivalence table which allowed me to see that the 65mm in 7K corresponded to a 55mm in Super 35 (in vertical field), because we were shooting in "cropped" Scope. I wanted to use the sensor as much as possible to have a "full" image once projected in Scope.

### Depth of field on exterior shots

The question of depth of field with a large sensor is more important than in Super 35.

For this film, even on exteriors, I wanted blurs at the threshold of legibility, without necessarily veering into flat tints, so that the backgrounds would be diffracted but recognizable. We wanted to maintain the relationship of the characters to the setting.

Amandine Mahieu, first assistant director, and I, on certain shots with several characters, were careful to keep them sharp while marking the blur in the background.

We often shot at 2.8-1/2 with our two preferred focal lengths, 50 and 65, but sometimes at 4 and 5.6 depending on the value of the shot, the number of characters in the shot, etc.

With a full-frame sensor, at 5.6 to 65mm, the blurs are still marked.

### The rock and the filters

With the RED, you have to add external neutral densities, I took Tiffen which remain more or less consistent in hue, but the green tonality they bring back increases with the progression of the densities. When you end up with N18 or 21, you bring a lot of green. This green seemed to me to correspond to the film, it brought an interesting patina for the 1960s with the RED Monstro. Even on the ocher earth of the Atlas.

### The rock at all costs

For the night scenes in the mountains, or in villages without urban lighting, we made sure that we were always on a rocky background to create a weak nocturnal glow (with diffused SmartLights) in order to avoid flat areas of black. Because we could easily end up with a valley of several kilometers behind the character, impossible to light at night... With night scenes where there is fire, kerosene lamps or military flashlights, impossible to shoot in day-for-night...

When this was not possible, we made plates on rocks lit by a "moon" effect, which we added very simply in post-production in the dark areas of the image. To make the night "alive"...

### Stability with a handheld camera

Philippe may like hand-held shots, but for this film, stability was the priority. And we had to shoot quickly in places that were sometimes not very accessible and with very uneven terrain. For the interior tracking shots, we sometimes had a dolly and rails, other times a simple set

with a few tubes that Renaud Anciaux, the key grip, is able to create on any kind of terrain.

But for the tracking shots outdoors, I used the Stabe One, with an Easyrig and the "Serene" spring arm. Guided by Renaud for the reverse tracking shots, sometimes over a distance of 20 or 30 meters... It was the Stab One 1, lighter than the 2. This is an interesting tool for tracking shots because once it's been equipped, without changing configuration, it allows you to quickly readjust for still shots.

### A unique look for a minimalistic cinema

Each of Philippe's film seeks to approach something in its characters through each actor's performance, without any intentionally visible directorial effects. He avoids recording with several cameras. He strives, on the contrary, to determine, very precisely, the angle and the frame which will best convey the character or what the sequence must express. Thereby, he does not need to over-cut. It's a directorial style that proceeds by design, it seeks to create a sort of single thread between the camera and the characters. There is never overload or anything forced in his cinema, in the manner of Pialat or Bresson. ■

## Sébastien Buchmann <sup>AFC</sup>

revient sur les défis relevés pour filmer

" *Le Parfum vert* ", de Nicolas Pariser

Propos recueillis par Brigitte Barbier, pour l'AFC



C'est dans l'univers du théâtre que Nicolas Pariser plante l'intrigue de son nouveau film *Le Parfum vert*, en sélection à la Quinzaine des réalisateurs. Entre le film d'espionnage et l'univers de la BD, les ombres d'Hitchcock et de Tintin planent tout au long des péripéties un peu rocambolesques vécues par l'étrange tandem Vincent Lacoste et Sandrine Kiberlain. Sébastien Buchmann, <sup>AFC</sup> fidèle collaborateur de Nicolas Pariser que la Quinzaine des réalisateurs avait déjà accueilli à Cannes en 2019 pour *Alice et le maire* signe une image colorée et contrastée, avec des effluves de vert... (BB)

*Devant un public médusé, un comédien de la Comédie-Française est assassiné par empoisonnement. Témoin direct de cet assassinat, Martin, l'un des comédiens de la troupe, est soupçonné par la police et pourchassé par la mystérieuse organisation qui a commandité le meurtre. Claire, une dessinatrice de bandes dessinées, va aider Martin à élucider le mystère de cette mort violente au cours d'un voyage très mouvementé en Europe.*

### *Les choix visuels pour le ton général du film*

**Sébastien Buchmann** : *Le Parfum vert* est à la limite de la parodie du film d'espionnage et de la comédie. Vincent Lacoste est un faux héros qui se laisse guider par une femme, Sandrine Kiberlain, qui veut vivre de folles aventures. Pour naviguer entre ces genres, il fallait, à mon sens, proposer une image contrastée mais aussi colorée, saturée. Une image plus fantaisiste, qui se voit un peu plus (contrairement à celle d'*Alice et le maire*)... et donc pourquoi pas avec un peu de vert en forme de clin d'œil au titre. Nous avons, comme pour le précédent film de Nicolas, choisi de tourner en 35 mm.

Nicolas Pariser y tient beaucoup, ça n'a même pas été un sujet de discussion en préparation. La pellicule permet d'aller tout de suite à l'essentiel et d'affirmer

une direction visible sur les rushes. C'est une forme de contrainte qui me plaît et comme je n'ai pratiquement pas pu faire d'essais pour ce film, c'était rassurant de tourner en argentique, pour cette raison justement.

### *Un décor important, celui du train*

**SB** : Nous avons été confrontés à des difficultés en préparation. C'est très compliqué de tourner dans un train en France ! C'était impossible d'avoir un Thalys pour filmer ce voyage à Bruxelles, on était prêt à tourner dans un TGV mais il n'y en avait pas de libre, à moins de tourner en gare dans un TGV connecté aux caténaires donc sans possibilité d'éclairer de l'extérieur et avec un temps de tournage réduit. On a donc tourné dans un Corail, sur un site dédié de la SNCF qui permet d'être dans des conditions de studio... mais à ciel ouvert. Nous

n'avons obtenu que trois jours de tournage. Sachant qu'une voiture mesure 26 m, il a fallu construire une structure étanche de 30 m de long et de 8 m de large pour créer un sas et y installer le train. Cette structure me permettait d'installer des SkyPanels, au-dessus des fenêtres, pour faire tomber la lumière dans le wagon, et des Lux LED, pour donner une direction un peu plus marquée d'un côté du wagon. Les SkyPanels sur console créaient les variations de lumière pour donner l'illusion du train en mouvement.



Le sas du train, on voit les trilight et les Sky accrochés, ainsi que l'ultrabounce tendu  
Photo Ahmed Zaoui

#### *Et l'illusion du paysage à travers les fenêtres ?*

**SB :** Les scènes à tourner étaient à la fois avec du texte pour les deux comédiens assis mais aussi avec beaucoup de déambulations dans le train entier et des plans dans le bar.

Le story-board établi pour deviser les VFX a mis en évidence un trop grand nombre de plans à truquer. J'ai donc proposé de tourner les déplacements en longue focale pour éviter au maximum les fenêtres dans le champ. Nous avons ajouté des reflets de l'extérieur sur des parties du compartiment. Hugues Namur, de chez Mikros, présent pendant tout ce tournage dans le train, avait suggéré des fonds blancs pour éviter les retours de vert dans le wagon pour les plans où les fenêtres étaient visibles de loin. Seuls les plans où il fallait détourner les cheveux des comédiens étaient sur fonds verts.

#### *Continuons vers la Hongrie, en train de nuit*

**SB :** Tout d'abord, il a fallu repérer le train de jour alors qu'on tournait en nuit... Et nous n'avons pas pu allumer les lumières du wagon pour avoir quand même une petite idée de ce qu'elles donneraient dans le champ. Mais ce fut quand même moins laborieux qu'en France car la Hongrie a un beau musée du rail et nous avons pu nous

installer dans un hangar. Nicolas voulait que l'extérieur soit complètement noir pour souligner l'angoisse de Vincent, que seul son reflet existe dans la fenêtre. J'ai donc abandonné l'idée d'éclairer par l'extérieur. Il fallait que tout vienne de l'intérieur et ce n'était pas une mince affaire vu l'étroitesse du lieu. Nous avons ajouté des lampes déco, proposées par le chef déco, Florian Sanson, et le chef électro, Vincent Piette. L'image est très contrastée mais elle colle bien avec l'esprit de la séquence et cela plaisait ainsi à Nicolas.



ArriCam Lite dans le train  
Photo Ahmed Zaoui

#### *Le film commence à la Comédie-Française et se termine à Budapest, au Magyar Theatre*

**SB :** L'après Covid a eu pour conséquence de rendre difficile l'accès aux théâtres qui tournaient à plein régime au moment du tournage. La Comédie-Française – sauf le hall – a été tournée dans d'autres lieux : la scène à l'Opéra Comique, les loges dans un autre théâtre. Les temps de préparation étant très réduits et les normes de sécurité nous interdisant de laisser du matériel sur pied ou accroché, je me suis servi des projecteurs sur place. Il y a beaucoup de projecteurs automatiques sur le plateau de l'Opéra Comique, je pouvais les utiliser pour faire rebondir la lumière sur des toiles ou sur le plafond.

En Hongrie, nous avons passé trois semaines dans le Magyar Theatre, en jonglant avec les horaires imposés à



Nicolas Pariser et Sébastien Buchmann au Magyar Theatre

cause des représentations. Ce fut un tournage très morcelé et j'admire le travail de la scripte ! Malheureusement, il y avait très peu d'automatiques et surtout du tungstène et nous étions obligés d'aller en passerelle pour les diriger manuellement. Le public est essentiellement éclairé par la lumière réfléchie provenant de la scène.

La lumière sur le plateau est construite avec le chef déco, Florian Sanson, qui a installé un décor avec des fonds translucides, rétro éclairés avec des SkyPanels.



Devant le théâtre, en Hongrie : Léonie Simaga prête, hors champs, avant une prise.  
Ahmed Zaoui, chef machiniste, avec le clap  
Photo Roger Arpajou

### Des références hitchcockiennes

**SB** : Le scénario était truffé de références directes à *La Mort aux trousses*, il en reste bien sûr comme le nom du méchant, Van Damme, qui est celui du personnage joué par James Mason. Et au-delà, Nicolas faisait régulièrement référence au film pour le découpage ou pour nous plonger dans ce curieux mélange de comédie et de film d'espionnage. Pour la séquence de révélation qui se passe pendant le spectacle, c'est plutôt la scène de fin de *L'Homme qui en savait trop* qui nous a aidés. La scène se déroule pendant un concert au Royal Albert Hall et dure assez longtemps. Il y a énormément de plans, sur le concert, des gros plans sur les partitions... Pour notre séquence, il nous fallait montrer plusieurs personnages à différents endroits pendant la scène cruciale qui allait nous dévoiler l'espion qui se cache dans la troupe. Dans les deux cas, le spectateur et les personnages savent qu'il

va se passer quelque chose et l'attendent. Nous n'avons pas découpé autant qu'Hitchcock mais ça ne manque pas au film.

**La pellicule ne nous met pas dans la même disposition intérieure que le numérique...**

**SB** : J'aime que la pellicule impose quelque chose, on est tout de suite dans une interprétation du réel. Sur le plateau, on doit imaginer le film, on ne peut pas le voir, comme en numérique sur un écran. En numérique, le film se construit véritablement sur l'écran, qui est déjà presque le film à lui tout seul ! C'est un privilège pour un opérateur de pouvoir encore « imaginer » le film en train de se faire et cela occasionne toujours un petit stress de plus.

Par exemple, la dernière séquence du *Parfum vert* se passe sur un pont en Hongrie. On arrive sur le pont et il y a une brume incroyable, on ne voyait rien. C'était notre dernier jour sur place, il fallait tourner. J'ai pensé : si on avait voulu avoir une brume comme ça, on n'aurait pas pu la créer, qu'est-ce que je peux en faire ?

C'était étrange, j'ai fait comme si on était en studio, j'ai éclairé les personnages fortement, de manière un peu fausse. Tout le monde me disait qu'on ne voyait rien, mais je savais que ça devrait aller. En pellicule, on ne sait pas à 100 % comment tout ça va se placer et c'est un peu magique. ■

### ● EQUIPE

Premier assistant opérateur : Guillaume Genini  
Deuxième assistante opératrice : Jana Noël  
Chef électricien : Loic Limosin  
Chef machiniste : Laurent Menoury  
Cheffe décoratrice : Katia Wyszkop  
Cheffe costumière : Emmanuelle Youchnovski  
Chef maquilleur : Christophe Oliveira  
Chef opérateur du son : Jean-Pierre Duret  
Montage : François Gedigier  
Coloriste : Richard Deusy

### ● TECHNIQUE

Matériel Caméra : TSF Caméra (Arri Alexa Mini LF, série Arri Signature Prime)  
Matériel lumière et machinerie : TSF Lumière et TSF Grip  
Postprod : M141

## Sébastien Buchmann <sup>AFC</sup>

discusses the challenges he faced in shooting

"Le Parfum vert" by Nicolas Pariser

Interview by Brigitte Barbier, for the AFC

translated from French by Alex Baron-Raiffe.

Nicolas Pariser's latest film, *Le Parfum vert*, in selection at the Directors' Fortnight, is set in the world of the theater. Between a spy film and a comic-strip, reflections of Hitchcock and Tintin hover above the somewhat incredible adventures of the strange duo of Vincent Lacoste and Sandrine Kiberlain. Sébastien Buchmann, <sup>AFC</sup> has loyally worked alongside Nicolas Pariser in the past, and the Directors' Fortnight screened their film *Alice et le maire* in 2019. This year, they're back with *Le Parfum vert*, a film with colored and contrasted visuals, with waves of green... (BB)

*An actor from the Comédie-Française is killed by poison in front of a dumbfounded audience. Martin, one of the actors in the company, who directly witnessed the murder, is suspected by the police and pursued by the mysterious organization that commandeered the murder. Claire, a cartoonist, will help Martin unravel the mystery of this violent death during a very eventful journey throughout Europe.*

### The visual choices for the general tone of the film

Sébastien Buchmann : *Le Parfum vert* lies on the edge between a parody of a spy film and a comedy. Vincent Lacoste is an antihero who allows himself to be guided by a woman, Sandrine Kiberlain, who wants to experience crazy adventures. To navigate between these genres, it was necessary, in my opinion, to offer a contrasted but also colorful and saturated image. A more fanciful image, which is a little more showy (unlike that of *Alice et le maire*)... and therefore why not with a little green, in a nod to the title. We have, as on Nicolas' previous film, chosen to shoot in 35mm.

Nicolas Pariser is very keen on it, and it was not even a subject of discussion in preparation. 35mm allows you to go straight to the point and to assert a visible image style on the dailies. It's a form of constraint that I enjoy and, since I was practically unable to do any tests for this film, it was reassuring to shoot on film, for this very reason.

### An important location is the train

SB : We faced difficulties in preparation. It's very complicated to shoot on a train in France ! It was impossible to have a Thalys to film this trip to Brussels, we were prepared to shoot in a TGV but there weren't any free ones, unless you were shooting in the station in a TGV connected to the catenaries, meaning it would be impossible to light from the outside and would force us into a reduced filming time. So, we shot in a regional train, on a dedicated SNCF location which allowed us to operate in studio conditions... but in open air. We only got three days of shooting. Since a train car is 26 meters long, it was necessary to build a 30 meter long x 8 meter wide waterproof structure the train could be placed inside. This structure allowed me to install SkyPanels above the windows, to make light enter the train car, and Lux LEDs, to give a slightly more marked direction on one side of the train. The SkyPanels on the console created the variations of light to give the illusion of the train moving.

### And the illusion of the landscape through the windows ?

SB : The scenes to be shot involved dialogue between the two seated actors but also involved a lot of wandering throughout the train and some shots in the bar car.

The VFX storyboard showed us there were too many special-effects scenes. So, I proposed we shoot the movements in long focal length

to avoid having the windows in the frame as much as possible. We have added reflections from the outside on parts of the compartment. Hugues Namur, from Mikros, was in attendance during the entire shoot in the train, and he had suggested white backgrounds to avoid feedback from the green in the carriage for the shots where the windows were visible from afar. Only the shots where the actors' hair had to be cropped were on a green screen.

### Let's continue to Hungary, by sleeper train

SB : First of all, we had to scout the day train while we were shooting at night... And we weren't able to turn on the lights in the train car to get a tiny idea of what they might look like on screen. But it was still less trouble than in France because Hungary has a beautiful railroad museum where we were able to shoot in a trainshed. Nicolas wanted the exterior to be completely dark to emphasize Vincent's anxiety, so only his reflection would show in the window. So, I abandoned the idea of lighting from the outside. Everything had to come from within and it was no small feat given the narrowness of the location. We added prop lighting, designed by the set designer, Florian Sanson, and the gaffer, Vincent Piette.

### The film begins at the Comédie-Française and ends in Budapest, at the Magyar Theater

SB : The post-Covid period had the effect of making it difficult to access theaters, which were running overtime when we were shooting. The Comédie-Française – except the hall – was filmed in other locations : the stage of the Opéra Comique, the dressing rooms in another theatre. Since preparation times were very short and safety standards prohibited us from leaving equipment on tripods or hanging, I used the lighting available on location. There are a lot of automatic spotlights in the Opéra Comique, I could use them to bounce the light off of canvases or the ceiling.

In Hungary, we spent three weeks in the Magyar Theatre, juggling with the theater's own performance calendar. It was a very fragmented shoot and I admire the work of the script supervisor ! Unfortunately, there were very few automatic lamps, especially tungsten ones, and we had to go up on the catwalk to direct them by hand. The audience is primarily illuminated by reflected light from the stage.

The lighting on set was built together with the set designer, Florian Sanson, who created a set with translucent backgrounds that were lit from behind with SkyPanels.

### Hitchcockian references

SB : The screenplay was riddled with direct references to *North by Northwest*, and some remain in the film, such as the name of the villain, Van Damme, which is the same as the character played by James Mason. And beyond that, Nicolas regularly referenced the film for the shooting breakdown or to immerse us in this curious mixture of comedy and spy film. For the revelation sequence that happens during the performance, we were instead inspired by the final scene of *The Man Who Knew Too Much*. The scene takes place during a concert at the Royal Albert Hall and lasts quite a long time. There are a lot of shots, on the concert, close-ups on the scores... For our scene, we had to show several characters in different places during the crucial scene that reveals the identity of the undercover spy in the company. In both cases, the spectator and the characters know that something is going to happen and are waiting for it. We didn't cut as much as Hitchcock did, but that isn't to the detriment of our film.

### Film doesn't put us in the same mindset as digital...

SB : I like that film imposes something ; you are immediately in an interpretation of reality. On set, you have to imagine the film, you can't see it on screen, as in digital. In digital, the film is truly constructed on the screen, which is already almost the film all by itself ! It is a privilege for an operator to still be able to "imagine" the film being made and this always causes a little more stress.

For example, the last sequence of *Le Parfum vert* takes place on a bridge in Hungary. When we got to the bridge, there was an incredible mist, we couldn't see anything. It was our last day there, we had to shoot. I thought : if we had wanted to have a mist like this, we wouldn't have been able to recreate it, so what can I do with it ?

It was strange, I acted as if we were in the studio, I lit the characters strongly, in a somewhat false way. Everyone told me we couldn't see anything, but I knew it would be fine. On film, we don't 100% know how it's all going to turn out and that's a bit magical. ■

## Le chef opérateur Balthazar Lab parle de ses choix visuels sur " La Jauría ", d'Andrés Ramírez

Propos recueillis par Margot Cavret, pour l'AFC



Dans *La Jauría*, premier long métrage du réalisateur colombien Andrés Ramírez Pulido, on suit le quotidien de jeunes délinquants, captifs dans une jungle luxuriante. Bien que très ancré dans un réalisme presque documentaire, le film se bâtit une identité visuelle unique et significative. A l'occasion de la présentation du film à la Semaine de la Critique, Balthazar Lab, le chef opérateur, nous parle de ses choix visuels, de la préparation à la postproduction du film. (MC)

**Balthazar Lab** : C'est un film franco-colombien. La production française cherchait un chef opérateur français. J'ai fait un Skype avec le réalisateur, Andrés Ramírez Pulido. Je parlais en anglais, mais il ne comprenait pas grand chose et lui me parlait en espagnol, et je ne comprenais pas grand chose non plus ! On a eu une conversation assez surréaliste et je me suis dit que je n'allais jamais faire ce film, c'était trop abstrait. Deux jours plus tard, la production m'a appelé, me disant que Andrés avait envie de travailler avec moi. J'avais vraiment des doutes sur la pertinence de cette idée ! J'ai réfléchi, le scénario était extrêmement prometteur, il m'avait beaucoup touché. J'ai téléchargé une application pour apprendre l'espagnol sur mon téléphone et je me suis mis à faire ça de manière intensive en attendant mon départ pour la Colombie.

Avec cette difficulté à communiquer, on a mis en place une autre forme de langage pendant la préparation à base de références, de dessins, de mots-clefs, et finalement on a quand même fait une préparation très solide. Les plans étaient pensés en termes d'intention. Andrés a une culture cinématographique extrêmement importante, c'est pour ça que notre dialogue était assez précis en termes de références.



Photogramme

Rétrospectivement, je me dis que cette barrière de la langue, qui semblait assez définitive lors du premier entretien, était presque une bonne chose. On ne s'est pas perdu dans des problématiques de formulation, on en vient à parler de choses extrêmement concrètes, on est obligés de se concentrer sur une forme hyper pure de langage, qui est vraiment : distance et hauteur caméra, mouvement. Ne pas être encombrés par le langage, ça nous a permis de nous concentrer sur ce qui est essentiel.

Ibagué était notre point de départ, une ville moyenne du centre de la Colombie qui est dans une zone à la fois montagneuse et forestière. On y a fait six semaines très intensives de préparation, quasiment H24 dans des discussions, des problématiques de décors, de lieux.

Le découpage a été très préparé avec quelques idées-clefs, comme celle des plans circulaires. Au final, au montage, il n'en reste qu'un mais qui est vraiment fort. Il y a un gros travail sur la hauteur de la caméra qui n'est jamais vraiment à l'endroit où on l'aurait mise d'une manière standard. On avait l'idée d'une caméra toujours assez haute. C'était une des volontés d'écriture du film, qu'on a formulée explicitement en préparation et qui nous a guidés ensuite. C'est une manière de faire ressentir à quel point nos personnages sont dans un moment de fragilité et d'écrasement par l'institution dans laquelle ils sont.

On avait en commun avec Andrés un grand amour pour le premier film de Ruben Östlund, *Play*. C'est un film sur des enfants également, avec un travail très pur de distances à la caméra, de durée des plans, et une forme d'ascétisme, une exigence de mise en scène, de simplicité qui laissent la place aux interprètes. C'est une référence qui nous a beaucoup intéressés.

Il n'y a pas beaucoup de gros plans dans le film. Le seul très gros plan est pendant la soirée, et c'est le moment où le personnage fait un choix important. On avait le sentiment, pour ce film, que le gros plan était une carte magique qu'on ne voulait jouer qu'à certains moments-clés du film. Le début du film est plus focalisé sur les corps, et la fin se resserre pour être vraiment dans la tête du personnage principal. Je devais avoir en tête *Cemetery of Splendor*, d'Apichatpong Weerasethakul, le dernier plan est le seul plan rapproché du film, et tout à coup il y a quelque chose de fort qui se fabrique à cet endroit-là.

Les acteurs n'avaient pas le scénario. A la répétition, les scènes sont mises en place, ils jouent ensemble, et Andrés va donner des indications et modifier des choses. Il avait l'intuition qu'avec un zoom on allait pouvoir rapidement se rapprocher, changer des choses, s'adapter aux improvisations des acteurs.

Le mot zoom avait été évoqué très tôt, lors du premier Skype, c'était un des mots-clés. J'avais déjà utilisé ce vieil Angénieux 25-250 mm sur un clip que j'avais fait à Paris, et je l'avais trouvé très beau avec toutes ses aberrations, sa douceur. J'étais heureux de voir qu'il y en avait un en Colombie, 80 % du film est fait avec ce zoom. On avait une série d'Ultra Prime pour certaines séquences de nuit et quand il y avait un problème d'encombrement. On a très rapidement eu une grande affection pour ce zoom et il a vraiment contribué avec nos options d'étalonnage à forger une esthétique singulière pour ce film qui fut définie précisément dès la fin des essais esthétiques.

On a tourné avec une RED Gemini. On avait beaucoup de scènes de forêt de nuit et des moyens de lumière qui allaient être limités. Le dual ISO était vraiment une option intéressante, surtout avec ce zoom très peu lumineux



Balthazar Lab et Sara López Agudelo, 1<sup>ère</sup> assistante caméra, sur le tournage de "La Jauría"

qui ouvre autour de 4. Dans les RED, la Gemini est probablement celle qui m'intéresse le plus parce qu'elle a des photosites un peu plus grands. C'était finalement une très belle surprise. Très vite on a trouvé une matière qui nous plaisait. C'était, pour moi, une nouveauté de l'utiliser mais dès les essais on s'est dit qu'on était à l'aise avec.

Le capteur de la Gemini est beaucoup plus grand que du Super 35. Je trouve que c'est un peu étonnant de sortir des standards cinématographiques en termes de taille de capteur mais là, ça nous a permis de maximiser les aberrations du zoom, parce qu'on prenait vraiment à la limite de couverture du zoom, et plus on s'éloigne du centre plus les aberrations sont énormes. Ça a été vraiment une discussion en étalonnage pour savoir à quel endroit on mettait le niveau d'acceptabilité du vignettage. On s'est posé la question de savoir s'il contribue au sentiment d'enfermement. Il y a eu des passes entières du film à regarder le vignettage, savoir s'il était trop fort, s'il fallait cropper un peu, le diminuer ou laisser tel quel.

On a longtemps hésité sur le ratio. On en a essayé plusieurs et ça a été une discussion quasiment jusqu'au dernier jour de préparation. Le 1,66:1 nous semblait finalement assez juste dans le rapport à ce groupe d'enfants, dans un format plus carré qui donne plus de place pour les corps.

La Colombie est quasiment à l'équateur. Le soleil fait une ligne droite dans le ciel, il est rapidement très haut, au bout d'une heure après le lever, il est même plus haut qu'un soleil d'hiver à midi en France. Il passe à l'aplomb parfait et on ne peut pas tourner très longtemps au soleil parce qu'il est vraiment très puissant. Dans le film, il y a ces moments où on essaye d'avoir l'ombre la plus forte car chaque impact de rayon de lumière fait exploser le

capteur. Les contrastes sont très très forts. Je me souviens la première fois que j'ai sorti SunSeeker, l'application qui permet de voir le soleil, j'ai regardé comment ça allait être dans deux ou trois mois au moment de tourner, c'était toujours pareil ! J'ai fait le tour de l'année, toujours pareil. Toujours une ligne droite dans le ciel. C'est impressionnant.

On s'est retrouvés souvent avec de grands cadres ou des tissus blancs posés dans le décor pour essayer de ré-équilibrer le contraste extrêmement puissant que provoque ce soleil. Les nuits sont assez ré-éclairées, pour équilibrer les torches et éviter de perdre de la matière dans les flammes. Heureusement j'avais un gaffer vraiment incroyable, Giovanni Barrios, qui était le gaffer de *Memoria*, qui a réussi à trouver plein de solutions, notamment une capacité incroyable à accrocher des sources dans les arbres, parfois à 30 mètres de haut ! Il arrive à faire passer des cordes et à accrocher des trucs à des endroits incroyables ! Ça a été un plaisir de travailler avec lui, une collaboration vraiment précieuse.

On avait ce faisceau de lumière dans la grotte qui était écrit et perçu dès le scénario comme touchant au sacré. A quel point un rayon de lumière peut toucher, et touche le personnage. C'était notre première journée de tournage, dans un décor complètement inaccessible. J'ai demandé à mon équipe lumière de ramener un Maxi Brute à plusieurs centaines de mètres des camions, avec le groupe électrogène, au milieu de la jungle, et d'accrocher un miroir en déport au-dessus d'un trou qui donnait sur la grotte pour pouvoir faire rebondir ce projecteur sur le miroir... C'était un vrai challenge, car le trou laissait passer une cascade, donc on a dû détourner la rivière pour cette séquence !

La séquence de la fête était aussi un moment étonnant en termes de dispositif de lumière. Notre idée avec Andrés était de faire de ce lieu un lieu un peu infernal. Ce sont les deux moments qui touchent d'un côté au divin et de l'autre côté à l'enfer, et qui partent dans des choses complètement expressionnistes.

Le plan-séquence, entre chien et loup au bord de la piscine, a été une grande guerre. La production colombienne avait peur de ce plan. C'est un mineur qui est jeté dans la piscine, ils avaient peur de toutes les problématiques de sécurité. L'acteur devait jouer la noyade et on avait tous conscience de ce que ça voulait

dire. Les acteurs ne savaient pas bien nager donc, dès la préparation, il devait aller régulièrement à la piscine pour être à l'aise avec l'eau ; on a essayé de trouver une option de doublage, etc. Ça me tenait extrêmement à cœur de le faire en plan-séquence. Au final, on a pris deux soirées pour faire ce plan. Ça a été un moment d'intensité du tournage extrêmement puissant. Ce plan synthétisait un des grands enjeux du film : la violence ; la ressentir sans être complaisants.

Je pense qu'une force incroyable du travail d'Andrés, c'est d'être extrêmement aux prises avec les problématiques de la Colombie actuelle. C'est incroyable à quel point le film est proche de la violence endémique qui a complètement gangrené toute la société. Andrés a une grande sensibilité à ça, il a travaillé pendant des années avec des enfants issus de prisons ou de centres de réhabilitation pour jeunes mineurs délinquants. Tous les enfants qui jouent dans le film viennent de milieux difficiles, ont connu des situations d'enfermement. Il y a une fibre documentaire dans ce film vraiment très forte en termes de ressenti mais son intuition était qu'il fallait mettre en place un dispositif de fiction qui décale toute cette vérité dans un autre univers pour en faire un objet de cinéma plus singulier. Il y avait tous ces éléments de décors, de costumes et de caméra qui ramenaient le film vers une forme plus abstraite, plus métaphorique. La synthèse se fait en fabriquant, on arrive à un endroit qui fait parti de la proposition du film et qui le rend extrêmement singulier, c'est presque documentaire mais c'est puissamment fictionnel et singulier. ■

#### ● EQUIPE

Première assistante opératrice : Sara López Agudelo  
Second assistant opérateur : Camilo Meneses  
Gaffer : Giovanni Barrios  
Coloriste : Arthur Paux  
Key Grip : Alejandro Ruíz

#### ● TECHNIQUE

Loueur matériel : Congo Rental  
Caméra : RED Gemini  
Optiques : zoom Angénieux 25-250 mm et série Zeiss Ultra Prime  
Laboratoire : MicroClimat

**La cheffe opératrice Marine Atlan  
parle de son travail sur " Nos cérémonies " ,  
de Simon Rieth**

Propos recueillis par Margot Cavret, pour l'AFC



Présenté à la Semaine de la Critique au 75<sup>e</sup> Festival de Cannes, *Nos cérémonies* est le premier long métrage de Simon Rieth. Loin de la timidité d'une première œuvre pourtant, le film propose une grande richesse de couleurs et de contrastes mais également de thèmes, naviguant avec brio entre le drame familial et le film de genre. Marine Atlan, la cheffe opératrice, nous parle de son travail sur ce projet. (MC)

**Marine Atlan :** Dans notre échange sur l'image du film, nous sommes d'abord partis de la couleur. Simon voulait vraiment un film de contraste et de couleurs. Il avait en tête énormément de cinéastes américains. Il m'a beaucoup parlé de Gus Van Sant, par exemple, son travail sur la couleur, sur les costumes, la lumière, les décors.

Nous avons tourné en Alexa Mini et j'ai fait des essais en la sous-exposant de 2 diaphragmes et en la prenant à 1 600 ISO. Avec Fanny Mazoyer, l'étalonneuse, on a ensuite recherché des LUTs et les peaux sont ressorties extrêmement colorées, un peu orangées. Ce travail sur la carnation nous racontait le soleil, l'été. Le rendu particulier sur les couleurs et le contraste nous plaisait et ça adoucissait le côté très précis de l'Alexa. Moins on apportait de lumière au capteur, plus j'aimais la matière qu'il donnait. En préparation, j'ai fait des photos en argentique sur les décors qui ont été une des références pour les LUTs, avec des inspirations aussi variées que *Lincoln*, de Steven Spielberg, *Beau travail*, de Claire Denis, ou encore *Seven*, de David Fincher.

Après ces essais, j'ai décidé de poser les intérieurs très sombres, ce qui me permettait de garder des extérieurs très présents et de construire un vrai contraste dans l'image. Simon a tenu, dès le début, à faire un maximum de choses au plateau. On a beaucoup parlé de notre envie de matière pour le film. La sous-exposition et le bruit qu'elle amenait naturellement se sont donc imposés. Nous n'avons pas ajouté de scan de grain 35 dans le film, tout vient de cette sous-exposition faite sur le plateau.

Simon est daltonien, il ne voit pas les couleurs de la même manière que la plupart des gens. C'est une des raisons pour lesquelles il aime les couleurs très franches. Par ailleurs, il a grandi en Méditerranée, avec cet imaginaire d'une mer d'un bleu profond. La sous-exposition nous a aidés à aller chercher des couleurs très saturées, elle faisait ressortir le bleu de la mer et du ciel. Nous avons vraiment voulu utiliser la couleur comme un vecteur émotionnel direct, presque inconscient. C'est comme ça que nous avons construit la scène d'amour sur la plage de nuit, par exemple. C'est une séquence



Sur le tournage de "Nos cérémonies" | Photo Inès Daïen Dasi

découpée très simplement, un plan fixe, et ce sont les couleurs qui varient pour amener le rythme du plan et devenir le relais de l'émotion des deux amants.

Dans notre travail sur la couleur, nous avons voulu aller de plus en plus loin au cours du film, à mesure que le tragique s'affirme. Pour les dernières séquences du film, qui sont comme une réminiscence de l'enfance, on a ajouté un filtre orange, Day for Night Monochrome, de chez RVZ, qu'on a ensuite compensé à l'étalonnage pour décaler les couleurs. Ça a amené un bruit coloré, très bleu, et ça nous a permis de vraiment trouver du doré au coucher du soleil. Les nuits américaines sont également faites avec un filtre Day for Night bleu, de chez RVZ.

Il y avait vraiment l'envie que le film soit organique. Nous mettons, pour certaines séquences, un morceau de verre légèrement poli devant l'optique qui amenait des flairs un peu particuliers avec des formes étranges pour convoquer des fantômes dans les plans. En travaillant comme ça, par couches, nous voulions donner de l'épaisseur à l'image du film.



Photogramme issu de la séquence utilisant le filtre orangé

### Le travail en plans-séquences

**MA :** Les choses s'installent beaucoup dans un temps réel dans le cinéma de Simon, c'est pour ça qu'il découpe peu. Il y a, par exemple, une scène où deux personnages se retrouvent après une soirée et discutent, on sent qu'il y a un sentiment amoureux qui est en train de naître entre eux. Et parce qu'il veut être au plus juste sur ce dont le sentiment amoureux a besoin comme temps, comme silences, comme durée, pour retranscrire ça, il ne faut

pas découper, il ne faut pas tricher avec le temps. Il faut le garder brut.

Simon tient à ce que la caméra soit indépendante des acteurs et de l'action. C'est un film qui raconte les choses par en-dessous, la caméra apporte le sous-texte. Les personnages se disent souvent des choses presque banales, anodines, dérisoires, qui ne racontent pas l'enjeu de l'action. En parallèle, la caméra crée une tension par son mouvement, elle amène l'idée du fantastique aussi, qu'il y a des choses cachées, qu'on ne dit pas, qu'on ne sait pas.

Quand je suis arrivée sur le projet, Simon avait déjà un découpage. Il pense et écrit le film par ses plans, très précisément. J'ai essayé de comprendre cette image et d'amener ma sensibilité dedans, mais j'ai pris un train en marche. J'ai traversé le découpage avec lui, on a modifié des choses. Son idée du film était déjà extrêmement définie et son ambition nous a amenés à des endroits, notamment en machinerie, que je n'avais encore jamais expérimentés. Quand on a un réalisateur qui a des images aussi précises et aussi incarnées déjà en amont, c'est génial parce qu'on bâtit la technique autour de ça. Il a fallu réfléchir, avec un budget parfois un peu limité, à comment faire ces plans-là. Il faut vraiment dire un grand bravo à l'équipe machinerie – dirigée par Marie-Anouke Cougnon-Vilain, dont c'était en plus le premier long en tant que cheffe – qui a vraiment trouvé des très belles solutions aux ambitions de Simon.



Simon Rieth pendant le tournage | Photo Guilhem Domercq

Sur le cadre, les choses se sont faites sans qu'on les nomme. Les cadres sont plutôt centrés, mais on s'est retrouvé à cet endroit-là assez naturellement. Simon fait vraiment confiance là-dessus, c'est agréable. Comme il met en place beaucoup de plans-séquences, il y a un lâcher-prise obligatoire car sur la durée du plan il ne peut pas contrôler le cadre. Je pense notamment au plan-séquence sur la plage, un travelling à 360° avec quatre personnages. Évidemment c'est une chorégraphie très précise, et Simon adore s'adapter à ça. Il dirige les comédiens en voyant à quel endroit la caméra est. Il y a vraiment un jeu entre le dialogue et la caméra. Marie-Anouke et moi avons toutes les deux des retours son et je cadrais à l'oreille. À la fin j'ai zoomé sur le personnage de



Travelling circulaire sur le tournage de "Nos cérémonies"

Noé pour finir en très gros plan parce que j'ai senti qu'il fallait faire ça à ce moment-là. Tout est très millimétré mais Simon arrive à mettre en place une situation dans laquelle les techniciens trouvent la liberté de lui proposer des choses.

Au milieu du film, il y a un plan-séquence de sept minutes, d'une scène de fête. Simon cherchait une lumière suintante, presque un peu dérangeante, et qu'on ressente la durée de la fête. Il y avait toute la difficulté d'un plan où on filmait dans tous les axes, donc on a fait une lumière avec plafonnier, c'est-à-dire très dure avec des ombres portées assez directes. Et comme il y avait aussi l'envie d'une teinte un peu verte, l'équipe d'électros – dirigée par Manon Corone – a peint des ampoules avec de la peinture sur verre. Comme la peinture n'était pas tout à fait uniforme sur le verre, ça a apporté des variations de couleur. Pour ce plan, on avait en référence un plan des *Harmonies Werckmeister*, de Bela Tarr, un plan-séquence très lent à la dolly. On s'est dit que la caméra devait s'imposer au milieu de cette fête, par sa lenteur, son inertie en décalage avec le reste. Donc on a installé une dolly que l'on traînait au milieu de cinquante figurants qui dansaient et qui sautaient partout, un vrai contrepoint de leur énergie. Il y avait une inertie obligatoire, nos mouvements étaient vraiment justifiés par l'échelle de plan qu'on voulait. Ça nous a permis aussi d'avoir de la fixité au sein de ces sept minutes, ne pas être emportés par la ferveur des personnages... toujours cette idée d'indépendance de la caméra. Ce plan, c'est une nuit entière de tournage, on a fait une dizaine de répétitions et six prises. Je pense que Simon aime aussi la concentration que le tournage en plan-séquence apporte pour les comédiens et l'équipe. Quand on n'a qu'un plan à faire en une nuit, ça donne une énergie qui est vraiment très différente. Il a fallu réfléchir à comment faire tenir ces envies de mise en scène et d'image dans autant de contraintes techniques. A la lumière, ça s'est résolu par une vraie simplicité dans les sources utilisées.

### Un film de genre

**MA :** Comme il y a beaucoup de plans-séquences dans le film, notamment quelques passages au Steadicam, il fallait trouver des optiques assez légères. Et comme il y avait des premiers plans et des arrière-plans qui changeaient beaucoup, des acteurs qui s'approchaient parfois très près, il fallait une distance de mise au point minimum assez proche. On a fait plein d'essais, et on s'est arrêté sur les Atlas Orion. Quand on les a essayées, l'assistante caméra, Joséphine Drouin-Viallard, m'a dit qu'elles avaient quelque chose de romantique. Ces optiques confondent les différents plans, elles sont très douces et ont un flou en losange qui est très beau. J'avais un peu l'impression de revenir dans les références dont on avait parlé, *Last Days*, *Elephant*, quelque chose du romantisme adolescent. Ça venait comme un contrepoint à la mise en scène de Simon qui est très puissante. J'avais envie que l'image ait cette ambiguïté, j'ai l'impression que le cinéma de Simon se situe dans cet entre-deux là.

Il y avait aussi un zoom K35 anamorphosé. On a fait beaucoup d'essais pour les optiques, pour savoir à quel diaphragme on voulait les prendre, et c'était très précis. Je voulais prendre les Orion entre 2,8 et 4, et, à l'inverse, le zoom il fallait que je le prenne à 5,6 ou à 8 car l'anamorphose nous faisait perdre 2 diaphragmes. C'était intéressant d'avoir cette rigueur, c'est la première fois que je parlais sur un film en sachant exactement à quel diaphragme je voulais travailler avec les optiques, et ça a permis aussi que le zoom matche avec les Orion, même si le K35 a beaucoup plus d'aberrations. Il avait une tendance verte et un rapport au flou qui me plaisaient beaucoup. On s'en servait aussi pour amener de la distorsion. On l'a utilisé dans la forêt pour tordre un peu les pins qui se dressent, à un moment où on bascule dans le genre. C'était un élément pour faire jouer le fantastique dans l'image, pour tordre le réel.



Photogramme

Parce qu'il y avait aussi cette idée d'évoquer les choses, de ne pas les montrer. C'est uniquement à la fin, dans un travelling circulaire, qu'on joue des effets spéciaux pour montrer le fantastique. Simon voulait le laisser hors-champ pendant toute une partie du film, il était très clair là-dessus.

Le fantastique s'installe donc par la lumière. *Blade Runner*, de Ridley Scott, faisait, par exemple, partie de nos références, pour ses intérieurs très chauds. Il y a une chaleur dégoulinante, l'idée du genre qui se glisse dans la lumière, alors même que notre contexte est extrêmement réaliste : Royan l'été en 2021. C'est aussi l'ambivalence du film, une générosité des images d'un monde très harmonieux qui, d'un coup, peut se renverser en quelque chose de quasi-cauchemardesque. Nous voulions provoquer des collisions. Simon disait tout le temps : « C'est un film de vampires ».

J'ai aussi un autre film sélectionné à Cannes, *Des jeunes filles enterrent leur vie*, de Maïté Sonnet. C'est le deuxième court métrage que je fais avec elle, après son premier film, *Massacre*. C'est un film qu'on a tourné en RED avec des optiques Ultra Flare de Panavision. C'est un film sur un enterrement de vie de jeune fille, où Maïté a voulu interroger la notion d'engagement, la fragilité du sentiment amoureux, la norme. Nous l'avons construit à l'image comme un conte poussiéreux qui convulserait peu à peu pour devenir électrique et révolté. ■

## Nos cérémonies

### • EQUIPE

1<sup>e</sup> assistante caméra : Joséphine Drouin-Viallard  
Cheffe machiniste : Marie Anouke Cougnon-Vilain  
Cheffe électricienne : Manon Corone  
Opérateur Steadicam : Florian Berthelot

### • TECHNIQUE

Matériel caméra : RVZ Caméra (Arri Alexa Mini, optiques Atlas Orion et zoom Canon K35 anamorphique)  
Matériels machinerie et lumière : TSF Grip et TSF Lumière  
Étalonnage : Fanny Mazoyer chez MicroClimat

## Des jeunes filles enterrent leur vie

### • EQUIPE

1<sup>e</sup> assistante caméra : Joséphine Drouin-Viallard  
2<sup>e</sup> assistant caméra : Baptiste Cornu  
Chef machiniste : Charly Parthonnaud  
Cheffe électricienne : Lauren De la Borie

### • TECHNIQUE

Matériel caméra : Panavision (RED Helium, optiques Ultra Flare Panavision et zoom Angénieux 25 -250 mm)  
Matériels lumière et machinerie : Transpalux et Transpagrip  
Étalonnage : Fanny Mazoyer chez La Ruche

## La cheffe opératrice Julia Mingo parle de sa collaboration artistique sur " Raie Manta ", d'Anton Bialas

Propos recueillis par Margot Cavret, pour l'AFC



*Raie Manta*, sélectionné à la Semaine de la Critique du 75<sup>e</sup> Festival de Cannes, est un court métrage qui propose une traversée de Paris à travers le portrait de trois personnages marginaux. Le triptyque est une forme privilégiée du réalisateur, Anton Bialas, qui lui a déjà valu plusieurs sélections en festival, comme la Berlinale avec *A l'entrée de la nuit* ou encore le FID Marseille avec *Derrière nos yeux*. Julia Mingo, la cheffe opératrice, nous parle de sa collaboration artistique autour de cet objet filmique sensible, à la croisée de la fiction et du cinéma expérimental. Au Festival de Cannes, Julia Mingo présente également son premier long métrage en tant que cheffe opératrice, *Libre Garance !*, de Lisa Diaz, dans la sélection Cannes Écrans Juniors, qui s'adresse aux jeunes publics. (MC)

### Une longue collaboration avec le réalisateur

**Julia Mingo** : Avec Anton Bialas, le réalisateur, on travaille ensemble depuis cinq ans et on a déjà fait plusieurs courts-métrages. Il y a une continuité dans son travail, avec notamment ces portraits d'êtres marginaux, et la manière dont, autour d'eux, le réel et l'imaginaire se mélangent et se renversent. *Raie Manta* est la suite d'une discussion qu'on avait amorcée sur d'autres films.

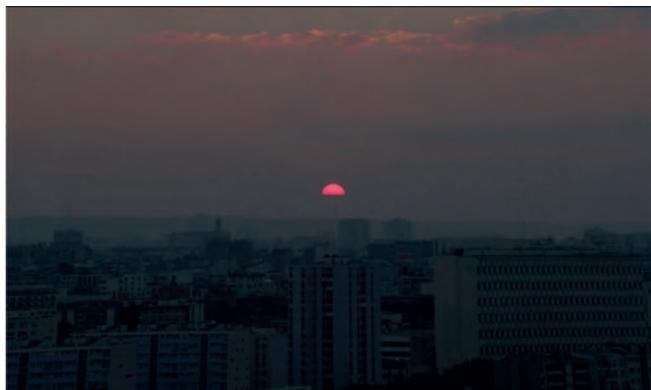
Anton pose son regard sur le monde de manière singulière, avec une acuité permanente. Pour ses films, il aime beaucoup partir des lieux qu'il arpente et des images ou des photos qu'il peut faire. Là, il voulait vraiment filmer Paris, un certain Paris. Quand j'arrive sur le projet, il y a un scénario mais aussi des photos. Il y a une première étape de repérage qu'on fait ensemble, durant laquelle on passe beaucoup de temps sur les lieux. Ensuite, il repart en écriture, puis l'on fait un second repérage. C'est un aller-retour entre les photos,



Photogramme issu de "Raie Manta"

les premiers lieux et les situations. Ce que j'aime avec les films d'Anton, et surtout avec *Raie Manta*, c'est qu'il fait apparaître une autre réalité. C'est un bonheur pour moi d'avoir quelqu'un qui a ce regard et ce sens

du cadre. C'est toujours très enthousiasmant de faire un film avec Anton. Sur le tournage on vit des choses aussi fortes que celles qu'on filme. Il y a quelque chose comme ça qui est très cinématographique, vraiment enthousiasmant.



Photogramme issu de "Raie Manta"

### Divers supports d'enregistrement pour un même film

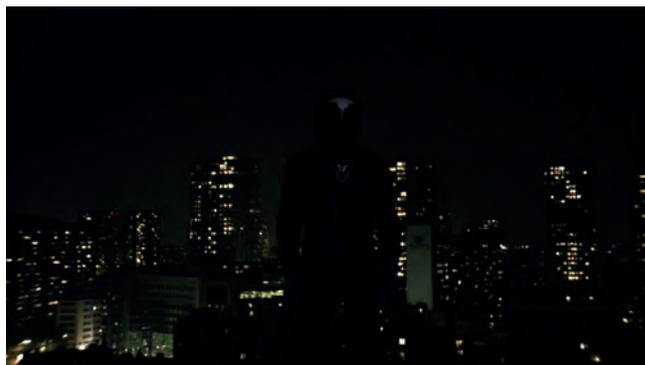
**JM** : Les photos qui ouvrent le film sont les siennes. Les images de manifestations aussi, ce sont en partie des choses qu'il a filmées lui-même. C'est une vraie collaboration sur l'image, il arrive même qu'on se partage le cadre au tournage.

Entre des images de fiction qu'on construit, des photographies qu'il a prises, des archives animalières, tout ça est mis au même niveau pour que la poésie, la fiction et la réalité s'élèvent ensemble. On ne va pas déconsidérer des images qu'on a pu faire avec un DSLR, ou ses photographies à l'iPhone, c'est ce qui participe à mon sens à l'hyper réalisme du film.

Par exemple, dans la séquence tournée sur le pont des Arts, il y a beaucoup de profondeur de champ. C'est presque ingrat mais il y a la volonté de ne pas tricher avec ce qu'est le pont à ce moment-là, rempli de touristes et de Parisiens. On ne veut pas magnifier la rencontre entre les deux personnages, elle est concrète, elle est réelle, elle a été là, et on ne va pas chercher à jouer du flou derrière l'actrice, il faut que la ville soit présente tout le temps. La prise de vue doit "acter", "ceci c'est passé", "c'était là et c'est arrivé". Je pense que c'est aussi de là que vient le découpage très simple, presque "bressonnien".

L'essentiel du film a été tourné en RED Gemini avec un zoom Angénieux 25-250, des Zeiss GO en série fixe. On avait aussi un DSLR, un GH5. Et un iPhone. Et une GoPro. L'intérêt de ce choix de matériel est de pouvoir filmer de manière assez immédiate, sans lourdeur, avec une équipe à géométrie variable. La RED avait une sensibilité qui nous permettait d'alléger le plateau en lumière. On travaille toujours avec très peu de personnes. Il y avait un assistant caméra, Louis Roux, qui était là pendant les quatre jours de tournage, et après j'ai deux électros, une journée chacun, Sophie Delorme et Hadrien Martin. C'est une méthode de tournage, d'être léger, qui va avec ses films, c'est évident.

L'étalonnage a été assez compliqué mais, finalement, je trouve que c'est quand on donne beaucoup de profondeur de champ à une caméra grand capteur qu'on se rapproche le plus de ce que fait un DSLR ou un iPhone, donc en ce qui concerne la texture, ça marchait assez bien. J'ai ma propre salle d'étalonnage et j'étalonne toujours les courts métrages que je tourne. Ici, c'était d'autant plus essentiel que l'étalonnage poursuivait les discussions que nous avons sur le mélange des différents formats. Je ne dis pas que je suis la seule à pouvoir le faire mais c'est plus simple de le faire moi-même parce que je sais tout ce qu'on s'est raconté au tournage.



Photogramme issu de "Raie Manta"

### Portraits de personnages, portrait d'une ville

**JM** : Dans nos films précédents, nous avons utilisé le format 1,33:1 car ce sont toujours des films de portraits. Cette fois, nous voulions un peu plus ouvrir le cadre et nous avons choisi le 1,66:1, afin d'inscrire les personnes dans la ville. Ce sont trois figures solitaires qui essaient de transformer leur environnement par une forme de liberté, de poésie, de grâce, ou en tout cas de poser un regard différent sur ce qu'ils vivent.

Nous avons beaucoup utilisé le zoom. C'est une manière à la fois poétique d'inscrire les personnages dans la ville et, en même temps, de se rapprocher de manière assez simple, évidente. C'est à la fois le monde tel qu'il est et l'attention que le film lui porte. On avait un ancien Angénieux 25-250 mm, qui est vraiment un zoom que j'adore. Dans le premier chapitre, on entre dans le film par la ville et puis on se rapproche de Kamilya. L'écriture du film en gros plans, sensoriels, empathiques, curieux, commence : les détails du quotidien, les rituels. Voilà ce qu'est la vie à filmer ! Puis la nuit arrive et nous la traversons avec le personnage de GhostRider. Puis on reprend l'écriture des gros plans avec le réveil de Gilles, le troisième personnage, puis c'est la nature qui ré-ouvre la fin du film. La raie manta, c'est vraiment le symbole de la liberté, une respiration dans un Paris qui suffoque. Sur les plans de la GoPro plongée dans la Seine, on a eu la chance, au moment de l'étalonnage, de voir des poissons apparaître. On a joué sur un fondu et, en étalonnant les images d'archive de la BBC, on a réussi à faire arriver la raie manta qui est la surprise totale du film !

A la projection du film, parfois il me rend triste et parfois il me rend très heureuse. Chaque visionnage est différent. Il faut juste laisser les images défiler et regarder. Il y a quelque chose de directement lié à l'émotion sur les films d'Anton que j'aime beaucoup. J'espère qu'il en fera beaucoup d'autres.



Photogramme issu de "Libre Garance !"

Finalement, *Raie Manta* et *Libre Garance !* sont deux films assez mélancoliques. Bien que très différents, ils s'intéressent tous deux à des êtres marginaux qui essaient de transformer le monde. J'aime bien l'idée d'avoir une continuité dans mon travail par les sujets des films plutôt que par l'image. J'espère avoir une image versatile, c'est quelque chose que je travaille. J'essaie de ne pas imposer un style, de chercher pour chaque film l'image qui lui convient. C'est d'avantage dans le choix des scénarios que dans un style d'image que je situe une continuité dans mon travail. ■

### ***Raie Manta***

#### ● EQUIPE

Premier assistant opérateur : Louis Roux  
Électricien partie Kamilya : Hadrien Martin  
Électricienne partie GhostRider : Sophie Delorme

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : Panavision (RED Gemini / Lumix GH5, zoom Angénieux 25-250 mm, série Zeiss GO)

### ***Libre Garance !***

#### ● EQUIPE

Premier assistant opérateur : Arthur Patain  
Second assistant opérateur : Matthias Germain  
Chef électricien : Thomas Coulomb  
Electricienne : Sophie Delorme  
Chef machiniste : Rémi Ventre  
Étalonneur : Lionel Kopp

#### ● TECHNIQUE

Matériel caméra : Eye-Lite (RED Monstro + série Arri/Zeiss Ultra Prime)  
Laboratoire : United

## Le directeur de la photographie Martin Roux évoque son travail sur "Atlantic Bar", de Fanny Molins



*Atlantic Bar*, de Fanny Molins, est présenté au 75<sup>e</sup> Festival de Cannes dans la section parallèle ACID Cannes. Martin Roux, son directeur de la photographie, évoque, dans le texte ci-dessous, les enjeux d'exigence du regard que le film documentaire pose sur ses personnages.

À l'*Atlantic Bar*, à Arles, Nathalie, la patronne, est le centre de l'attention. Ici, on chante, on danse, on se tient les uns aux autres. Après l'annonce de la mise en vente du bar, Nathalie et les habitués se confrontent à la fin de leur monde et d'un lieu à la fois destructeur et vital.

« Nous avons tourné *Atlantic Bar* en juin 2021, il s'agissait du premier film de la réalisatrice Fanny Molins, et c'était la continuité d'un travail photographique qu'elle avait commencé des années auparavant, dans ce bar en Arles.

En photographiant ces morceaux de vie, de joie, d'attente, ou d'effondrement, elle avait à cœur de faire le portrait de ces "piliers de bar", comme d'une communauté où chacun vient mettre en commun un peu de sa solitude avec celle des autres. Elle, qui a côtoyé l'alcoolisme très tôt, se pose inlassablement la question, de savoir si ces destins accidentés, trouvent un vrai salut et une forme d'espoir dans leurs moments ensemble au bar. »

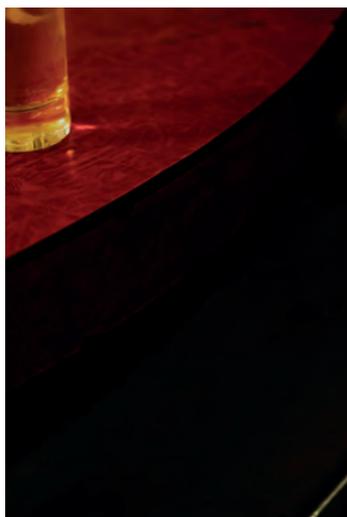
« Le film n'avait pas encore de durée, de diffuseur ou de format défini, mais, comme parfois, en documentaire, le réel est venu décider pour nous. L'expulsion des gérants et la vente de ce bar, l'un des derniers lieux populaires du centre d'Arles (qui s'est gentrifié à une vitesse prodigieuse ces dernières années), a donné au projet de Fanny une dimension plus politique, un axe tout à fait clair, mais aussi une forme d'urgence.



Nous avons tourné une quinzaine de jours, et la sélection de ce film à l'ACID vient récompenser le regard si juste de Fanny Molins, le soutien sans faille de Chloé Servel et Solab Picture, et l'engagement si sincère de chacun de ceux qui ont travaillé sur le film, à commencer par son génial monteur, Rémi Langlade.



Sandro



Comptoir



Claude

L'exigence de composition, et de précision du regard qui découlait du travail photographique de Fanny, nous a tout de suite poussés vers le 4/3 et le filmage sur pied. Cela a pu nous paraître contre-intuitif au début, tant l'activité dans le bar et les échanges animés pouvaient nous donner envie d'être mobiles pour pouvoir être partout à la fois, mais il nous est très vite apparu qu'il allait au contraire falloir renoncer à suivre la vie du bar, et poser notre regard sur des fragments.

L'autre paramètre important, c'était la lumière très dure en ce mois de juin, les contre-jours très forts et l'interaction avec l'extérieur. Tous les tubes du bar ont été changés et la lumière sculptée avec des petites accroches au plafond. Le bar est comme un théâtre, où chacun prend toujours la même place, comme si nous avions marqué des acteurs, et il nous fallut simplement embrasser cette scénographie préexistante.



Les visages étaient le centre de nos préoccupations, le film est essentiellement un portrait de groupe je crois, et le 1,33 a cette capacité de mettre le visage en majesté. La relation de confiance entre Fanny et ses personnages, construite durant des années, nous permettait de filmer tout proche d'eux, et ce dès le premier jour de tournage, sans jamais que la caméra empêche quoi que ce soit. Le tournage d'*Atlantic Bar* est de ces tournages où le sublime surgit et s'impose à l'opérateur, le ramenant à une place de spectateur émerveillé.

Le sublime en l'occurrence, c'est la vie de ces personnages qui se confiaient à Fanny, et dont il fallait simplement donner à voir le visage, les rides, les larmes et le sourire. Ce sont des situations de tournage qui sont des expériences inestimables, et qui en même temps forcent à l'humilité, tant notre intervention doit être mesurée devant la force du réel.

J'ai tourné avec une RED Komodo et un 28-76 mm Angénieux, avec une très belle accessoirisation de RVZ. C'était une petite configuration, très versatile, et l'essentiel du rendu optique et de la texture est manipulé en postproduction.

Je tenais au Super 35 parce que je voulais une profondeur de champ qui reste raisonnable, pour lier les personnages ensemble dans la profondeur.

Nous avons, dès le tournage, envie d'un rendu organique, plutôt "film" sur les peaux, qui sont très marquées et colorées et que l'on avait besoin de rapprocher les uns des autres pour aider un peu les personnages dans leur cinégénie. Et puis il y avait d'autres saturations que l'on voulait moins compresser comme le rouge du décor. J'ai construit une émulsion sur mesure, comme j'aime à le faire depuis quelques projets, avec un contraste de 5213 adouci dans le pied, pour les cheveux noirs du personnage de Nathalie, des rouges plus denses mais constants en teinte, des peaux plus cuivrées que rouge, des bleus pleins et ronds... bref un ensemble qui me semblait incarner l'atmosphère d'Arles au début de l'été, où le temps semble s'écouler si lentement.

Avec cette unique émulsion, et le travail d'étalonnage de Laurent Ripoll, nous avons pu faire les finitions assez simplement et de manière assez droite, en conservant pour partie les accidents qui font la vie du film. » ■

#### ● TECHNIQUE

Matériels caméra et lumière : RVZ Caméra, RVZ Lumière  
Étalonnage : Laurent Ripoll  
Postproduction : Les Films de la Chapelle / MicroClimat

## FESTIVAL DE CANNES 2022 | NOS ASSOCIÉS À CANNES

- **Angénieux**  
Angénieux au 75<sup>e</sup> Festival de Cannes  
Hommage Pierre Angénieux 2022
- **ARRI**  
Arri au 75<sup>e</sup> Festival de Cannes
- **Hiventy**  
Hiventy au 75<sup>e</sup> Festival de Cannes
- **Leitz**  
Leitz au Festival de Cannes 2022
- **M141**  
M141 au 75<sup>e</sup> Festival de Cannes
- **MPC**  
Festival de Cannes 2022 : onze films présentant les travaux des équipes MPC sélectionnés
- **Next Shot**  
Next Shot au 75<sup>e</sup> Festival de Cannes
- **Panavision**  
Panavision au 75<sup>e</sup> Festival de Cannes
- **Poly Son**  
Poly Son au 75<sup>e</sup> Festival de Cannes
- **Sigma**  
Sigma France au 75<sup>e</sup> Festival de Cannes  
Entretien avec Eric Dumont, AFC, à propos de son choix des optiques Sigma Cine sur "Les Pires", de Lise Akoka et Romane Gueret
- **Sony**  
Sony au 75<sup>e</sup> Festival de Cannes
- **Transpalux**  
Le groupe Transpa au 75<sup>e</sup> Festival de Cannes
- **TSF**  
TSF au 75<sup>e</sup> Festival de Cannes
- **Vantage**  
Vantage au 75<sup>e</sup> Festival de Cannes
- **Zeiss**  
Zeiss au 75<sup>e</sup> Festival de Cannes



Association Française  
des directeurs  
de la photographie  
Cinématographique

8 rue Francœur  
75018 Paris

[www.afcinema.com](http://www.afcinema.com)

Co-Président-e-s  
Claire MATHON  
Céline BOZON  
Léo HINSTIN

Présidents d'honneur  
\* Ricardo ARONOVICH  
\* Pierre-William GLENN

Membres actifs  
Christian ABOMNES  
Michel ABRAMOWICZ  
Pierre AÏM  
\* Robert ALAZRAKI  
Jérôme ALMÉRAS  
Michel AMATHIEU  
Richard ANDRY  
Thierry ARBOGAST  
Yorgos ARVANITIS  
Pascal AUFRAY  
Jean-Claude AUMONT  
Pascal BAILLARGEAU  
Gertrude BAILLOT  
Lubomir BAKCHEV  
Jacques BALLARD  
Pierre-Yves BASTARD  
Lucie BAUDINAUD  
Christophe BEAUCARNE  
Michel BENJAMIN  
Hazem BERRABAH  
Renato BERTA  
Régis BLONDEAU  
Patrick BLOSSIER  
Matias BOUCARD  
Dominique BOUILLERET  
Dominique BRENGUIER  
Laurent BRUNET  
Sébastien BUCHMANN  
Stéphane CAMI  
Yves CAPE  
Bernard CASSAN  
François CATONNÉ  
Laurent CHALET  
Benoît CHAMAILLARD  
Olivier CHAMBON

Caroline CHAMPETIER  
Renaud CHASSAING  
Rémy CHEVRIN  
David CHIZALLET  
Arthur CLOQUET  
Axel COSNEFROY  
Matthieu-David COURNOT  
Laurent DAILLAND  
Gérard de BATTISTA  
John de BORMAN  
Martin de CHABANEIX  
Bernard DECHET  
Guillaume DEFFONTAINES  
Bruno DELBONNEL  
Benoît DELHOMME  
Xavier DOLLÉANS  
Jean-Marie DREUJOU  
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  
Pierric GANTELMi d'ILLE  
Claude GARNIER  
Nicolas GAURIN  
Eric GAUTIER  
Pascal GENNESSEAUX  
Dominique GENTIL  
Jimmy GLASBERG  
Agnès GODARD  
Jean Philippe GOSSART  
Julie GRÜNEBAUM  
Eric GUICHARD  
Paul GUILHAUME  
Thomas HARDMEIER

Antoine HÉBERLÉ  
Gilles HENRY  
Jean-François HENSGENS  
Julien HIRSCH  
Jean-Michel HUMEAU  
Thierry JAULT  
Vincent JEANNOT  
Darius KHONDJI  
Elin KIRSCHFINK  
Marc KONINCKX  
Romain LACOURBAS  
Yves LAFAYE  
Denis LAGRANGE  
Pascal LAGRIFFOUL  
Alex LAMARQUE  
Jeanne LAPOIRIE  
Philippe LARDON  
Jean-Claude LARRIEU  
Dominique Le RIGOLEUR  
Philippe Le SOURD  
Pascal LEBÈGUE  
\* Denis LENOIR  
Nicolas LOIR  
Hélène LOUVART  
Philip LOZANO  
Irina LUBTCHANSKY  
Thierry MACHADO  
Laurent MACHUEL  
Baptiste MAGNIEN  
Pascale MARIN  
Aurélien MARRA  
Antoine MARTEAU  
Pascal MARTI  
Nicolas MASSART  
Stephan MASSIS  
Vincent MATHIAS  
Tariel MELIAYA  
Pierre MILON  
Antoine MONOD  
Vincent MULLER  
Tetsuo NAGATA  
David NISSEN  
Pierre NOVION  
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  
David QUESEMANT  
Isabelle RAZAVET  
Cyrill RENAUD  
Vincent RICHARD «MARQUIS»  
Jonathan RICQUEBOURG  
Pascal RIDAO  
Jean-François ROBIN  
Antoine ROCH  
Philippe ROS  
Denis ROUDEN  
Philippe ROUSSELOT  
Guillaume SCHIFFMAN  
Jean-Marc SELVA  
Eduardo SERRA  
Frédéric SERVE  
Gérard SIMON  
Andreas SINANOS  
Glynn SPEECKAERT  
Marie SPENCER  
Gordon SPOONER  
Gérard STÉRIN  
Tom STERN  
André SZANKOWSKI  
Laurent TANGY  
Manuel TERAN  
David UNGARO  
Kika Noëlie UNGARO  
Stéphane VALLÉE  
Philippe VAN LEEUW  
Jean-Louis VIALARD  
Myriam VINOUCOUR  
Sacha WIERNIK  
Romain WINDING  
\* Membres fondateurs

Associés et partenaires : ACC&LED • AERING • AIRSTAR International • AJA Video Systems • ANGÉNIEUX • ARRI Camera System • ARRI Lighting • ART TECH DESIGN • AXENTE • BE4POST • BEBOB Factory • CANON France • CARTONI France • CINESYL • CININTER • COLOR • COLORBOX • COOKE Optics • DIMATEC • DOLBY • DRONECAST • EES Elévation et Services • EMIT • EXALUX • EYE-LITE France • FILMLIGHT • FUJIFILM France • FULL MOTION • GRIP FACTORY Munich • HD-SYSTEMS • HIVENTY • INNPORT • KEY LITE • KODAK • K5600 Lighting • LCA • LE LABO Paris • LEE FILTERS • Ernst LEITZ Wetzlar • LES TONTONS TRUQUEURS • LOUMASYSTEMS • LUMEX • LUMIÈRES NUMÉRIQUES • M141 • MALUNA Lighting • MICROFILMS • MOVIE TECH • MPC Film & Episodic • NEOSSET • NEXT SHOT • NIKON France • NOIR LUMIÈRE • PANAGRIP • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PAPA SIERRA • PHOTOCINERENT • PICSEYES • PLANNING CAMÉRA • POLY SON • PROPULSION • P+S TECHNIK • RED Digital Cinema • ROSCO / DMG • RUBY LIGHT • RVZ Caméra • RVZ Lumières • SIGMA France • SKYDRONE AEROMAKER • SOFT LIGHTS • SONY France • SOUS EXPOSITION • THE DRAWING AGENCY • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSVIIDEO • TRM • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE • TURTLE MAX • VANTAGE Paris • XD MOTION • ZEISS •

Avec le soutien du

et la participation de la CST