

EnergaCAMERIMAGE

36  
INTERNATIONAL  
FILM  
12-14  
JULI  
2022  
KUALA

# Contre-Champ



hors-série

spécial Camerimage 2022

Entretiens **AFC**

Rencontres - Master Classes - Hommages...

Nos associés à Camerimage



Voici réunis les entretiens, les comptes rendus et les points de vue  
que nous avons publiés au cours de la 30<sup>e</sup> édition  
du Festival Camerimage à Łódź (Pologne)

Merci à Margot Cavret, Clément Coliaux, Pascale Marin et François Reumont pour les entretiens et les comptes rendus ;  
Jean-Mathieu Fresneau, Etienne Mommessin, Antoine Pirotte et Oriane Trably, étudiants à La Fémis ;  
Laurent Andrieux, Jean-Noël Ferragut, Marc Salomon, pour la coordination et la mise en ligne ;  
ainsi qu'Éric Guichard pour l'organisation.

L'AFC tient aussi à remercier vivement le CNC et ses membres associés partenaires de cette édition,  
Arri, Angénieux, Canon, ESL, Leitz, Next Shot, Panavision, RED,  
RVZ, Rosco, Sigma, Sony, TSF Camera, Transpacam et Zeiss  
pour leur soutien grâce auquel ces parutions ont pu voir le jour.

avec le soutien du 

et de nos partenaires



Angénieux®

Canon



RED

RVZ  
LOCATION

ROSCO

SIGMA

SONY





Le CKK Jordanki, centre principal de Camerimage  
Photo Katarzyna Średnicka



Le staff AFC à Camerimage : Steeven Petiteville, Jean-Marie Dreujou, Pascale Marin, Richard Andry et Laurent Dailland  
Photo Katarzyna Średnicka

**Page 6** Les entretiens AFC de Camerimage

- Retour sur la conférence, suivie d'un entretien, de Lol Crawley, BSC, à propos de "White Noise", de Noah Baumbach
- Entretien avec Edward Berger, réalisateur, et James Friend, ASC, BSC, à propos d'"À l'Ouest, rien de nouveau"
- La cheffe opératrice Mandy Walker, ACS, ASC, échange sur son travail à propos d'"Elvis", de Baz Luhrmann
- Interview du directeur de la photo Fabian Gamper pour le clip "Zeit", du groupe Rammstein, réalisé par Robert Gwisdek
- Retour sur le Q&R d'Autumn Durald Arkapaw, ASC, pour son travail sur "Black Panther : Wakanda Forever"
- Retour sur la séance de Q&R avec Ben Davis, BSC, à propos de "The Banshees of Inisherin", de Martin McDonagh
- Caroline Guimbal revient sur ses choix pour filmer "Dalva", d'Emmanuelle Nicot
- Edu Grau, ASC, AEC, et Shane Ainsworth reviennent sur les défis techniques du vidéo clip "5D", de Lykke Li, réalisé par Theo Lindquist
- Negin Khazaei nous parle des plans qu'elle a tournés pour le documentaire d'Annabelle Amoros, "Churchill Polar Bear Town"
- Tommy Maddox-Upshaw, ASC, revient sur la mise en image de la série "The Man Who Fell To Earth", réalisée par Alex Kurtzman
- John Christian Rosenlund, FNF, revient sur les défis pour éclairer "The Emigrants", d'Erik Poppe
- Kate McCullough, ISC, explique ses choix pour la mise en images de "The Quiet Girl", de Colm Bairéad
- Le directeur de la photographie Matthias Helldoppler revient sur le tournage du clip vidéo "Other Side", réalisé par Rupert Höller
- Peter Zeitlinger, BVK, ASC, nous parle de ses choix pour filmer "L'angelo dei muri", de Lorenzo Bianchini
- Le directeur de la photographie Sturla Brandth Grøvlen, DFF, parle de son travail sur "War Sailor", de Gunnar Vikene
- Retour sur la séance de Q&R avec Florian Hoffmeister, BSC, à propos du film "Tár", de Todd Field
- Michał Dymek, PSC, revient sur le tournage de "EO", de Jerzy Skolimowski
- Conversation avec Stéphane Fontaine, AFC, à propos de son travail sur "Revoir Paris", d'Alice Winocour

**Page 57** Camerimage 2022 : événements

- Camerimage 2022 et présence de l'AFC
- Retour sur la cérémonie d'ouverture du 30<sup>e</sup> Camerimage, suivie de la projection de "Empire of Light", photographié par Roger Deakins, et d'une rencontre avec Sam Mendes
- Retour sur les Q&R et la rencontre autour de "Notre-Dame brûle"
- Conférence AFC "La restauration des films"
- Retour sur la conférence "Des questions ?", avec un panel de chefs opérateurs et cheffes opératrices
- Steeven Petiteville AFC revient sur son tournage en Optimo Prime à l'occasion du workshop Angénieux à Camerimage
- Retour sur l'hommage à Sven Nykvist, FSF, ASC
- Retour sur la master class Arri avec le chef opérateur et gaffer Cory Geryak
- Rétrospective Stephen H. Burum, ASC, récipiendaire du Lifetime Achievement Award de Camerimage 2022
- Ed Lachman, ASC, et le "EL Zone System"

- Conférence de Walter Murch sur le nombre d'or
- Luc Montpellier, CSC, revient sur ses choix techniques et esthétiques pour "Women Talking", de Sarah Polley
- Retour sur la séance de Q&R avec Joseph Kosinski et Claudio Miranda, ASC, ACC, à propos de "Top Gun : Maverick"
- Regard sur la table ronde Production virtuelle avec Arri et Fireframe
- Retour sur l'"Arri Big Screen Experience" où quatre chefs opérateurs étaient invités
- Retour sur le séminaire "Protégez vos intentions créatives avec ACES"
- Un débat sur le thème du tournage des scènes d'intimité, sous l'égide de Sony
- Une découverte sur le Marché de Camerimage
- "Camera Assessment / Evaluation de la caméra", par HBO
- Au palmarès de la 30<sup>e</sup> édition de Camerimage

## Page 99 **Les étudiants à Camerimage**

- Retour sur une découverte lumineuse faite à Camerimage
- Camerimage 2022, retour sur le voyage de 4<sup>e</sup> année à La Fémis
- Rapport du séjour à Camerimage 2022 du département Image de La Fémis
- Retour sur Camerimage 2022 et l'atelier Angénieux.

## Page 107 **Nos associés à Camerimage**

- Angénieux à Camerimage 2022
- Angénieux présente de nouveaux objectifs Optimo Ultra Compact Full Pack à Camerimage 2022
- Cooke Optics à Camerimage 2022
- Ernst Leitz Wetzlar à Camerimage 2022
- RED Digital Cinema à Camerimage 2022
- Rosco - DMG à Camerimage 2022
- Retour sur le séminaire Rosco : Le langage de la couleur pour la lumière
- Sony à Camerimage 2022
- Retour sur le séminaire Sony : "Gérer les émotions fortes dans la direction de la photographie"
- Zeiss à Camerimage 2022
- Retour sur la conférence Zeiss autour de Fredrik Wenzel, FSF, à propos de "Sans filtre", de Ruben Östlund
- Les Colour Awards de FilmLight reviennent à Camerimage 2022
- FilmLight annonce un jury de haut niveau pour ses Colour Awards 2022
- Remise des "FilmLight Colour Awards".

## Les entretiens AFC de Camerimage 2022



### Retour sur la conférence, suivie d'un entretien, de Lol Crawley, BSC, à propos de "White Noise", de Noah Baumbach

"Family Trip", par Clément Coliaux  
25-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**De retour dix ans après sa dernière venue à Camerimage, Lol Crawley, BSC, est venu présenter durant cette édition le nouveau film Noah Baumbach (*Frances Ha, Marriage Story...*), prévu pour une sortie sur Netflix le 30 décembre. Pour son projet le plus ambitieux, le réalisateur adapte le roman éponyme de Don DeLillo, *White Noise*. A l'occasion d'une conférence et d'une interview en tête-à-tête, Lol Crawley est revenu en détails sur le tournage de cette épopée familiale, qui se retourne avec un regard critique et amusé sur la société américaine des années 1980. (CC)**

*White Noise* plonge dans l'image d'Épinal d'une petite ville américaine où le professeur d'université Jack Gladney et sa femme Babette (Adam Driver et Greta Gerwig, habitués des films de Noah Baumbach) vont mener tant bien que mal leur large famille recomposée à travers des incidents aussi intimes que spectaculaires. « Le roman date de 1985, et nous voulions retrouver le style des films de l'époque. Noah tenait à tourner en 35 mm avec des optiques anamorphiques, qui font beaucoup pour cette esthétique », explique Crawley. « Même les plans en drone, souvent réalisés en numérique, ont été tournés en pellicule. Je crois même que Bruce McLeery, chef opérateur de la deuxième équipe, a utilisé un peu de VistaVision pour des effets spéciaux. »



Lol Crawley | Photo Sylwester Rozmiarek

Crawley et Baumbach puisent ainsi dans plusieurs références contemporaines au récit. Mélange des genres, le film est divisé en trois grandes sections : d'abord, l'utopie (ou la dystopie) consumériste, entre des maisons de banlieue et un immense supermarché typiques de l'époque. Le chef opérateur s'inspire alors du style d'Adrian Lyne ou du *Manhunter* (*Le Sixième sens*, 1986) de Michael Mann (photographié par Dante Spinotti, ASC, AIC) pour les nuits à la lumière bleutée plus découpée et les rayonnages du supermarché à la Andy Warhol ou Andreas Gursky. « J'essaie toujours de mettre en lumière plutôt que d'éclairer », précise-t-il. « Dans le supermarché, on ne veut pas simplement tout allumer et ajuster son exposition. Il faut trouver un équilibre entre donner de la liberté aux acteurs, rester fidèle au lieu et modeler une image satisfaisante. » Crawley cite également *Rencontres du troisième type* (Steve Spielberg, 1977), qui fait le pont vers la section centrale du film qui lorgne vers la science-fiction, avec l'irruption d'un grand nuage noir potentiellement toxique qui force la famille Gladney à un exil momentané. Crawley reste fidèle à cet héritage : « Les effets spéciaux du nuage devaient davantage ressembler à ceux de *S.O.S. Fantômes* [Ivan Reitman, 1984] qu'à ceux d'un film des années 2020 ». Enfin, la dernière section de *White Noise* plonge dans le film noir, plus contrasté et coloré. « Les rouges et les verts pour le décor du motel viennent notamment de Robby Müller (NSC, BVK) sur *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984) ou ses photographies, en évitant de systématiser et symboliser l'usage de certaines couleurs à la Vittorio Storaro. » Les mouvements de caméra s'adaptent également : « Jack est d'abord un personnage très tempéré, mais quand il se lâche, la caméra aussi. Un mouvement évoque un plan de *Blow Out* (Brian De Palma, 1981) où la caméra tourne autour de John Travolta, le perd momentanément et le retrouve, ou les films d'Antonioni où les acteurs sont souvent des passagers dans le cadre. »



Photogramme



Photogramme

Malgré cette envie d'un style vintage, Lol ne s'est pas privé d'utiliser de nouvelles technologies en parallèle du 35 mm. « Il ne faut jamais se laisser dicter quoi faire par une technique », dit-il. « Par exemple, j'adore la caméra épaulement, et quand j'en utilise, je me demande vraiment si c'est seulement par goût ou parce que c'est approprié. À affirmer qu'il faut tourner en pellicule, on sert ses propres envies plutôt que le film. Mais j'adore la pellicule, et contre-intuitivement, j'ai l'impression que mes images en 35 mm sont plus audacieuses qu'en numérique. Peut-être parce qu'il y a toujours cet élément de surprise quand elles reviennent du laboratoire. Mais ça me tient éveillé la nuit, la pression de mettre tout le temps et l'argent de la production dans cette petite fenêtre ! » Plusieurs séquences complexes ont demandé au chef opérateur de croiser, comme un "patchwork", les différentes techniques. Une longue séquence nocturne suit les Gladney dans leur voiture quitter leur pavillon en urgence, traverser leur quartier et rejoindre une autoroute bondée. L'un des plans navigue à 360° à l'intérieur du véhicule entre les différents membres de la famille sur plusieurs minutes. « Comment le faire ? Pour de vrai ? Sur fond vert ? Finalement, nous avons opté pour une voiture avec un poste de pilotage sur le toit. La caméra y est montée vers le bas, sur des sliders, et filme par un trou dans le toit à travers un prisme. Cela permet de limiter l'encombrement dans l'habitacle, mais on perdait plusieurs stops d'exposition. Parce qu'on suit simplement une famille dans sa voiture, on pourrait s'imaginer que c'est simple, mais c'est illusoire. » D'autres plans sont réalisés avec la voiture sur une remorque, plus simple pour avoir le décor et les lumières qui défilent, mais trop lourd en termes de logistique. « C'était très compliqué pour Noah et les acteurs, qui devaient tourner au milieu de la nuit et

attendre longtemps qu'on se remette en place pour chaque prise. On a donc choisi de tourner plusieurs plans dans le volume [un plateau entouré d'écrans LED qui diffusent en direct les pelures du décor]. Je pouvais mieux contrôler la lumière, et offrir tout le temps gagné à Noah. Il faut trouver des solutions qui fonctionnent pour nous, mais aussi pour le réalisateur et les acteurs. »



Le travail avec les comédiens est primordial pour Noah Baumbach, qui écrit très précisément ses dialogues et multiplie les prises. *White Noise* autopsie la cellule familiale américaine ; les deux substances mystérieuses qui motivent le récit, le nuage potentiellement toxique à l'extérieur, et une boîte de pilules non-identifiées cachée à l'intérieur de la maison, que Babette ingère régulièrement et qui inquiète sa fille, sont finalement des prétextes pour exposer les limites du modèle dans lesquels les personnages s'inscrivent. Leurs angoisses, notamment la peur de la mort qui est au cœur du film, sont absorbées dans le "bruit de fond" des discussions, comiques et incessantes, qui poussent le montage rapide du film à jongler entre tous les acteurs dont les répliques se chevauchent. « Personne ne s'écoute vraiment, et ce babillage se retrouve au niveau visuel », explique Lol, « notamment dans la séquence où on découvre la famille. Puis, comme dans un plan des *Enchaînés* (Alfred Hitchcock, 1946) qui se resserre pour isoler un batteur au fond du plan, on zoome sur la pilule de Babette. » Il nous parle également d'une séquence de dialogue particulièrement délicate où Jack et son collègue Murray (Don Cheadle) serpentent au milieu d'un camp de fortune. « On devait tout faire en une nuit. C'était le dernier jour de Don Cheadle, le soleil menaçait de se lever... On a d'abord voulu installer un long rail de travelling, qui nous servirait à couvrir le champ puis le contre-champ. Mais quelque chose n'allait pas, et on a préféré utilisé un Steadicam, même si Noah n'aime pas spécialement ça, pour que les acteurs soient plus libres et que l'on sente vraiment qu'ils traversent un dédale, et essayant de couvrir un maximum du dialogue durant chaque prise. Où mettre les projecteurs ? On pouvait justifier

quelques sources, mais il fallait avoir un niveau minimum constant. Sur les scènes de nuit, on veut que les acteurs entrent et sortent de la lumière, mais on ne peut pas risquer d'avoir des répliques importantes dans un moment trop sombre. On a donc triché et utilisé les projecteurs des hélicoptères qui balaient la zone pour justifier d'avoir de la lumière entre les autres zones éclairées par les autres sources. »



## Entretien avec Edward Berger, réalisateur, et James Friend, ASC, BSC, à propos d'"À l'Ouest, rien de nouveau"

"Sur le terrain", par Clément Coliaux  
20-11-2022 - [Lire en ligne](#)



Enfin, Lol Crawley adresse la question de la sortie du film sur une plateforme de streaming. Si la résolution 4K a longtemps été une norme imposée par Netflix, Baumbach et Crawley ont été libres de leurs choix. « Ils n'ont eu aucune réticence face au tournage en pellicule. Déjà quand j'ai travaillé sur *The OA* (2016), on avait pu utiliser des images de smartphone. Ils veulent que la majorité de leur contenu corresponde à un standard mais sont ouverts à d'autres propositions. Et je suis très reconnaissant qu'ils nous aient laissé montrer le film sur grand écran. J'étais impressionné de voir la salle pleine et si enthousiaste lundi pour *Tár* [également dans la compétition principale, voir notre [retour sur la séance de Q&R](#) avec son chef opérateur Florian Hoffmeister, BSC]. Ce qui est beau dans un festival comme Camerimage, c'est de voir un public jeune prêt à s'asseoir dans les escaliers de la salle pour voir des films. Ça me rend optimiste pour le futur, il faut que les cinémas survivent, même si le Covid a beaucoup accentué la tendance à la dématérialisation. » D'ailleurs, si *White Noise* fleurit bon les années 1980, il reflète explicitement des questions d'actualité : surcharge et brouillage de l'information, angoisses du modèle familial, mouvements de foule, dénis des catastrophes et même protection avec des masques. Il s'agit donc de prendre du recul sur cet imaginaire vintage. Comme le synthétise Lol Crawley : « La satire ne doit pas disparaître sous la nostalgie. »

(Texte rédigé par Clément Coliaux, pour l'AFC)

Lors d'un entretien à Camerimage 2022, le réalisateur Edward Berger et le chef opérateur James Friend, ASC, BSC, nous parlent de leur travail sur *À l'Ouest, rien de nouveau*, nouvelle adaptation d'Eric Maria Remarque sortie le 28 octobre sur Netflix et nommée en Compétition principale. Ils racontent la construction d'un film de guerre chevillé à son personnage, expliquent leurs choix d'objectifs, de découpage et le tournage avec une caméra grand format. (CC)

**Quelles étaient vos premières intentions visuelles pour ce film ?**

**Edward Berger :** Tout est parti du livre, qui est écrit d'une façon très journalistique, laconique, presque sans émotions. Comme une observation des choses qui se déroulent, qui vous laisse amener vos propres émotions. C'est ce qu'on a voulu transposer à l'écran. La frontière est fine : nous voulions mettre les spectateurs à la place des personnages, en particulier du héros Paul Bäumer, vous faire courir avec lui à travers le champ de bataille, ressentir son essoufflement, la boue, les explosions près de lui... et en même temps garder un léger recul, ne pas chercher à trop manipuler le regard, être sentimental ou dramatique, pour vous laisser y projeter vos propres sentiments.



## **Est-ce que c'est une des raisons de l'usage récurrent de courtes focales ?**

**James Friend :** C'était déjà le cas sur nos précédentes collaborations. Je pense qu'une des raisons pour lesquelles on travaille bien ensemble est qu'on s'intéresse à la façon dont un être humain va percevoir une scène. La proximité est importante pour nous ; si on filmait cette interview, on se placerait juste derrière ma tête pour vous filmer, plutôt que plus loin avec un téléobjectif. Donc on cherchait à trouver une combinaison de focale et de format qui soit celle du héros, et à déplacer la caméra à travers le champ de bataille comme si vous étiez un soldat à côté de Paul. On veut vous mettre dans sa tête, la caméra est souvent sur son épaule, toujours depuis son point de vue, ou accrochée à un personnage. C'était notre logique visuelle, on avait envie d'une approche naturaliste. Donc on a beaucoup travaillé en lumière naturelle, en prévoyant précisément les journées pour attraper les premières lueurs du matin et les dernières lumières du soir. Le planning était crucial.

**EB :** J'aime vraiment les courtes focales parce qu'elles nous placent dans l'intimité d'un personnage, et en même temps légèrement derrière pour en voir plus. Quand je vois un plan en très longue focale, je me demande toujours de qui c'est le regard.

**JF :** Il y en a quelques unes dans le film, mais on les a utilisées pour de bonnes raisons. Par exemple quand Paul voit son ami être brûlé vif par un lance-flammes, depuis son épaule, pour accentuer le sentiment de son regard. On a été très exigeants, et je suis fier qu'on ait vraiment travaillé comme si on n'avait qu'une seule caméra. C'est arrivé qu'on en loue une deuxième, mais on l'utilisait pour avancer à saute-mouton. Pendant qu'on tournait, la deuxième équipe préparait le plan suivant. C'est ce qui m'ennuie le plus en tant que chef opérateur, le temps qu'on passe à installer une caméra est un temps qu'on ne passe pas à tourner.

**EB :** Ça le rend fou !

**JF :** Surtout quand il faut bouger une énorme Technocrane à travers un champ de bataille boueux ! Donc cette approche en saute-mouton, qui nous a permis de tenir le plan de travail. A cause des conditions de tournage très difficiles, on ne pouvait pas comme en studio installer une dolly très facilement et tout devait être très précisément organisé. C'est un des films les plus "logistiques" que j'ai faits. Les gens souvent ne me croient pas quand je dis qu'on n'a tourné qu'avec une caméra à la fois,

parce qu'on suppose que pour un film de guerre, il suffit de placer quatre caméras et de tout faire exploser. Mais puisqu'on était très précis, quatre-vingt-dix-neuf pour cent du temps ça n'était pas possible de placer une deuxième caméra. Elle n'aurait rien eu à filmer.

**EB :** Ou ça aurait été en désaccord avec le plan qu'on faisait.



**En parlant de prévoir les plans, vous mêlez beaucoup de techniques différentes : plans fixes, Steadicam, caméra épaule, dolly...**

**JF :** C'étaient des choix très instinctifs. Pour moi ça n'a pas de sens quand quelqu'un dit qu'il n'aime pas la caméra épaule, par exemple. Je pense qu'il y a les bons outils pour les bonnes situations. Ils permettent chacun quelque chose de différent. Donc on s'est simplement demandé comment on voulait naviguer visuellement, et quel était le bon outil pour ça. On coupe parfois d'un plan Steadicam à un plan à l'épaule.

**EB :** C'est toujours dicté par ce que Paul ressent à ce moment précis. Parfois il faut être plus fixe pour pouvoir lire ses yeux... Ça semble évident mais c'est en fonction de lui. On faisait d'ailleurs une grande différence entre dolly et Steadicam, pour moi, ils procurent des sensations complètement différentes.

**JB :** Pour nous, pour qu'un plan au Steadicam fonctionne, il faut que les personnages eux-mêmes se déplacent. Sinon on devient conscients du mouvement, comme avec un plan en caméra épaule. Et si on voulait procurer ce sentiment, ça devait toujours correspondre à l'état d'esprit du personnage, à la nature de la scène. C'est un des raisons pour lesquelles je suis aussi fier de ce film, c'est un des seuls projets auxquels rétrospectivement, je ne changerai rien. Peut-être que c'est moi qui me fait des idées mais c'est vraiment mon sentiment.

**Avez-vous été tentés de faire des plans subjectifs ?**

**JB :** Le point de vue est plus question de la place du spectateur que des plans spécifiquement. Si la

caméra est au niveau des yeux du personnage, tournée vers ce qu'il regarde, c'est un plan subjectif, même si c'est avec son épaule en amorce.

**EB :** C'est une question intéressante, j'aime qu'on voit sur le visage d'un personnage ce qu'il se passe, qu'on imagine ce qu'il voit. Je trouve que c'est très cinématographique de cacher des informations aux spectateurs pour qu'il se pose des questions. Et ensuite on passe par-dessus son épaule et on découvre, à ce moment-là, ce qu'il regardait. On n'en sait jamais plus que lui, et ça crée un suspense au visionnage.

**JF :** Pour revenir aux choix des focales, c'est aussi pour coller à ce que voient nos yeux. On voulait vraiment donner cette sensation au public. Le film est tourné principalement avec trois focales.

**EB :** Pourquoi on en avait autant alors ? Haha ! Pour changer de focale au milieu d'une scène ou même au milieu d'un film, vous devez avoir une bonne raison.



**Vous avez tourné le film en partie avec l'Arri Alexa 65. Qu'est-ce qui a motivé à ce choix ?**

**JB :** Quand on a tourné la série "Your Honor" (2020), l'Alexa LF venait de sortir, et Arri nous a proposé de nous en fournir alors qu'il n'y en avait aucune dans le monde. Finalement, on n'avait pas pu obtenir des cartes donc ça nous était physiquement impossible de les utiliser, et on a opté pour la Sony Venice. Cette fois, j'ai proposé à Edward qu'on jette un œil aux grands formats, ça semblait approprié pour cette histoire. Je suis parti avec mon opérateur tourner un test qu'on a ensuite projeté en salle, et ça a mis tout le monde d'accord, ça nous a paru instinctivement être la bonne décision. On avait donc cette caméra principale, et des Alexa Mini LF pour les traversées du champ de bataille, plus petites mais toujours en grand format. Et pour les scènes de nuit, on est retourné à la Venice. On a mélangé tout un tas de caméras, d'optiques.

**On sent une attention particulière aux différentes textures, la terre, l'eau...**

**JB :** Je pense que le choix de l'Alexa 65 joue, mais c'est surtout grâce au choix des focales. On était

souvent très près, donc s'il y avait une explosion on pouvait voir les projectiles traverser le cadre. Ils auraient été aplatis par une focale plus longue, ou déformés par une focale encore plus courte. Ces caméras sont fantastiques, mais finalement comme toutes les caméras sur le marché. Ce sont toutes des machines de capture incroyables, mais ce qui compte c'est ce qu'on capture.



James Friend et Edward Berger pendant l'entretien  
Photo Katarzyna Srednicka

(Entretien mené par Clément Coliaux, pour l'AFC)



## La cheffe opératrice Mandy Walker, ACS, ASC, échange sur son travail à propos d'"Elvis", de Baz Luhrmann

20-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Candidat à la Grenouille d'or de la compétition principale, le film Elvis est aussi l'occasion pour Camerimage de remettre à son réalisateur Baz Luhrmann le "Special Award for Outstanding Director". Pour sa seconde coopération avec la cheffe opératrice Mandy Walker, ACS, ASC, (sa quatrième si l'on inclut deux publicités réalisées pour Chanel), le réalisateur renoue**

**avec le film musical, qui avait rythmé le début de sa carrière. Qu'il adapte un roman (*The Great Gatsby*), une pièce de théâtre (*Roméo + Juliette*) ou qu'il s'appuie sur des faits historiques (*Australia*), Baz Luhrmann a toujours su emmener les histoires dans son univers unique, chatoyant et sensible à la fois. Elvis ne fait pas exception à la règle : bien plus qu'un simple biopic, le film est une véritable exploration des États-Unis du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, en tension constante « entre le show et le biz », selon les propos de Baz Luhrmann, à travers un personnage que le réalisateur tente de dépouiller de son aspect iconique, pour lui rendre son humanité et sa sensibilité. (MC)**

**Hélène de Roux : *Que connaissiez-vous d'Elvis avant le film ?***

**Mandy Walker :** Il est mort quand j'étais petite mais je me souviens de sa musique que mes parents écoutaient, et ses films. C'est un personnage spécial, qui a influencé l'Amérique et réciproquement. Baz et moi nous connaissons depuis 20 ans donc on a développé des automatismes. C'est une collaboration très importante pour moi. Il m'a impliquée très tôt sur le projet et nous avons commencé immédiatement à faire des recherches avec les autres départements, les costumes, le maquillage, etc. Il m'a d'abord parlé de l'histoire, des émotions qu'il voulait que le public ressente, des sentiments des personnages...

J'étais aux auditions d'Austin (Austin Butler, interprète du rôle-titre), avec mon Leica, et j'ai commencé à chercher des angles de caméra pour sa performance, sa façon de bouger, je cherchais sous quels angles il ressemblait le plus à Elvis. Baz prenait aussi des photos et je me souviens que parfois on se rendait compte qu'on avait pris exactement les mêmes ! C'est le genre de relation artistique qu'on a.

**HdR : *Comment avez-vous navigué parmi toutes ces images qui pré-existaient d'Elvis, ces heures de vidéos et de musique ?***

**MW :** Nous avons tout regardé. Baz voulait qu'Austin soit une réplique exacte de ces modèles, ce qu'Austin a réussi à faire, et il voulait que ce soit aussi le cas de la photographie du film. J'ai donc étudié l'émission connue sous le nom de "68 Comeback Special", produite par NBC, et les deux films documentaires qui avaient été tournés sur ses spectacles dans les années 1970 pour savoir quelles caméras avaient été utilisées, avec quels objectifs. Avec l'équipe caméra, pendant la construction des décors, nous avons cherché les positions exactes des caméras. Puis j'ai étudié la lumière. Il y a notamment

des projecteurs de studios de TV et de salles de concerts des années 1960. J'ai demandé au département décoration de trouver ces vieilles lampes, et j'y ai intégré des projecteurs LED plus flexibles que je pouvais contrôler depuis la console DMX. Il y a eu 4 mois de préparation et 85 jours de tournage, ce qui est plutôt rapide pour plus d'une centaine de décors. Une des salles de concert était énorme, on l'a construite en studio.



Austin Butler dans "Elvis"  
© Warner Bros

On faisait beaucoup de répétitions, avec les caméras sur scène avec Austin, pour réussir à reproduire exactement les images existantes, et pour l'habituer à avoir la caméra très proche de lui. Les caméras devaient danser avec lui. Je connaissais la musique, les chansons, les paroles, je pouvais bouger avec lui parfaitement. Certaines images sont aussi directement extraites des documentaires de l'époque, et ont été étalonnées pour raccorder avec les autres.

Mes parents de 87 ans ont vu le film trois fois, parce qu'ils avaient vu les films d'Elvis et écouté sa musique, et ils l'aimaient ; les gens de mon âge le connaissent à peu près mais surtout pour ses chansons ; et les adolescents ne savent pas qui c'est, pour eux, c'est simplement un costume d'Halloween. Donc je voulais que ça soit accessible et moderne, en parallèle de la partie orientée sur les archives. On retrouve cette idée aussi dans la musique, avec des chansons originales - chantées par Austin - et des morceaux contemporains. Beaucoup d'adolescents sont allés voir le film, et ils ont beaucoup appris sur ce personnage iconique, et la façon dont il a changé la culture américaine, en y intégrant sa musique. Il a été précurseur dans plein de domaines, et nous tenions non seulement à le montrer aux plus jeunes, mais aussi à leur faire ressentir ce que ça représentait à cette époque.

**HdR : *Concrètement, comment avez-vous traité ces parties plus modernes à l'image ?***

**MW :** Par la façon dont s'imbriquent les séquences reproduites à partir d'images d'archives, et celles qui

intègrent plus son histoire personnelle, ses relations avec le colonel Parker, avec Priscilla et toutes les personnes qui ont fait partie de son entourage. Très tôt pendant la préparation, Baz m'a dit : « Quand il danse, la caméra danse avec lui, et quand il s'envole, nous aussi. Mais quand il est au cœur du drame, nous allons être plus élégants et observateurs, avec une caméra plus statique ». J'ai travaillé à intégrer ces différents styles pour obtenir un langage visuel qui reste homogène, toujours en accord avec l'émotion de la scène.



Mandy Walker, entre, de dos, Héléne de Roux et Pascale Marin  
Photo Katarzyna Średnicka

Sans jamais perdre de vue ces intentions, et parce que nous étions extrêmement bien préparés, nous avons pu aussi nous adapter à ce que nous ressentions face aux propositions des comédiens. Par exemple, la scène de la rupture, qui commence dans la chambre et se poursuit dans les escaliers devait être tournée en deux temps car les décors n'étaient pas communicants. Mais pendant la répétition, il y avait une telle émotion, j'ai eu un échange de regard avec Baz et nous avons décidé de tourner la scène en entier. Donc on a tourné la première partie, avec trois caméras, puis on a couru tous ensemble sur l'autre décor pour continuer la scène.



Helen Thomson et Austin Butler  
© Warner Bros

**Pascale Marin : Vous avez utilisé plusieurs séries d'optiques, sphériques et anamorphiques. Elvis a été filmé en anamorphique à Las Vegas en 1970, est-ce que c'est ce qui a motivé ce choix ?**

**MW :** Oui, exactement. C'était toujours dans cette idée d'être précis dans notre reproduction de ces images, qui sont dans l'imaginaire collectif. Quand vous regardez un film des années 1970, il va être tourné en anamorphique, et un film des années 1950 en sphérique.

J'ai fait fabriquer sur mesure les objectifs de ce film, à partir de ceux qui avaient été utilisés pour *Lawrence d'Arabie*, desquels nous avons conservé certaines lentilles. Il a fallu plusieurs allers-retours entre nous et Panavision pour trouver l'image parfaitement adaptée à ce que nous cherchions à créer. Les optiques anamorphiques aujourd'hui sont plus exactes et réalistes, elles ont ces flares bleutés horizontaux dont je ne voulais pas car ça ne correspondait pas à l'époque. Je ne voulais pas non plus qu'on voit la découpe du contour de l'iris dans les bokeh. Je suis allée voir Dan Sasaki, à Panavision, et il a remis les aberrations, il a rendu les bokeh plus doux et ovales, recoloré les flares, resaturé et reconstrasté les optiques. Je voulais que ce soit plus organique comme en pellicule donc j'ai fait ajuster des petites choses comme ça.

**PM : Et vous avez personnalisé toutes vos séries d'optiques ?**

**MW :** Oui, trois fois chacune, pendant les tests. J'étais en Australie et Dan à Los Angeles. La première itération, je suis allée chez Panavision avec Baz pour voir Dan, et nous avons parlé de l'histoire, des images, des sentiments qu'on voulait créer. Il a suggéré quatre types différents et moi je suis venue avec une optique Petzval, basée sur un objectif de projecteur du 19<sup>e</sup> siècle. Il ne fait le point qu'au centre, et donne un effet de vortex sur les bords. Dan l'a retravaillé pour qu'il soit adapté au tournage, et notamment qu'il couvre le grand capteur de l'Alexa 65, et il a servi pour la séquence où Elvis s'évanouit, et pour les moments de rêves et de flash-back. Je ne sais pas comment Dan fait tout ça, je dialogue avec lui moins techniquement que comme avec un artiste. Je lui montre des images et des peintures, et il interprète mes intentions de manière optique. Il dit que son travail avec les objectifs est de recréer la troisième dimension. La pellicule en a deux, et la troisième se fait avec la mise au point, le bokeh, les contours émoussés, etc. J'ai travaillé avec lui sur tous mes films de puis 15 ans, depuis que je suis arrivé aux USA.

**PM : Vous avez dit à la conférence d'hier que vous ne vous sentiez pas comme une « femme cheffe opératrice », mais simplement comme une cheffe opératrice, sans notion de genre. Mais ça vous fait quoi d'être un modèle pour de jeunes cheffes opératrices ?**

**MW :** Je ne me vois pas comme ça, mais je peux comprendre en restant très humble, il n'y a que 5 à 9 % de femmes cheffes opératrices. J'étais une des premières, en particulier en Australie. Je crois qu'on était deux et l'autre a fini par abandonner. Je me rends compte qu'il a fallu que je passe par toutes ces difficultés, me faire accepter par les équipes, etc. Mais une fois que je suis sur le film, ça n'a plus d'importance.



Tom Hanks et Austin Butler  
© Warner Bros

**PM :** *Le problème, c'est de réussir à pouvoir faire un film !*

**MW :** Exactement, c'est pour ça que je fais toujours attention à avoir une équipe diversifiée. Il y a autour de nous des gens avec des couleurs de peau et de milieux sociaux différents et je veux voir ça sur le plateau. Donc je fais un effort pour aller chercher de bons techniciens, qui sont des femmes et des gens d'origines différentes. Et si je ne trouve personne, je prends deux stagiaires, une femme et une personne de couleur.



Photo Katarzyna Średnicka

**PM :** *Baz Luhrmann dit que vous êtes une vraie cheffe mais que vous traitez votre équipe avec respect.*

**MW :** Je n'ai pas fait d'école de cinéma, j'ai commencé en bas de l'échelle, comme seconde assistante caméra, et j'ai vu comment marchaient les relations sur un plateau, comment j'étais traitée. Parfois très mal. Je me suis rendu compte que personne ne respectait un chef opérateur qui hurle sur son équipe. Personne ne va se donner au

maximum si vous ne vous comportez pas bien avec eux. Donc j'essaie toujours que mon équipe soit une zone où on se respecte, et que ce soit le cas dans les autres départements, pour qu'on puisse collaborer tous ensemble en harmonie. C'est très important. Baz est comme ça aussi. Il est comme un chef d'orchestre, il s'implique auprès de chaque membre de l'équipe, il leur parle de l'émotion, du jeu, de comment travailler, danser avec les acteurs. Et ils adorent ça, car ils font partie du processus collaboratif de création. Sur beaucoup de films, les techniciens n'ont pas l'occasion de parler au réalisateur, c'est du gâchis. Là, ils savent qu'ils font leur travail parce que Baz leur a demandé. On s'est bien amusé sur le tournage, c'était un gros challenge mais on s'est beaucoup préparé, en impliquant tout le monde.

**PM :** *Je trouve dommage que vous soyez la seule femme nommée n compétition principale de Camerimage cette année, mais je suis très heureuse que ce soit vous !*

*(Article rédigé par Margot Cavret, pour l'AFC, à partir de propos recueillis par Hélène de Roux et Pascale Marin, AFC, et retranscrits par Clément Coliaux)*



## Interview du directeur de la photo Fabian Gamper pour le clip "Zeit", du groupe Rammstein, réalisé par Robert Gwisdek

Par Clément Coliaux, pour l'AFC  
18-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**En compétition à Camerimage 2022, l'inquiétant clip du morceau "Zeit" du groupe allemand Rammstein combine les défis techniques : studio rempli de sable, tournage sous l'eau, plans montés à l'envers, et tout cela au ralenti. Le chef opérateur Fabian Gamper nous raconte comment il a pu composer avec tous ces facteurs. (CC)**

## Comment s'est décidé le concept de la vidéo ?

**Fabian Gamper :** Le concept est venu du réalisateur Robert Gwisdek. Il l'a proposé au groupe qui l'a légèrement modifié, et ensuite on a commencé à réfléchir à comment le faire. C'était beaucoup d'expérimentations, et l'idée s'est affinée à mesure qu'on la mettait en pratique. C'est la façon de travailler de Robert, il écrit clairement quelles sont ses intentions, mais les détails arrivent au fil des tests.

## Et il y avait beaucoup de choses à tester : des ralentis, des plans à l'envers, le tournage sous l'eau... Quel était l'aspect technique le plus complexe ?

**FG :** Sûrement la prise de vues à grande vitesse, qui impose des niveaux de lumière très élevés. Pour les scènes en extérieur et celles avec le sable, on tournait avec des Zeiss High Speed T1,3, et on utilisait les Canon K35 du studio de tournage pour les scènes aquatiques. Tout devait être plus éclairé que d'ordinaire, donc, en préparation, on a calculé de quelle intensité on avait besoin, et quels projecteurs posaient des problèmes de flicker. On a tourné les scènes avec le sable qui s'écoule avec une caméra Phantom à 1 000 images par seconde, et les scènes sous l'eau avec une Arri Alexa Mini à 200 images par seconde. Mais ça impliquait quand même d'avoir beaucoup de lumière. Le studio avait un grand plafond de projecteurs LED, mais on devait faire attention de ne pas trop les dimmer pour éviter le flicker. Et en plus du niveau, il fallait que ça nous plaise esthétiquement. On a pu faire beaucoup de tests, mais pas dans les conditions exactes du tournage. Donc il faut trouver des méthodes pour se préparer, et pouvoir réagir au plus vite le jour J.



Clément Coliaux et Fabian Gamper  
Photo Katarzyna Średnicka

## Aviez-vous déjà de l'expérience en prise de vues sous-marine ?

**FG :** J'avais déjà tourné dans l'eau mais des choses très simples, pas totalement immergées. Sur ce clip,

c'était la première fois que je devais éclairer une scène qui se déroule sous l'eau, ce qui est loin d'être évident. On a choisi le studio Lites, à Bruxelles, parce qu'il est particulièrement profond et dispose d'une machine à vague pour simuler la tempête. C'était vraiment une combinaison de facteurs. C'est déjà compliqué de tourner sous l'eau mais, avec les vagues, on perdait aussi de la lumière qui rebondissait à la surface. Et il fallait penser aussi à la découverte sur le fond bleu du studio. On a eu un jour de pré-light, mais je n'ai pas vu le plan cadré par le plongeur avant le lendemain, quand les membres du groupe ont sauté à l'eau. C'était difficile, mais aussi extrêmement plaisant de jongler entre ces différents éléments.



Capture d'écran de "Zeit"

## Quelle était exactement l'installation lumière ? Vous avez un niveau général mais aussi des rais de soleil plus directif.

**FG :** On utilisait les grands panneaux LED qui recouvrent tout le plafond du studio, pour obtenir une ambiance globale. C'était parfait pour les scènes à la surface, avec du brouillard dans tout le studio et des projecteurs tungstène 24 kW pour simuler le soleil. Mais, sous l'eau, c'était plus dur d'avoir un niveau d'exposition suffisant. Les panneaux LED descendaient dans la pièce, mais on devait laisser la place pour un promontoire duquel les membres du groupe pourraient sauter dans l'eau. Donc ils ne jouaient presque plus sous la surface. On a installé trois ou quatre 12 kW et trois 24 kW, avec un angle assez important pour que la surface ne reflète pas tout. Tout ça simulait le soleil, et on avait quelques Kino Flo sous l'eau.

## Est-ce qu'il y a beaucoup d'effets spéciaux numériques ?

**FG :** Assez peu, la plupart de ce qu'on voit a été tourné en direct. Le visage de la créature en cape noire vient d'un plan des réflexions sous-marines qu'on a dupliqué en miroir et placé en postproduction. Sinon, on a agrandi le ciel pour la scène sur l'eau, et ajouté des effets de miroir sur plusieurs plans.



Capture d'écran de "Zeit"

### **Quelles étaient les difficultés de tourner avec autant de sable sur le plateau ?**

**FG :** Les loueurs ont dû nettoyer les objectifs après le tournage, le sable rentrait partout, même si on protégeait la caméra. On s'est amusé avec l'idée de Robert d'avoir des cascades de sable. Il y avait tout une machine avec un réservoir pour le faire tomber. Il fallait être préparés parce qu'on ne pouvait faire que des prises courtes, et ça prenait du temps de se remettre en place. On a mélangé ce qu'on avait précisément prévu avec de nouvelles idées qui nous sont venues sur le moment.

### **Combien de jours de tournage avez-vous eus ?**

**FG :** Cinq jours : un premier jour pour finir de préparer et tourner la scène avec les explosions, un jour avec le groupe dans le sable, un en extérieur pour la forêt et le champ, un jour sur l'eau et un jour dedans.

### **Comment avez-vous éclairé les scènes dans le grand espace noir en studio ?**

**FG :** La scène des naissances était la plus grosse installation. Il fallait que la caméra puisse se déplacer et qu'on voie une grande partie de l'espace. On a opté pour une lumière venant d'en haut, avec quatre HMI M40 et deux M18 à travers une toile de 12"x12". Ça nous a permis d'être libres dans les mouvements de caméra sans risquer de projeter des ombres, et ça semblait justifié par la direction d'où venait le sable. On a ajouté des M90 pour remplir depuis chaque côté à travers des 12"x12". C'est compliqué de donner de la personnalité à un espace noir comme celui-là.



Capture d'écran de "Zeit"

**Vous avez aussi travaillé avec Robert Gwisdek sur un autre clip, "Angst", pour le même album de Rammstein, où l'on retrouve ce genre d'espace.**

**FG :** Pour "Zeit", l'abondance de sable nous a aidés à combattre l'impression d'un endroit vide, c'était plus compliqué sur "Angst". J'ai joué sur une lumière différente, des dégradés de niveaux, des plans en noir-et-blanc. On a joué à l'étalonnage sur des conversions en noir-et-blanc qui n'utilisent qu'un seul canal de couleurs pour lui donner une texture particulière. Un peu comme sur certains vieux films, mais en postproduction. Dans le décor de banlieue pavillonnaire, on a gardé que le canal rouge, donc les visages deviennent brillants, laiteux, et les yeux très sombres. Et on a gardé seulement le canal vert pour l'autre décor, ce qui fait ressortir la structure des visages. On avait essayé aussi de tourner en infrarouge - mais ça contraignait trop le style visuel - et expérimenté avec des lumières ultraviolettes à combiner avec le noir-et-blanc. On avait préparé des LUTs et c'était assez drôle sur le plateau de voir que ce qu'on avait sur l'écran était très différent de ce qu'on voyait à l'œil.



Fabian Gamper | Photo Katarzyna Średnicka

### **Vous savez quel sera votre prochain projet ?**

**FG :** J'ai commencé à tourner un long métrage, toujours avec Robert Gwisdek. C'est une histoire très personnelle où l'on retrouve certains éléments qui étaient dans le clip de "Zeit". Il y a un certain nombre d'effets spéciaux et d'expérimentations, donc le tournage est divisé en deux parties, l'une est déjà passée et l'autre se fera en février.

*(Propos recueillis par Clément Colliaux, pour l'AFC)*



## Retour sur le Q&R d'Autumn Durald Arkapaw, ASC, pour son travail sur "Black Panther: Wakanda Forever"

"Nouveau règne" par Clément Coliaux pour l'AFC  
17-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Le roi est mort : la disparition prématurée de Chadwick Boseman, interprète du héros Marvel Black Panther, a contraint le studio à changer de direction pour la suite de l'un de ses plus gros succès. *Black Panther: Wakanda Forever* intègre donc ce décès à son récit ; une approche plus intime et émotionnelle pour laquelle le réalisateur Ryan Coogler a fait appel à Autumn Durald Arkapaw, ASC, qui compte bien conserver l'identité qu'elle s'est forgée durant son parcours dans le cinéma indépendant. A l'occasion d'un Special screening, elle raconte à Camerimage 2022 son combat pour affirmer son style de bout en bout dans une énorme machine. (CC)**

Cheffe opératrice de *Teen Spirit* (Max Minghella, 2018) ou de *Mainstream*, de Gia Coppola (2020), Autumn Durald Arkapaw revient sur son parcours, débuté à l'American Film Institute. « Ma promotion était la première avec une majorité d'étudiantes. Il y avait très peu d'opératrices pour nous inspirer, à part des modèles comme Ellen Kuras, ASC, et Mandy Walker, ASC, ACS - présente à Camerimage pour *Elvis*, de Baz Luhrmann, en Compétition principale. Mais ce n'est pas une limite d'être en minorité si on sait ce que l'on veut faire. J'ai pu éclairer un long métrage entre deux années de cours. C'est à l'AFI que j'ai rencontré Gia Coppola, et on a travaillé sur des projets audacieux qui ont trouvé leur public, ce qui m'a donné confiance en ce que je faisais. » En 2019, Autumn Durald Arkapaw fait ses premiers pas dans le Marvel Cinematic Universe avec la série

"Loki" : « J'ai vu que Jess Hall, ASC, BSC, avait travaillé sur "Wandavision", donc je suis allée rencontrer la future réalisatrice de "Loki", Kate Herron. C'était aussi sa première fois chez Marvel. On avait les mêmes références, on s'est très bien entendues, et j'ai obtenu le poste. » Ainsi, lorsque Rachel Morrison, ASC, ne peut pas rempiler sur la suite de la saga "Black Panther", Ryan Coogler s'adresse à elle. « Ryan m'avait proposé "Creed", mais la production n'avait pas voulu que je le fasse. On a donc pu se retrouver. C'est quelqu'un de merveilleux, et je n'ai pas hésité à partir à la guerre pour lui. Parce que c'est vraiment une guerre, comme faire trois films en un. »



Cent-trente jours de tournage pour deux heures quarante de film, *Wakanda Forever* est en effet une immense machine, en termes de temps et de logistique. A cause de l'ampleur du projet, Durald Arkapawa doit batailler avec une production au long cours. « Beaucoup de choses se décident très en amont, donc il faut arriver sur le projet le plus tôt possible. Ryan est très précis sur ce qu'il veut, et quasiment tout le film doit être story-boardé ou prévisualisé. Même si on n'a jamais assez de temps de préparation, je suis très vite impatiente de tourner. » Pour garder la main sur son travail, la cheffe opératrice mise sur son équipe, constituée de nombreux collaborateurs de longue date. « Je connais mon chef électricien depuis des années. Mon premier assistant opérateur sait exactement ce que j'aime comme objectifs, ici des Panavision Série T anamorphiques. J'ai un attachement intime à l'anamorphique, et c'est très important pour moi de choisir mes optiques. Ça influe sur ma lumière de savoir comment elle navigue à l'intérieur, surtout que je les utilise souvent à pleine ouverture. Le département VFX nous aide à mapper les optiques, pour en connaître les courbes de sensibilité, la propension aux flares, les aberrations, et il peut ensuite tout appliquer aux images de synthèse. Le monde du film continue de se construire après qu'on ait tourné. Ma présence en postproduction n'est pas prévue dans le contrat, mais j'ai réservé du temps pour être aux côtés du superviseur Geoffrey Baumann. » Sur le plateau, elle tente de maintenir le rythme : « J'aime tourner rapidement. On avait beaucoup de pré-light, et on tournait en permanence

à plusieurs caméras. Ryan travaillait sur chacune d'entre elle, sept jours sur sept. C'est une grosse machine qu'il faut réussir à faire pivoter rapidement. Mais dans l'ensemble tout prend très longtemps. D'autant plus que je ne veux pas avoir seulement une grande soft-box, je veux des visages et des décors contrastés et modelés ».



Autumn Durald Arkapaw et Ryan Coogler veulent imposer leurs choix, tout en prenant le temps, dans une séquence d'introduction, de rendre hommage à Chadwick Boseman. « Ce n'est pas juste un film d'action, il faut rendre justice à un acteur et à un film important culturellement », dit l'opératrice. Ils visent ainsi un style ancré dans le réel, avec de la caméra portée et une exposition dense. « Une des premières choses dont Ryan a parlé, c'est de ce brouillard du deuil. Je m'inspire beaucoup de chefs opérateurs des années 1970, donc il est normal que ma photographie soit assez dense. » Si plusieurs cadres jouent avec des flares, Durald Arkapaw ne veut pas en abuser. « La présence du soleil est très précieuse pour moi, et je ne voulais pas qu'il soit partout. » Dans une scène de nuit entre la reine Ramonda (Angela Bassett) et sa fille Shuri (Letitia Wright), elle ose un éclairage extrêmement réduit, entre un feu de camp et la lumière de la lune. « Si on sait ce qu'on veut faire, on peut oser des choix forts. Ryan voulait que cette scène soit très intime, très sombre. Il suffit d'avoir une légère silhouette, un point lumineux dans l'œil pour pouvoir lire l'émotion des personnages. Si on comprend cette scène, on comprend tout le film. » Cet enjeu de l'exposition est évidemment lié aux peaux sombres des acteurs, que la cheffe opératrice ne veut pas sur-éclairer. « Je préfère utiliser la réflexion des peaux. Je n'éclaire pas spécifiquement une couleur, j'éclaire l'espace, sans empiéter sur le plateau pour laisser la place aux acteurs, et j'ajuste les niveaux au dernier moment. Je rajoute une réflexion si la production estime que c'est trop sombre. Mais je suis contente du rendu qu'on a réussi à obtenir avec l'étalonneur. »



Lié à l'exposition, l'un des nouveaux enjeux de ce volet est l'abondance de scènes sous-marines, avec la découverte du personnage de Namor (Tenoch Huerta Mejía) et de sa cité atlantéenne de Talocan. « On a beaucoup d'images de scènes sous-marines en tête mais elles ressemblent rarement à ce que l'on voit vraiment sous l'eau. Il y a beaucoup de matière, on ne voit pas loin devant soi. » Autumn Durald Arkapaw travaille alors à mêler prises de vues réelles et incrustations avec des personnages censés parler sous l'eau, trouble et dense. A nouveau, le soleil a son importance, filtrant à travers la surface en raies nettes et camaïeux bleu-vert. « On voulait, autant que possible, faire un film réaliste. Je suis contente de faire un film que beaucoup de gens vont voir, mais je viens avec tout ce que j'ai appris sur de plus petits projets. L'essentiel est toujours le même : "Lighting, spaces and faces". »



## Retour sur la séance de Q&R avec Ben Davis, BSC, à propos de "The Banshees of Inisherin", de Martin McDonagh

Par Margot Cavret

17-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Dans *The Banshees of Inisherin*, Colin Farrell et Brendan Gleeson incarnent deux habitants de l'île irlandaise fictive Inisherin, dont la solide amitié est brutalement brisée. Le film est tourné sur deux îles irlandaises au large de l'océan Atlantique : Achill, où sont fabriquées les habitations et où sont tournées les intérieurs, et Inishmore où se situent les décors extérieurs. Au large du désert de Burren, on y retrouve les paysages vierges de ce désert de pierre atypique, magnifiés par une photographie délicate et passionnée. Ben Davis, BSC, le chef opérateur, et Martin McDonagh, le**

**réalisateur, signent par ce film leur troisième collaboration, après *Sept Psychopathes* et *Three Billboards : Les Panneaux de la vengeance*. Le film a été projeté mardi en Séance spéciale à Camerimage, et suivi d'une rencontre avec le directeur de la photographie. (MC)**

Dès le début de la conversation, Ben Davis insiste sur la place centrale qu'a eu le décor dans la création de ce film. Il tombe amoureux du lieu dès qu'il le découvre en repérage, et le photographie jour après jour, avec un émerveillement toujours renouvelé. « Je peux mettre en image, mais je ne peux pas vocaliser ce que j'ai ressenti là-bas. Chaque jour était entièrement différent, il y avait toujours une nouvelle beauté », déclare-t-il.



Le film se tourne avec une équipe réduite, et peu de matériel car il est difficile de le déplacer sur l'île. Malgré un plan de travail extrêmement précis, l'équipe reste versatile, pour s'adapter à la météo. Il explique : « Puisqu'on était tous piégés sur cette île, c'était facile de changer le plan de travail. C'était une véritable chance, car nous nous adaptions aux variations du décor. Un jour nous avons interrompu le tournage d'une scène pour aller en tourner une autre, car la lumière était devenue particulièrement belle ailleurs. C'est un film basé sur son décor. C'est le décor qui décidait ». Le chef opérateur explique que pour les scènes d'extérieur jour, cette capacité à s'adapter est le seul moyen de garder prise sur l'éclairage de la scène. En effet, il croit peu en la possibilité de lutter contre la lumière naturelle, et préfère l'accompagner avec des drapeaux pour accentuer le contraste, plutôt que la briser avec des diffusions pour adoucir son image.



Le réalisateur et son chef opérateur font preuve d'un travail très réfléchi sur l'utilisation massive de plans larges qui rendent hommage à ce lieu, tout en s'inscrivant parfaitement dans la narration. S'inspirant du film *La Fille de Ryan*, de David Lean (1970), Ben Davis reste vigilant quant à la subjectivité de la notion de plan large : « C'est devenu plus dur de tourner des plans larges, car il n'y a plus de projection de rushes. On regarde l'image sur un petit moniteur pendant le tournage, et on a l'impression que c'est un plan large, mais ensuite quand on le regarde sur un écran de cinéma, ce n'en est plus un ! ». Malgré un statisme apparent lié à cette île qui enferme ses personnages dans un conflit qui tourne progressivement au cauchemar, Ben Davis décrit sa photographie comme voyageant lentement au long du film. Les plans larges, quasiment systématiques au début, laissent en effet peu à peu la place à des plans qui se resserrent sur les visages des personnages. « Le style visuel a été défini très tôt, car il était lié à la narration. Martin McDonagh a une écriture unique, il utilise la comédie pour faire de la tragédie. Le film est drôle au début, puis il plonge doucement et devient terriblement triste. Il fallait que la photographie accompagne cette lente évolution. Si on ne la remarque pas en regardant le film, c'est que nous avons réussi à faire ce que nous voulions. »

Pour l'accompagner dans ce travail précis sur les différentes valeurs de plan, le chef opérateur travaille avec les optiques Arri Signature Prime, avec lesquelles il tourne régulièrement. Celles-ci lui offrent la possibilité de varier les échelles avec fluidité, ainsi qu'une grande précision. Il apprécie également la douceur de leurs transitions entre flou et net en bord de profondeur de champ, et l'élégance de leur réaction aux sources de lumière dans le champ.



"La Fille de Ryan" (David Lean) à g. | "The Banshees of Inisherin" (Martin McDonagh) à d.

Cette variation d'échelle traduit plus globalement une évolution du point de vue. Le plan large en effet permet de préserver une certaine distance, laissant le spectateur en retrait, tandis que le plan serré place le public au cœur de l'action. « Je voulais que le spectateur soit dans une situation de plus en plus inconfortable », résume-t-il.

Car au fur et à mesure que le film avance, on discerne mieux les enjeux et personnalités de chacun des personnages, la part de folie qui peut les rendre dangereux, et leurs fragilités, leurs doutes ou leurs



peines qui les rendent attachants. Traduisant cette grande sensibilité aux personnages, Ben Davis accorde un soin tout particulier au reflet cornéen, qu'il place également au cœur de la narration. « Au début je ne veux pas qu'on voit de lumière dans les yeux de Brendan Gleeson, ça le fait sembler d'autant plus antipathique, et ça va avec le fait qu'à ce stade, on ne comprend pas ses doutes qui justifient ses actions. Je voulais que le public ne voit pas son désespoir au début, et qu'on le comprenne progressivement, en ajoutant du reflet cornéen. » Ce travail minutieux et raisonné sur la façon d'éclairer les comédiens accompagne une grande admiration du chef opérateur pour la façon dont le réalisateur les dirige. En effet, celui-ci travaille avec peu de répétitions, car les personnages ont été étudiés en amont avec les comédiens, au cours de longues discussions permettant de cerner les enjeux et personnalités de chacun. « C'est aussi grâce à ce travail qu'on pouvait se permettre de tourner dans un ordre non chronologique, et d'être très spontanés dans nos choix de décors. Les comédiens connaissaient parfaitement leurs rôles et leurs trajectoires. Mon moment préféré du film, c'est une scène qu'on a tournée le dernier jour, d'une déclaration d'amour au bord d'un lac. C'est une scène triste, mais elle est interprétée par cet acteur extraordinaire et imprévisible, Barry Keoghan, j'ai été vraiment happé par cette scène. »

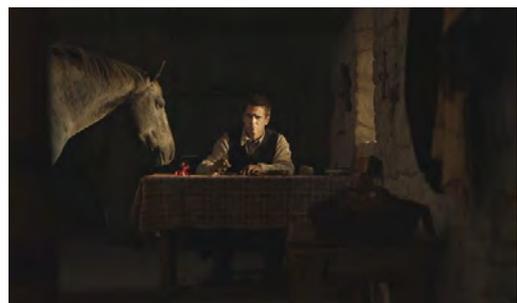


Le film n'est habité que d'un seul rôle féminin, et celle-ci représente la sagesse et le bon sens. Interrogé sur la façon dont il a traité ce personnage, Ben Davis répond en toute simplicité qu'il lui a apporté le même traitement que n'importe qui d'autre. C'est plutôt le travail des départements maquillage et costumes qui est à souligner, puisqu'il félicite un maquillage qui la rendait naturellement lumineuse, et un habillage qui lui donne

l'opportunité d'exploiter une vaste palette de couleur, ce personnage étant le seul à porter des vêtements vraiment colorés.

Pour les décors en intérieur, le réalisateur lui donne la référence des intérieurs de *La Nuit du Chasseur*. « Il me donne une référence de ce film à chaque projet ! », plaisante Ben Davis. Le film se déroulant en 1923, les décors sont éclairés par des lampes tempêtes et des bougies. « Ce sont des sources qui ont très peu de portée », détaille-t-il, « quand il y a une bougie au milieu d'une table par exemple, et qu'on place l'exposition pour les visages, alors la flamme apparaît cramée sur le capteur. Et au contraire, si on expose pour la flamme, les visages sont dans l'obscurité. Donc j'ai caché dans le décor une multitude de petites sources directives, pour relayer les sources présentes dans le champ. Souvent, chaque comédien avait son petit projecteur personnel ! »

Interrogé au sujet de la caméra B, et des conséquences de sa présence pour la composition de la lumière, Ben Davis décrit une méthodologie pragmatique : « Il faut décider de ce qu'on accepte de faire comme compromis. Généralement j'essaye de placer les deux caméras à 90° l'une par rapport à l'autre, pour garder suffisamment d'angles morts. Je ne fais pas de concessions à la lumière pour ce qui relève du champ de la caméra A, mais je peux accepter d'en faire pour le champ de la caméra B. » Habitué des block-buster Marvel, il relativise : « Pour ce film ça allait car il n'y avait que deux caméras. C'est à partir de trois que ça peut devenir vraiment complexe. »



Ben Davis conclut : « Je crois que maintenant, je préfère travailler avec des réalisateurs comme Martin, qui ont une méthode de travail particulière, et une idée précise du film qu'ils cherchent à créer. Au bout d'un certain moment dans une carrière de chef opérateur, on prend des habitudes, on se crée une bulle de confort, mais si on reste dedans on refait toujours les mêmes choses. Je cherche à travailler avec des réalisateurs qui me sortent de ma zone de confort, pour m'inciter à explorer de nouvelles possibilités et continuer d'apprendre et de créer afin de répondre à ses demandes ».



## Caroline Guimbal revient sur ses choix pour filmer "Dalva", d'Emmanuelle Nicot

17-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Parler de l'inceste et de ses conséquences n'est pas forcément chose facile à l'écran. C'est pourtant le choix de la réalisatrice belge Emmanuelle Nicot et de son premier film *Dalva*, présenté à l'origine dans la sélection de la Semaine de la critique cannoise 2022. Désormais en compétition à Camerimage pour le meilleur premier film - et également la meilleure première photographie pour Caroline Guimbal -, c'est avec cette dernière que Pascale Marin, AFC, revient sur les enjeux d'un tel projet. (FR)**

### **Quelle est la genèse du film ?**

**Caroline Guimbal :** Je connais Emmanuelle Nicot depuis ses courts métrages de fin d'études à l'IAD de Bruxelles. *Dalva* est un projet que j'ai donc suivi depuis l'écriture, et qui a donné lieu à beaucoup de réunions entre nous, beaucoup de temps passé à décrire le personnage principal, la continuité émotionnelle du film, et toutes ces petites évolutions qui créent son parcours. Le thème du déni est central, comme c'était le cas sur certains de ses précédents courts métrages. On retrouve aussi celui de l'emprise d'un personnage qu'on ne filme pas ou peu, en l'occurrence pour *Dalva*, son père. Comme c'est une réalisatrice qui aime beaucoup les gros plans, être très proche des peaux, des sensations. On cherche ensemble comment travailler ces gros plans pour qu'ils traduisent au mieux les émotions, sans pour autant devenir intrusif avec la caméra.

### **La jeune comédienne a été trouvée très en amont de la production ?**

**CG :** Emmanuelle (qui est aussi directrice de casting) avait trouvé sa Dalva (la jeune Zelda Samson) au moins six mois avant le tournage. On a pu faire ensemble des répétitions, et d'une certaine manière penser le découpage en fonction d'elle. Par exemple réfléchir à comment la faire paraître plus femme, ou plus enfant à l'écran, et l'intégrer à notre manière de filmer.



Zelda Samson  
© Diaphana

### **Combien de jours avez-vous tourné ?**

**CG :** Le film s'est tourné dans un certain confort en matière de plan de travail. Comme nous travaillions avec beaucoup d'enfants, l'idée était de ne pas faire d'heures supplémentaires, et de rester sur des journées légères. À cause des changements de coiffure de Zelda, et de la disponibilité des lieux, un tournage chronologique n'a même pas été envisagé. Emmanuelle, la réalisatrice, ne l'a même jamais évoqué. Je pense qu'Emmanuelle était très au clair avec la chronologie émotionnelle de son film, et qu'elle faisait sur ce point tout à fait confiance aux comédiens. On a donc même tourné la scène de fin assez tôt dans le plan de travail, aussi bizarre que cela puisse paraître. Sinon le film a été tourné entre la France (la région Grand Est) et la Belgique (le foyer notamment, ou l'école). Ce qui nous a permis de profiter de la législation belge un peu moins restrictive pour les scènes dans lesquelles on avait beaucoup d'enfants. En tout, deux mois de tournage.

### **Quels ont été vos choix de mise en scène tout au long du film ?**

**CG :** Dans la première partie, on a beaucoup travaillé sur le déni, et ce que rejette le personnage de Dalva. Par exemple, dans sa relation avec l'éducateur (Alexis Manenti), sa manière de l'ignorer... Comment rendre ça, sans pour autant couper complètement sa présence à l'écran... Car c'est le début du film, et il

faut quand même présenter les personnages secondaires. De plus, on a aussi travaillé le point de vue de Dalva, notamment sur les personnages féminins. Des plans plus de "sensations" tel qu'on les avait répertoriés dans le découpage, qui parlent de la manière dont elle scrute les personnages auxquelles elle s'identifie. Un dispositif qui s'efface peu à peu dans le film, au fur et à mesure où elle s'apaise. Dalva s'ouvrant sur elle-même, prenant connaissance de sa situation. Elle se met alors à regarder les personnes, et non plus seulement des détails sur elles...

***Parlez-nous de ce foyer, un lieu central dans le film, qui semble un peu inhabituel à l'écran.***

**CG :** L'idée de cette maison de maître reconvertie en foyer est venue d'Emmanuelle elle-même et d'un foyer existant qu'elle avait connu. On voyait cet endroit comme un cocon accueillant. Un endroit qui soit chaleureux, qui ait à la fois du cachet, mais sans tomber dans quelque chose de complètement irréaliste. Éviter en tout cas la dureté, ni dans le décor ni dans l'éclairage sur ces scènes, car il y en avait déjà bien assez avec le propos du film. Il fallait que le soleil soit présent la plupart du temps dans ces séquences, qu'il éclaire les yeux, les visages... J'ai d'ailleurs pris un soin particulier à toujours voir les yeux, même dans certaines situations de contre jour ou de contraste important avec la présence des entrées de jour assez fortes. La chambre partagée par les deux filles devenant immédiatement un lieu qui leur ressemble, avec des tonalités choisies avec la déco comme le bordeaux, qui allait très bien avec Zelda.

***La séquence du parloir à la prison est un classique du cinéma. Comment l'avez-vous abordée ?***

**CG :** Même si cette séquence peut paraître plus posée de par l'écriture (une entrevue dans une salle de parloir), on a tout de même essayé d'y injecter une sorte de respiration à l'image. Par exemple en incorporant des micros mouvements, à base de petits travellings caméra épaule. Il y a aussi un jeu sur la mise au point, quand est-ce qu'on fait le point sur le père, quand est-ce qu'elle le regarde... En un mot, comment essayer d'accompagner les émotions du personnage sans que la caméra ne se mette trop en avant. C'était les comédiens avant tout dans cette scène. Le décor ne devait pas prendre trop place non plus.

***Vous avez tourné en décors réels ?***

**CG :** Oui. Un moment il était question de reconstituer une fausse prison, pas spécialement pour le parloir,

mais pour les autres scènes qui précèdent. Mais l'idée de tourner ainsi ne satisfaisait pas entièrement Emmanuelle. Même si c'est pas grand-chose, s'installer dans une vraie prison rajoute je pense beaucoup à l'état d'esprit dans lequel on tourne la scène. La violence du lieu, le fait qu'elle réalise soudain où se trouve son père... Tout ça aurait été assez différent dans un décor reconstruit il me semble.



Photo Stéphanie Branchu

***Le film repose souvent sur des longs plans à l'épaule, mais parfois vous choisissez aussi des formes plus fictionnelles...***

**CG :** On s'est souvent posé la question avec Emmanuelle Nicot et la scripte Agathe Hervieu de la radicalité du langage par rapport au déni. Souvent le plan séquence épaule nous semblait approprié... Mais jusqu'où ? À partir de quand cette décision devient une posture, et n'est plus vraiment justifiée dans le rythme du film. Passer par exemple en champ-contrechamp, plutôt que de rester dans cette sorte de forme un peu instinctive guidée par les comédiens. Une forme sans doute héritée de mon expérience en documentaire. Et puis ce rapport au cadre, à quelque chose de plus fixé, s'est certainement affiné au fur et à mesure du tournage. Accepter la coupe, et que l'émotion passe finalement plus par le montage que par la performance captée. Également, par rapport à nos deux comédiennes principales, on s'est aperçu que les filles avaient besoin parfois d'un cadre rassurant, de contraintes de placement par exemple pour mieux déployer leur jeu. Les laisser entièrement livrées à elles-mêmes pour interpréter les scènes n'était pas la solution. Par rapport à cette dynamique, on a mis en pratique un rituel qui consistait à passer du temps sur les questions techniques que soulevait le découpage en ouverture de journée. Une "préparation" indiquée sur la feuille de service, et intégrée à notre routine qui a permis ensuite de filmer sans trop se poser de questions et laisser ensuite la réalisatrice aux commandes des comédiens.

Le découpage était établi précisément mais rien n'était verrouillé et j'avais une certaine liberté de mouvement pour cadrer plus à l'intuition, notamment pour des mouvements caméra plus subtils. C'était important pour que ça ne devienne pas mécanique. C'est aussi le privilège de se connaître depuis longtemps avec la réalisatrice, et de bien se comprendre et pouvoir remettre parfois en question certaines décisions dans cette phase.

### ***La scène de la voiture, à l'issue de l'agression dans la cour d'école par exemple ?***

**CG :** Oui, parfois il ne faut pas chercher un dispositif incroyable. La simplicité marche très bien. C'est une scène qu'on a tournée dans la dernière partie du plan de travail, lors de notre deuxième segment dans la région Grand Est (après la Belgique). C'est un simple champ-contrechamp. Zelda devenait aussi de plus en plus subtile dans son jeu au fur et à mesure des semaines, et la scène fonctionne très bien.

### ***Un mot sur le format et votre choix d'optiques ?***

**CG :** La décision du format quatre-tiers s'est imposée assez vite. D'abord pour filmer avant tout les visages, en focales assez larges sans pour autant rechercher l'exubérance à l'image. Je n'ai pas cherché obligatoirement à limiter la profondeur de champ, même si dans l'ouverture du film on reste avec le point sur le personnage, laissant volontairement le reste dans le flou. C'est plus ma position à l'épaule très rapprochée des comédiens qui a provoqué cet effet, les scènes étant tournées la plupart du temps entre 2,8 et 4. Ma première assistante opératrice a eu fort à faire, en suivant la mise au point avec beaucoup de talent ! Le film est d'ailleurs tourné en format Super 35, avec une Alexa Mini et des optiques Zeiss Standard (T2,1) qui ont l'avantage d'être très compactes, avec un rendu très naturel. Par exemple, elles ne posent jamais de problème avec les hauts contrastes dans l'image et les flares, avec un rendu quand même assez ancien et plaisant sur les visages, tout en offrant une construction et un rendu optique impeccables. La répartition des focales me convient aussi tout à fait, avec le 40 et le 32 mm que j'ai utilisés intensivement sur tout le film, le 28 et le 24 étant aussi parfois sortis pour certains plans larges.

### ***La scène où Dalva retourne de nuit dans son ancienne maison est aussi un moment fort en mise en scène et en lumière...***

**CG :** Il y avait cette idée d'un endroit qu'elle retrouve dévasté. On découvre aussi cette pièce avec sa garde robe, où elle était la petite poupée de son papa, la pièce dévouée à la fabrication de Dalva. Dans cette

scène c'est le lieu qui raconte des choses. Un décor assez dur à trouver, surtout d'un point de vue de l'ancrage sociologique. Emmanuelle voulait que ce soit dans un lotissement où toutes les maisons se ressemblent, et en même temps de traduire à l'écran certains aspects de sa vie d'avant. Par exemple, le goût de son père qui était censé être antiquaire, avec cette maison très banale... Une situation paradoxale justifiée par le fait qu'ils n'arrêtaient pas de déménager.



Photo Stéphanie Branchu

Finalement, je me rends compte que ce sont des choses qu'on ne raconte pas forcément dans le film, mais qu'on est censé ressentir. On tenait beaucoup à ce que cette scène soit éclairée par les lumières sodium de la rue. Une ambiance étouffante, qui tranche aussi avec la lumière éblouissante du matin après la nuit blanche en fin de scène.

*(Propos recueillis par Pascale Marin et François Reumont, pour l'AFC)*

## **Notes**

### ***Dalva***

Réalisatrice : Emmanuelle Nicot

Scénario : Emmanuelle Nicot

Image : Caroline Guimbal

Décors : Catherine Cosme

Costumes : Constance Allain

Maquillage et coiffure : Saori Matsui - Laetitia Hogday

Montage : Suzana Pedro

Première assistante opératrice : Valentine Morel

Deuxième assistante opératrice : Annabelle Abdul

Chef électricien : Jérémy Bourgois

Chef machiniste : Harold Hotermans

Coloriste : Paul Millot

Matériel caméra : Arri Alexa Mini & série Zeiss Standard T2,1

Laboratoire numérique : Cobalt Film



beaucoup le travail de l'artiste. J'ai même personnellement un souvenir très fort de sa musique, puisque c'est sur l'un de ses titres que j'ai dansé la première fois avec mon épouse ! Un tournage donc pas comme les autres...



Capture d'écran

***Parlez moi justement d'elle, elle occupe la place centrale dans ce clip...***

**EG :** Lykke Li est une fille très spéciale, elle fourmille d'idées et contrôle avec beaucoup de talent sa carrière, sa musique, son image. C'est beaucoup de travail, de passion, et de pression ! Et on le sent tout de suite avec le réalisateur. Elle est très impliquée dans la fabrication du clip c'est une relation forcément à part de produire un tel objet ensemble. Ce tournage en plus s'est fait en toute petite équipe, avec elle au centre de l'image et comme cadreuse en quelque sorte, puisque la caméra est attachée à un harnais sur elle.

***Quel système avez-vous utilisé ?***

**EG :** C'est un harnais solidaire fabriqué par Shane Ainsworth. Shane est l'autre directeur de la photo avec qui nous nous sommes partagés le tournage des autres clips de l'album de Lykke Li (cette dernière ayant décidé d'associer chaque morceau à un clip). Theo Lindquist, le réalisateur, les réalisant tous. Shane a non seulement réussi à mettre au point un harnais qui est facilement dissimulable sur le comédien, mais qui en plus est capable de pivoter virtuellement à 360° autour de lui. Nous n'avons pas utilisé plus que 180° sur le clip, mais c'est un système assez dingue... Sur ce harnais, on a installé une caméra Aaton A-Minima avec une focale de 6 mm et le tout est filmé en pellicule 16 mm. Si je me souviens bien, on a dû faire environ 16 prises. Une fois la hauteur caméra déterminée, et la focale choisie, c'est Lykke Li qui joue et qui cadre à la fois le clip. L'intégralité de l'équipe étant planquée dans une pièce avec les retours HF, à l'exception de Shane qui accompagne le mouvement de pivot de la caméra aux moments-clés...

## **Edu Grau, ASC, AEC, et Shane Ainsworth reviennent sur les défis techniques du vidéo clip "5D", de Lykke Li, réalisé par Theo Lindquist**

"I follow you" par François Reumont

16-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Chaque année, le festival Camerimage met à l'honneur le travail d'image des vidéo clips lors de la grande projection de gala du mercredi après-midi. Un événement phare de chaque édition qui rassemble l'ensemble des festivaliers proposant une fenêtre unique sur les films les plus inventifs de l'année passée. Parmi les concurrents pour la Grenouille d'or de la vidéo musicale 2022, se trouvent le réalisateur Theo Lindquist et le directeur de la photographie Edu Grau, qui ont mis en image le clip "5D", de la chanteuse Lykke Li. Un étonnant ballet cyclique bien en phase avec l'ambiance mélancolique de la chanson. (FR)**

***C'est quoi, un bon vidéo clip pour vous ?***

**Edu Grau :** Certainement un clip qui va bien avec la musique, mais qui construit également quelque chose, une autre dimension au morceau. C'est ce qu'on a essayé de faire passer dans "5D", avec cette sorte de boucle sans fin, ce passage dans un corridor, et ces moments de la vie auxquels on peut repenser en circuit fermé. C'est aussi pour moi une sorte de clin d'œil aux reels d'Instagram, à ces vidéos d'une minute à peine que vous pouvez mettre en ligne et qui tournent sans fin quand vous ou vos contacts les regardent. Il y a un côté fascinant à ces petites histoires, parfois filmées avec un vrai sens de l'image ou de la narration... C'est vraiment ce concept qui m'a touché dans le projet, plus le fait que j'aime



Pendant la prise, la main de Shane Ainsworth oriente la caméra autour de la chanteuse

### Quels étaient les défis ?

**EG :** Beaucoup d'éléments à faire se rencontrer entre la chorégraphie, le jeu, la lumière... On a tourné trois jours dans un décor réel, dans une configuration zéro budget. Un simple couloir d'un centre culturel à Los Angeles. Ce centre avait d'ailleurs déjà été utilisé pour d'autres clips, mais pas, je crois, ce couloir assez glauque ! En tout cas, il nous convenait parfaitement, et on s'est surtout contenté de faire un peu de déco simpliste et de contrôler la lumière. En fait, on ne sait pas ce qu'est exactement ce lieu... On voulait que ce décor soit légèrement décalé, mais sans aller trop loin dans l'expressionnisme, par exemple. Un endroit normal, mais qui ne paraisse pas exactement normal. Et puis, quand vous choisissez de tourner en 16 mm, c'est avant tout parce que vous cherchez un peu de magie ! Le résultat n'est pas là sous vos yeux en direct, vous vous attendez à découvrir du grain, de la matière, et des rendus de couleurs parfois différents. Il y avait ce côté un peu poétique pour moi avec le 16 mm, qui allait en contrepoint du lieu et qui pourrait ramener cet équilibre entre réalité et stylisation.



Capture d'écran

**Et le contraste très fort, comme avec cette lampe posée sur le bureau.**

**EG :** Oui, on aime le contraste, et c'est bien sur plus facile en film. L'idée était aussi de donner des tonalités différentes entre la pièce et le couloir, par exemple. Jouer un peu le changement d'ambiance,

tout en restant dans une sorte de décor unique. Et le film rend très bien ces contrastes. Tout a été tourné en Kodak 7219, la 500 ISO, à f2 de diaph.

### Que reprenez-vous de cette expérience ?

**EG :** Je ne fais plus trop de clips depuis quelques années. J'aime les clips, mais ce n'est plus trop ce qui m'occupe la plupart du temps. Mais c'était un projet qui me tenait à cœur. Rencontrer des gens avec qui vous avez envie de travailler, sans vous préoccuper forcément de la gloire ou de la rétribution. Prendre sa chance aussi, car tourner des clips, c'est aussi un peu ça. Finalement je suis très content du résultat, et d'avoir tourné avec des gens si intéressants qui sont devenus pour certains des amis... Enfin, la sélection à Camerimage, dont je suis aussi très fier, même si je ne peux me rendre à Toruń cette année car je tourne actuellement un long métrage à Los Angeles...

### Est-ce que ce clip vous a redonné l'envie de tourner plus souvent en Super 16 mm ?

**EG :** Ah ! le Super 16... c'est mon format préféré. J'ai pu filmer deux longs métrages comme ça mais c'est de plus en plus compliqué d'avoir l'opportunité de le faire. Je pense que c'est une manière de proposer quelque chose de spécial à l'écran. Le 16 mm n'a jamais été la norme vous savez, et quand vous le choisissez, c'est vraiment pour une raison à part. Que ce soit la légèreté, la matière, la profondeur de champ...



Lykke Li entre deux prises

## Quelques questions en plus à Shane Ainsworth

### *D'où vous est venue cette idée de harnais ?*

**Shane Ainsworth :** Je suis un grand fan du film *Schizophrénia* (titre original allemand *Angst*) de Gerald Kargl (1983). C'est un film très déroutant, sur l'itinéraire d'un psychopathe, dont beaucoup de plans sont complètement inédits à l'époque. Filmés avec une sorte de harnais pivotant dissimulé sous le costume du comédien, avec une caméra Bolex 16 mm ... J'ai recherché tout ce qui pouvait être trouvé au sujet du making of du film, visionnant notamment quelques rares images noir et blanc du tournage. J'ai donc reconstruit moi-même un dispositif un peu similaire, en partant d'un plateau tournant à roulement à billes d'environ 50 cm de diamètre comme ceux qu'on utilise sur les grandes tables à manger rondes facilitant le service des convives. Cette tournette étant fixée à un harnais destiné à être dissimulé sous le costume de l'interprète. J'ai ensuite fixé une sorte de monopode avec une simple rotule photo sur la partie rotative, pour y accueillir la caméra.



L'Aaton A-Minima sur le rig

### *Le poids de la caméra doit être une vraie contrainte ?*

**SA :** Oui, et c'est pour cette raison qu'ils avaient, je crois, utilisé un miroir sur *Angst* quand la caméra était en hauteur. En ce qui nous concerne, le choix du Super 16 était entériné dès le départ car les autres clips de l'album étaient tournés de la sorte. Heureusement nous avons pu louer une Aaton A-Minima, qui équipée d'une optique 6 mm Ultra Prime ne pèse pas beaucoup plus que 2,5 kg. Ce qui rend le dispositif viable, avec un contrepoids limité.

### *Comment s'effectuent les mouvements circulaires ?*

**SA :** C'est moi qui accompagnait Lykke Li dans chaque prise hors champ pour déclencher les mouvements et stabiliser le cadre. Un travail assez empirique car je n'avais pas de retour vidéo pour ça, surtout dans la partie quand elle interagit avec le garçon avant de sortir de la pièce... Une chorégraphie pas facile à trouver, qui nécessitait que le système de harnais et la caméra fonctionnent sans problème car autrement on serait vraiment rentré dans quelque chose de compliqué !



Essais chez le loueur

### *Aviez-vous pu faire des essais au préalable ?*

**SA :** Non, je n'ai pas pu faire de tests avec elle en situation, juste chez le loueur de caméra avec ma femme qui portait le système. J'en profite pour la remercier du fond du cœur !

Tout s'est bien passé ensuite sur le plateau. Et quel plaisir de voir ensuite les images en S16. L'ultra précision de cette optique moderne (l'Ultra Prime 6 mm) est démente. Combiné au grain de la pellicule, il y a un truc qui se passe, parce que quand c'est net, c'est vraiment net ! Et absolument aucune déformation, même si vous êtes, comme dans ce clip, à seulement quelques dizaines de centimètres du visage de l'artiste.

(Propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC)



Video : Lykke Li - 5D  
par [Lykke Li](#)



## Negin Khazaei nous parle des plans qu'elle a tournés pour le documentaire d'Annabelle Amoros, "Churchill Polar Bear Town"

16-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Après ses études à La Fémis, Negin Khazaei s'est installée à Vancouver. Elle vit entre la France et le Canada, des métiers de DIT et directrice de la photographie. Cette année, elle présente à Camerimage, dans la compétition Courts métrages documentaires, *Churchill Polar Bear Town*, d'Annabelle Amoros. Un documentaire dans le grand nord canadien, sur la petite ville de Churchill, 800 habitants, et sa relation ambiguë avec les ours polaires. (MC)**

**Negin Khazaei :** Avant de commencer, je voudrais parler de la révolution qui a lieu en Iran en ce moment. Au moins 15 000 personnes ont été arrêtées pendant les cinquante-cinq derniers jours, et au moins 35 ont été tués. Parmi eux il y a des journalistes, artistes et réalisateurs. Leurs vies sont en danger. Récemment, un assistant caméra a été tué par la République islamique, il s'appelait Sepehr Sharifi. Face à cette brutalité que nous condamnons, nous avons besoin de l'attention internationale. Nous devons utiliser nos voix pour révéler la brutalité de ce régime et faire savoir au monde entier que la population d'Iran se bat pour un changement de régime. La République islamique a rendu la création artistique quasiment impossible depuis 45 ans, c'est une vraie difficulté de faire des films sous cette dictature. Les femmes ont été particulièrement exclues des champs techniques. C'est aussi la raison pour laquelle j'ai quitté mon pays, pour pouvoir devenir cheffe opératrice. Les femmes se battent en première ligne de cette révolution, et nous espérons tous un meilleur avenir.

J'avais été assistante caméra sur un film du Fresnoy pour lequel Annabelle était assistante réalisation. Plusieurs années plus tard, elle m'a contactée en me disant qu'elle avait un projet au Canada et qu'elle aimerait travailler avec moi. Elle avait déjà fait des images elle-même lors d'une première session de tournage qui lui avait aussi permis de finir de développer ses intentions. Donc quand elle m'a contactée, elle avait une idée très précise des images qu'il manquait. C'était pendant le Covid, donc elle ne pouvait pas venir à la deuxième session de tournage, et j'y suis allée seule. On a parlé longuement sur Skype en amont, elle avait des idées très précises pour structurer le film. Annabelle était quand même avec moi, je lui avais préparé une installation pour qu'elle reçoive l'image en direct sur son téléphone via Internet. J'avais une oreillette pour lui parler et avoir les mains libres pour pouvoir cadrer. La veille on préparait ensemble les plans qu'elle voulait faire, elle mettait sur Google Map les endroits précis où je devais aller, quand et comment y arriver. Elle faisait aussi parfois des photos sur Google Map pour me montrer le champ, l'axe qu'il fallait filmer. Elle vient de la photographie donc elle avait des idées très précises de cadre, ses idées sont claires et elle sait ce qu'elle cherche, c'était une collaboration très intéressante. Il y a aussi eu des séquences plus improvisées. Par exemple, il y a des agences de conservation qui sont responsables de s'assurer que les ours polaires n'entrent pas dans la ville : s'ils entrent, ils les endorment et les amènent dans la prison. S'ils sont un peu plus loin, ils essaient de le faire fuir. Annabelle voulait absolument filmer un de ces moments, et pour cette partie j'avais plus de liberté, et je devais faire des choix spontanément. Je filmais, et en même temps je lui racontais ce qu'il y avait hors-champ qu'elle ne pouvait pas voir. Je lui disais, pendant que je cadrais l'ours : « Là, il y a un agent de conservation à gauche, est-ce que je recadre sur lui ou est-ce que je reste sur l'ours ? ». Mais il y a aussi plein de moments où je n'avais pas le temps de lui dire et je prenais la liberté de cadrer.



Le sujet principal du film ce sont les enjeux politiques et économiques d'une industrie rentable dans ce village, et il n'y a pas de personnages. Annabelle voulait prendre de la distance par rapport au sujet, et avoir une vue d'ensemble, globale, et pour elle ça

passait par des plans larges et longs. Les ours polaires sont présents deux mois dans l'année et il y a beaucoup de touristes qui viennent à ce moment-là. Elle voulait surtout montrer le rapport contemporain que l'Homme entretient avec la nature, et comment l'économie de cette ville est basée sur l'ours polaire. Avant, Cree, Inuits et Dénés vivaient plus ou moins harmonieusement entre eux et avec les ours, qui étaient craints, et évités. Puis les colons sont arrivés et ont imposé leurs règles. Ils ont commencé à faire de l'industrie, à chasser les ours polaires, etc. Dans les années 1980, on a interdit de tuer les ours polaires car leur population commençait à décliner, donc maintenant ils essaient de vivre avec les ours, mais ça reste très brutal. Tout ce qui se passe autour des ours polaires, tout est basé sur l'argent. Dans les plans serrés, on est plus dans l'émotion, avec les personnages, et les plans larges permettent de prendre de la distance. C'est d'ailleurs pour ça que les seuls plans serrés du film sont les deux interviews. L'idée est que ce sont des plans issus du journalisme, des médias mainstream, car les médias sont plus dans le sensationnel. Annabelle a fait le choix de couper les témoignages par du montage image ou son car elle voulait prendre du recul sur le sujet, et donc en repassant sur ces plans larges, le concept se retrouve dans la forme. On a re-fabriqué des scènes auxquelles elle avait assisté la première fois qu'elle était allée tourner, comme la séquence avec les journalistes, qu'on voit d'abord à travers la caméra de reportage, puis qu'on voit dans son ensemble, en plan large, avec l'équipe de tournage. Le plan large avait été tourné par Annabelle pendant sa première visite, et le plan serré, on l'a re-fabriqué quand j'étais sur place. Il y a d'autres séquences où j'apparais ! Je lançais la caméra en plan large, puis j'allais cadrer la caméra de reportage. Annabelle avait le retour image du plan large, donc elle me disait par l'oreillette comment me placer, tandis que je cadrais pour la deuxième caméra.

J'avais une Blackmagic Pocket 6K, et l'autre caméra était un Panasonic Lumix. Et Annabelle avait tourné avec un Sony Alpha 7. Les images d'aurores boréales, c'est elle qui les a filmées car elle avait une sensibilité suffisamment haute pour faire ces images, contrairement à moi. J'avais des optiques Nikon et Annabelle des Sony. J'avais aussi un vieux Minolta 200-600 mm que j'aimais beaucoup et qui me permettait de filmer les ours polaires de loin. Finalement je pense que les images raccordent bien. J'avais déjà raccordé la Blackmagic avec une Sony sur d'autres documentaires, et je savais que ça allait marcher. Ils ont beaucoup travaillé en étalonnage pour avoir cette texture douce et brumeuse. Elle voulait que son film soit dans des couleurs pastel, pas trop contrasté, cotonneux.



On avait un régisseur local qui connaissait la ville et qui nous a beaucoup aidés. On ne pouvait pas sortir de la ville seul, sauf si on restait dans son véhicule, donc quand j'avais besoin d'aller faire des images en dehors de la ville, il m'accompagnait avec un fusil, pour faire fuir les ours si besoin. Pour les scènes de nuit, j'ai filmé depuis la voiture avec un gyrophare qu'on avait acheté, et qui pouvait être contrôlé avec une télécommande depuis l'intérieur. On imitait une voiture d'agent de conservation, donc on a mis le phare sur le toit, et pendant que je filmais je disais au régisseur qui conduisait dans quelle direction orienter le phare.

J'avais aussi un gimbal. Je voulais un set-up léger car je partais seule. Quand on fait un tournage dans des conditions extrêmes, c'est très important d'avoir des outils qui permettent d'être rapide à la mise en place, parce qu'on perd beaucoup d'énergie, très vite. S'il faut changer d'optique, il faut enlever ses gants, tout était plus laborieux. Par exemple, j'avais un adaptateur pour pouvoir passer mes optiques Nikon sur la monture Canon EF et ça m'embêtait pour changer les optiques, la prochaine fois je choisirais des outils qui seront parfaitement compatibles. J'ai appris au fur et à mesure du tournage comment me débrouiller dans des conditions extrêmes. Au début je n'arrivais pas à stabiliser la caméra quand il y avait des vents énormes à 60 km/h. Je mettais des poids, des gueuses, ça ne suffisait pas. Eric Guichard m'a donné beaucoup de conseils, il était toujours disponible pour répondre à mes questions même pendant le tournage, et j'ai appris au fur et à mesure, à garer la voiture d'une certaine façon pour couper le vent, ou à mettre la caméra plus bas. Parfois, quand le vent était trop fort, j'essayais de cadrer depuis l'intérieur de la voiture avec la fenêtre ouverte. On avait une voiture avec un toit ouvrant, ça m'a beaucoup aidée, je mettais la caméra à travers le toit, ça me permettait aussi d'être plus haute si besoin. Ça me rassurait aussi pour les ours, ça me donnait une sécurité pour être sûre qu'ils ne pouvaient pas trop m'approcher, même si je restais constamment vigilante, même en tournant.



Le froid était moins problématique car on ne faisait pas beaucoup de changements intérieur/extérieur. Ma mère m'avait fabriqué une housse pour la batterie, avec une couverture de survie, et un tissu à l'intérieur avec des poches dans lesquelles je mettais des chauffettes. Et quand je manquais de chose, je demandais aux villageois. Par exemple, au début en mettant la caméra sur le toit il me manquait des cales, donc je suis allée voir le menuisier, qui m'a fait plein de cales de tailles différentes. J'ai fabriqué des gueuses avec du sel aussi, ce sont des choses qui m'ont beaucoup aidée, qui ont été fabriquées au fur et à mesure du tournage !

(Propos recueillis et retranscrits par Margot Cavret, pour l'AFC)



## Tommy Maddox-Upshaw, ASC, revient sur la mise en image de la série "The Man Who Fell To Earth", réalisée par Alex Kurtzman

Le migrant interstellaire  
16-11-2022 - [Lire en ligne](#)

Prolongeant plus que ne reconstituant le film culte de Nicholas Roeg (*The Man Who Fell To Earth*, 1976) – où David Bowie incarne un extra-terrestre à la recherche sur Terre d'un moyen de sauver sa propre planète – la série TV éponyme réadapte le roman d'origine en y injectant une bonne dose de modernité. C'est l'impeccable comédien britannique d'origine nigérienne Chiwetel Ejiofor (*Dirty*

*Pretty Things, Twelve Years a Slave...*) qui prête désormais ses traits au visiteur d'une autre galaxie, tandis que Noémie Harris (la mère dans le film *Moonlight*) y interprète la terrienne qui va être forcée de l'accompagner dans sa mission. Le scénario signé Alex Kurtzman et Jenny Lumet saisit bien sûr l'opportunité de montrer la réalité sociale de l'Amérique actuelle, comme en écho à cette nouvelle de science fiction où le thème de l'étranger est au centre du propos. Tommy Maddox-Upshaw est le maître d'œuvre des images. Il revient avec nous sur les défis posés par le tournage de cette série, produite entre l'Espagne et le Royaume-Uni, et diffusée depuis avril 2022 sur Showtime. (FR)

### Comment décririez-vous cette série ?

**Tommy Maddox-Upshaw :** Je n'ai jamais considéré ce projet comme une classique histoire de science-fiction. Pour moi la phrase clé de cette série, c'est vraiment de mettre en images un film dramatique dans le contexte d'un film de science-fiction. C'est de cette manière qu'on a travaillé sur le scénario, car de toute façon c'était exactement comme ça qu'il avait été écrit. On voulait que le langage visuel renforce et mette en écho cette sorte de quête de notre protagoniste sur ce que c'est d'être humain. Et dans le cas précis de cette adaptation, ce que ça veut dire d'être noir aux USA. C'était avant tout une recherche d'émotions, sur la base du travail de Jenny Lumet, la scénariste (afro américaine elle aussi), et Alex Kurtzman le metteur en scène. Où se situent les réponses émotionnelles, les éléments qui font déclencher ces émotions dans l'histoire. Cette recherche basée sur le ressenti plutôt que le visuel pur nous a amené par exemple vers *E.T.*, de Steven Spielberg, ou vers *Nomadland*, de Chloé Zao, deux films assez différents mais dont les contextes émotionnels nous parlaient. Et c'est peut être le film où la dimension SF est une des plus émouvantes au cinéma. Et *Nomadland* pour son côté très intime entre tous ces personnages qui sont un peu comme des étrangers dans l'espace américain actuel.



Olatunde Osunsanmi, Alex Kurtzman, Bill Nighy, Chewetiel Eljifor et Tommy Maddox-Upshaw sur le plateau

**L'ouverture est très mystérieuse, annonçant une narration en flash-back. Dès les premières images dans la salle de concert, on est frappé par la présence à l'écran de Chiwetel Ejiofor.**

**TMU :** Dans cette séquence d'ouverture, où on découvre le protagoniste sur scène, dans ce lieu très solennel qu'est le Royal Albert Hall de Londres, je pensais qu'il fallait le placer dans un espace visuel très moderne, très précis dans l'image et presque parfait. Le contraste, la définition était pour moi primordiale de manière à l'élever et le présenter comme ce scientifique noir de premier plan, un gourou de la tech qui vient faire cette conférence devant la salle bondée.



Photogramme



Photogramme

Pour toutes ces raisons, je suis parti sur une série anamorphique Panavision G, dont j'aime beaucoup le rendu. Alex et moi avons aussi en tête les grands classiques de la SF à l'écran, comme *Alien*, tournés en Scope et qui offre pour moi une vision presque chirurgicale de l'espace, en anamorphique. Pour autant, je ne comptais pas garder la même série d'optiques pour toutes les scènes. En fait, j'aime beaucoup jouer sur les différences notamment entre prise de vues sphérique et anamorphique, même à l'intérieur d'une séquence. C'est pour cette raison qu'on est allé discuter avec Dan Sasaki à Panavision Woodland Hills pour mettre au point toute une palette de rendus entre un espace anamorphique tel que dans la scène d'ouverture et des variations sphériques, notamment pour filmer les antagonistes (la famille de Hatch qui contrôle beaucoup de choses et qui va apparaître dans les épisodes suivants) ou tout ce qui concerne la CIA... L'idée étant que Faraday (Chiwetel Ejiofor) quitte peu à peu son espace anamorphique pour évoluer dans une image sphérique, le tout dans le contexte d'une prise de vues en plein format (avec la caméra Venice en 6K)



Photogramme

**Et l'arrestation par les flics au Nouveau-Mexique... Là, on est dans un mélange très réussi entre l'humour et le drame.**

**TMU :** Cette scène de l'arrestation de Faraday est un bon exemple du mélange entre l'anamorphique et le sphérique... Là, j'ai décidé de changer d'optiques dans le champ contre-champ. Tout ce qui est dans l'axe de Faraday est en sphérique, tandis que tout ce qui se passe du côté des policiers est en anamorphique. Ça me semblait pertinent d'associer un rendu un peu froid, et très précis à l'action quasi industrielle et codifiée des policiers américains... En contrepoint jouer la carte plus douce sur lui qui tente de comprendre la situation. La lumière, avec ce contre jour froid et cette fumée en arrière plan est pour moi une sorte d'hommage aux *Rencontres du troisième type*, dans une version du coup inversée ! L'extra terrestre tentant de comprendre soudain les règles et les coutumes de ces étrangers débarquant menaçants avec de la lumière et de la fumée. Une autre référence majeure avec Alex soit dit en passant avec *E. T...*



Tommy Maddox-Upshaw au viseur de champ

Changer d'objectif, même à l'échelle du plan permet selon moi au spectateur de répondre émotionnellement, même si c'est inconscient et de mieux souligner le moment, l'action. Bon et puis il faut que je vous avoue que cette scène a dû être tournée de jour pour des raisons de plan de travail. C'est sans doute aussi une des raisons de son côté un peu différent d'un extérieur nuit classique. Pour cela, on a construit une énorme tente au-dessus de l'arrière cour de ce garage auto. Un truc immense suspendu par une grue de travaux public, qui nous permettait à la fois d'éclairer comme de nuit, et de laisser suffisamment d'amplitude de déplacement, notamment quand Faraday débarque au début de la scène, et trouve la manche d'arrosage.



La grue supportant la tente



Sous la tente

**Son interrogatoire par la policière un peu narquoise... C'est presque du Jan de Bont période Basic Instinct !**

**TMU :** On est tous les deux des grands fans des années 1980-90. C'est pour cela qu'on n'a pas hésité à rajouter l'extracteur avec son hélice en arrière plan qui crée les mouvements sur le contre-jour et les stores... Un vrai hommage, tout en le photographiant avec des optiques modernes, ce qui donne tout de même une variation. Dans cette scène, on doit en tant que spectateur ressentir la détresse et la désorientation de Faraday qui continue à lutter pour comprendre la situation. D'où le très haut contraste, les directions de lumières très latérales ou en contre, à l'opposé d'un éclairage en douche plus typique d'un commissariat. Il y a un côté "Faraday" contre tout le reste qu'on a gardé. Regardez le master de profil, avec les deux comédiens assis l'un en face de l'autre, même si on est en focale large ça reste très géométrique. C'est là où j'apprécie vraiment le travail de Dan Sasaki qui est capable de me proposer en

format large des optiques suffisamment tolérantes pour les visages, tout en conservant une excellente structure d'image, sans déformations ou aberrations géométriques bizarres. J'ai aussi beaucoup aimé utiliser l'optique macro Laowa 24 mm, qui a une forme de long périscope, et qui permet des mises au point extrêmement rapprochée tout en couvrant le plein format de la Venice.



Photogramme

**Cette scène est en studio ?**

**TMU :** Oui, comme tous les autres intérieurs, à Londres. Pour tous les extérieurs du premier épisode censés se dérouler au Nouveau-Mexique, on est allé s'installer en Espagne pour imiter les USA. Forcément, il faut un peu enfoncer le clou à l'image pour convaincre le spectateur que vous y êtes. D'où certaines scènes se déroulant dans un décor typique comme le magasin de prêteur sur gages ou le diner qui arrive un peu plus tard. C'est très important de garder le spectateur dans cette espèce de palette visuelle, et de bâtir peu à peu les choses, surtout sur une série avec de multiples personnages, et autant de lieux à venir. Vous savez, en tant que spectateur, quand vous vous retrouvez un peu perdu sur une série entre tous ces éléments c'est vraiment pas bon signe !



Photogramme

**Avez-vous tourné l'intégralité des 10 épisodes ?**

**TMU :** Non, je n'ai pas tourné la série dans son intégralité. Seulement les 4 premiers épisodes, plus la moitié de l'épisode final. Ça a représenté pour moi environ 60 jours de travail.

**Revenons sur les extérieurs au Nouveau-Mexique... On y est même si c'est tourné en Espagne !**

**TMU :** On a dû faire avec les conditions météo. Si les repérages s'étaient déroulés en Andalousie sous un soleil de plomb, le tournage s'est lui déroulé bien plus tard à cause du Covid. C'était le début de l'hiver avec des passages pluvieux réguliers, et un ciel souvent voilé. On a dû complètement revoir nos plans et accepter que les scènes paraissent moins ensoleillées, ou carrément avec des fausses teintes. De toute façon les plans et le découpage prévus étaient tels que je ne pouvais vraiment pas envisager de recréer le soleil artificiellement, tout au plus assombrir certaines zones à l'aide de grands cadres noirs, et redonner un peu de brillance avec une ou deux sources. Vous ne pouvez pas, de toute façon, en tant que directeur photo, vous battre contre ça... Et puis, parmi les références que j'ai citées, il y avait *Nomadland*, dont les extérieurs sont presque tous tournés en lumière disponible, avec un côté très réaliste et vivant qu'on avait en tête. C'est donc comme ça qu'on a procédé sur ces scènes...



Set-up en Andalousie

### **Et la tornade ?**

**TMU :** Ah oui, la scène de la tornade forcément était à part. Là, j'ai dû être un peu plus agressif en matière de contrôle de lumière pour conserver cette sensation de personnage qui s'enfoncé dans obscurité. Là, les cadres suspendus et les 18 kW HMI sont les bienvenus !

**La scène finale de l'épisode 1 se déroule dans une forêt, très éloignée du reste... L'image est aussi beaucoup plus fantasmagorique.**

**TMU :** Dans cette scène, la forêt agit comme une sorte d'espace où le personnage se retrouve téléporté mentalement. On ne sait pas vraiment où se passe cette scène... Est-elle sur terre ou sur la planète d'origine de Faraday ? Nul vraiment ne le sait à cette étape de la série. En tout cas, c'était important de faire une cassure très nette avec le reste, et d'offrir quelque chose de spectaculaire. Là, on est en sphérique, avec une LUT spécialement mise au point pour l'apparition du personnage de Thomas Newton, et qui va le suivre sur le reste de la série. C'est bien sûr un moment que beaucoup de gens attendent, car Bill Nighy reprend le personnage interprété il ya 40 ans par David Bowie. Il faut forcément que visuellement la scène soit à la hauteur, avec une tonalité différente du reste. Personnellement, c'est un

moment qui m'a immédiatement fait penser à cette scène de *Contact*, de Robert Zemeckis, quand Jodie Foster se retrouve téléportée à la fin du film. C'est pour cette raison que je me permet pas mal de liberté en terme d'éclairage sur ce décors... J'ai disposé volontairement trois soleils, beaucoup de contre jour... On n'est pas sur terre. A cette étape de la série, ce n'est pas un endroit réel. Même s'il va le devenir plus tard dans les épisodes suivants...



Photogramme

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

## Notes

**The Man Who Fell To Earth** (épisodes 1-4)

Réalisateur : Alex Kurtzman

Scénario : Alex Kurtzman and Jenny Lumet

Directeur de la photographie : Tommy Maddox-Upshaw, ASC

Chef décorateur : James Merifield

Costumes : Tina Kalivas

1<sup>er</sup> assistants caméras : Ren Adefarasin , Joanne Smith

2<sup>e</sup> assistants caméras : Jonathon Tubby, Melanie Jansen

DIT : Daniel Alexander

Chef électricien : Wayne Shields

Chef machiniste : Rob Fischer

Coloristes : Pankaj Bajpai, Sam Chenoweth

Caméra : Sony Venice et série Panavision anamorphic series G & V (modifiée pour couvrir le full frame) + Laowa 24 mm snorkel lens



## John Christian Rosenlund, FNF, revient sur les défis pour éclairer "The Emigrants", d'Erik Poppe

Une saga historique en lumière naturelle

15-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**En prenant la décision de produire une nouvelle adaptation du plus grand classique de la littérature suédoise, le cinéaste norvégien Erik Poppe (*Utoya*, 22 juillet) s'affaire à un travail délicat. Déjà porté à l'écran en 1971 par Jan Troell, avec en tête de casting Max Von Sydow et Liv Ullman - les deux plus grandes stars scandinaves du moment - on peut dire qu'un remake n'est pas forcément chose aisée... Force est de constater à la vision du film que la mission est plutôt réussie, proposant à l'écran une version moderne d'une histoire classique, où les thématiques actuelles du migrant, de la condition de la femme et de la religion infusent chaque scène. C'est John Christian Rosenlund, FNF, qui s'occupe d'éclairer cette saga, avec un dispositif de mise en scène souvent minimaliste. (FR)**

**Le film est une adaptation d'un roman très populaire en Suède. Était-ce un défi pour vous ?**

**John Christian Rosenlund :** Le roman d'origine (en 9 parties) est effectivement un des piliers de la littérature suédoise. On l'étudie dans les écoles, et je pense qu'à peu près tout Suédois l'a lu ou au moins en a entendu parler... C'était donc un vrai défi pour nous, surtout vu de Norvège ! Et puis, comme toute œuvre littéraire majeure, chacun a pu mettre ses propres images en lisant le livre. C'est forcément compliqué d'aborder un tel travail, de condenser toute histoire en un film sans laisser sur le côté trop de choses, et surtout de proposer une version plus

moderne de celle produite il y a 50 ans... Soit dit en passant, nous avons reçu la bénédiction de Jan Troell et de Liv Ullman, qui nous ont beaucoup encouragés à se lancer dans l'aventure. Finalement, je crois que demander à un réalisateur d'un pays voisin de s'accaparer l'histoire a participé profondément au fait de ne pas refaire pour refaire. Proposer une vision différente, par exemple en restant le plus possible du point de vue de Kristina (Lisa Carlehed), et intégrant cette dimension hors norme de destin féminin.

Vous savez, à cette époque, la Scandinavie traverse des temps très durs. Les gens n'ont vraiment rien à manger, et presque la moitié de la population décide de fuir vers l'Amérique. Des familles entières qui n'ont jamais vu la mer embarquent dans des bateaux faits pour le bétail et s'engagent dans une traversée extrêmement risquée vers le Nouveau Monde. Arrivés sur place, comme tous les migrants, ils sont confrontés à une culture, une langue qu'ils ne connaissent pas, se font exploiter... Le destin des femmes qui survivent ressemble beaucoup à celui des migrants d'aujourd'hui. Cadenassées par les coutumes et la religion dans leur rôle de mère, elles ne peuvent apprendre la langue, et restent en retrait de la société. C'est vraiment toutes ces similarités avec ce qui se passe aujourd'hui sur notre vieille Europe qui m'a fait comprendre l'intérêt de proposer non pas une nouvelle version plus épique du livre, mais bien une adaptation où chaque scène doit rentrer en résonance avec ce que nous connaissons actuellement.



John Christian Rosenlund

**Quelle est votre relation en tant qu'opérateur avec le film d'époque ?**

**JCR :** Le danger, c'est que quand vous vous lancez dans un film d'époque, c'est d'un certain côté assez facile de pouvoir faire le malin avec les costumes, les décors et la lumière... Comme vous partez presque d'une page blanche, et vous contrôlez à peu près tout, la tentation est grande d'aller vers la beauté. C'est pour cette raison qu'on s'est creusé la tête avec le réalisateur pour aboutir non pas à une nouvelle splendide récréation, mais surtout à un film où vous êtes intimement lié aux personnages, aux situations.

D'où l'idée de tout faire en caméra épaule, en essayant à chaque scène de ne pas couper les prises. Non pas pour garder une sensation de temps réel (car la plupart des prises ont été montées par la suite), mais pour conserver une sorte de rythme et de dynamique entre la caméra et les comédiens. Ce dispositif validé dès la préparation m'a amené à complètement reconsidérer la manière traditionnelle d'éclairer un film. Comme la caméra allait être extrêmement libre sur le plateau, avec des angles couverts très grands, et des mouvements par exemple entre l'intérieur et l'extérieur, j'ai tout de suite compris qu'il faudrait bannir toutes sources de lumière de cinéma. Seule la lumière naturelle et des sources de figuration (bougies, torches ou lampes à pétrole...) seraient utilisées sur le film, avec à la clé un vrai défi pour lister et mettre au point tous ces outils...



### Où avez-vous tourné ?

**JCR :** Nous avons tourné le film principalement en Suède, que ce soit pour la première partie qui s'y déroule pour de vrai, ou la seconde où presque tous les décors américains y ont été trouvés. Seule la séquence du village de pionniers et celle de l'arrivée dans le port de New York ont été recrées en Roumanie, aux studios de Buftea et Castle Film à Bucarest. Pour la petite histoire, cette séquence d'arrivée du bateau aux États-Unis était à la toute fin du plan de travail. C'était bien sûr la séquence la plus chère du film, avec près de 200 figurants réels, et plus d'un millions de doublures numériques qui allaient être incrustées dans les arrière-plans. Le tout tourné dans un splendide décor construit à l'origine pour une série télé américaine et qui était conservé là-bas. C'était très important pour nous que cette séquence plonge littéralement le spectateur dans l'événement, exactement comme cette famille suédoise qui n'avait sans doute jamais vu de sa vie plus de 20 personnes à la fois et qui se retrouve au milieu de cette fourmilière de gens ! Cette scène a été un vrai cauchemar de production, notamment à cause du Covid qui m'a touché la veille, tout comme le producteur, nous obligeant à quitter le plateau et laisser les autres se débrouiller sans nous. Une tempête de neige se rajoutant aux obstacles, et ne laissant que quelques heures à l'équipe pour filmer la scène. Mon cadreur me confirmant par la suite que les derniers plans ont été tournés à la nuit tombée, à 10 000 ISO !

Heureusement le film était dans la boîte, et quelques jours plus tard tout le monde était rapatrié car les cas se multipliaient !

### Comment avez-vous abordé le choix des lieux principaux ?

**JCR :** Comme nous avons décidé de quasiment tout tourner en lumière naturelle, il y a eu un énorme travail de préparation à la fois avec l'équipe des décors et l'assistant réalisateur pour optimiser chaque lieu en fonction de la lumière naturelle. Tous les décors, comme les différentes maisons qu'occupent les protagonistes, ont été construits en fonction de la course du soleil sur chaque lieu choisi. Seul contretemps, le tournage a été décalé de deux mois, passant de la fin de l'été au milieu de l'automne, avec des journées bien plus courtes que prévu à l'origine. C'est pour cette raison que sur quelques décors j'ai dû avoir recours à quelques sources extérieures HMI pour tricher le soleil. C'est le cas par exemple sur les intérieurs du village de pionniers car ces scènes ont été tournées à quelques jours de Noël, avec une durée du jour très réduite...

### C'est très dans l'esprit des Moissons du ciel, non ? Il y a même un plan sur le train qui pourrait être extrait du film de Malick !

**JCR :** Oui on peut dire ça. De toute façon ce plan est un hommage tout à fait conscient à ce film...



Martin Otterbeck

### Vous tenez vous-même la caméra sur ce film ?

**JCR :** Non, bien que je sois réputé depuis mes débuts dans le documentaire pour cadrer à l'épaule, je trouvais que sur ce projet, c'était vraiment trop complexe de gérer à la fois le cadre et la lumière. C'est pour cette raison que j'ai confié la caméra à Martin Otterbeck, FNF, avec qui je travaille souvent en deuxième caméra et à qui je fais entièrement confiance. Au départ, les producteurs n'étaient pas forcément rassurés par notre idée de travailler de la sorte et de n'utiliser que de la lumière naturelle et des

sources de figuration... Mais au fur et à mesure de la préparation, et des nombreux tests qu'on a pu faire le concept les a convaincus. J'en profite aussi pour insister sur l'importance du partage des images dès les premiers jours du tournage. Pour cela, j'utilise le système DryLab, auquel j'ai participé pour la mise au point. C'est un service de gestion des rushes dématérialisés, et qui permet de partager sur iPad avec tous les membres de l'équipe l'intégralité des rushes étalonnés, répertoriés, et d'une simplicité d'accès redoutable. Ainsi, en quelques minutes, on peut retrouver telle ou telle prise sur le plateau, par numéro de scène ou de prise, par meilleure prise... et vérifier le raccord, et en permanence échanger avec la prod ou le reste de l'équipe technique pour anticiper et prendre les bonnes décisions artistiques. Pour moi, filmer n'est pas l'affaire d'une seule image ! Tout l'enjeu du cinéma repose sur une ligne temporelle, comme sur le banc de montage incluant chaque plan en contexte avec l'autre. J'ai vraiment besoin sur le plateau de voir le film progresser en tant qu'objet narratif... Et Drylab me permet de le faire, en distribuant automatiquement les rushes sur la timeline du scénario, selon chaque scène, plan et meilleure prise seulement.



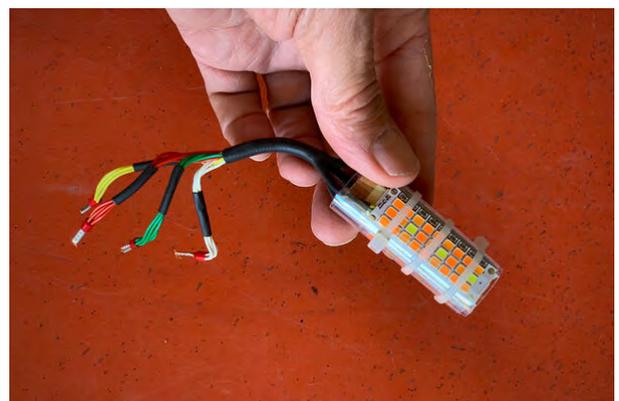
Martin Otterbeck à la caméra

### ***Parlons un peu de la préparation, et comment vous êtes-vous débrouillés pour les scènes de nuit ?***

**JCR :** Comme c'est un film d'époque, on se retrouvait avec comme sources disponibles soit des bougies, soit des torches éventuellement en extérieur, ou des lampes à pétrole - mais seulement à partir du moment où il arrive aux États-Unis. En effet, dans toute la première partie en flash-back qui se déroule en Suède, les protagonistes n'ont pas du tous les moyens d'avoir des lampes à pétrole, et ce sont de simples bougies qui éclairent leur petite maison. C'était d'ailleurs intéressant de doser visuellement ces éclairages nocturnes, en partant du dénuement le plus strict, avec grosso modo une seule bougie qui éclaire la pièce, pour peu à peu multiplier les sources (comme dans le bateau, beaucoup de gens sont réunis) et ensuite dans les intérieurs du Nouveau Monde, où on sent plus d'aisance, plus de profondeur dans l'image grâce au nombre de sources croissant.

Pour les bougies, je n'avais pas vraiment d'autres options. Mais pour les lampes à pétrole je me suis mis à faire des recherches très concrètes. Surtout à cause de la séquence du bateau dans la tempête, pour laquelle on allait se retrouver avec une vingtaine de sources de ce type sur le décor... impossible pour des raisons de sécurité d'utiliser de vraies lampes remplies de liquide inflammable !

La première idée a été d'utiliser de petites lampes halogènes qu'on pourrait dissimuler dans les accessoires, et dont la température de couleur me semblait la plus proche de celle de la flamme. Mais je me suis vite retrouvé confronté au manque de puissance par rapport à l'autonomie, sachant que ce type d'ampoules ne peut être alimenté de manière autonome sur plus d'une dizaine de minutes. Au-delà, il faut obligatoirement faire passer un fil d'alimentation dans le costume du comédien, et le raccorder un transformateur basse tension, ou un pack de batteries suffisamment conséquente. J'ai donc demandé à mon ami Henrik Moseid (Softlights) de mettre au point une sorte d'ampoule à LEDs spécialement étudiée pour imiter la lumière de la flamme, tout en conservant une autonomie réaliste en étant alimenté par une batterie de petite taille dissimulable dans une lampe tempête. Après plusieurs essais avec des LEDs données entre 1 800 et 2 200 K, on s'est aperçu que dans ces températures de couleur très basses, on perd beaucoup de nuances sur la peau des comédiens. Notamment quand on les compare avec une source incandescence (bougie ou lampe tungstène sur rhéostat). On a donc dû mettre au point un mélange assez pointu entre des éléments rouge profond, ambre, lime et blanc 2 200.



L'élément source du Flame (petit modèle)

Après un test en situation, sur un visage éclairé d'un côté avec une bougie et de l'autre avec le "Flame", on a convenu avec mon coloriste qu'il était quasiment impossible de faire la différence entre les deux. J'ai donc donné le feu vert à Henrik pour qu'il produise suffisamment d'éléments pour le film, la plupart étant des éléments de toute petite taille destinés à être intégrés dans les sources de figuration, plus

quelques versions un peu plus grosses, plus puissantes qui nous permettraient d'être utilisées hors champ (en arrière-plan dans des maisons, ou sur une simple boule chinoise Ikea perchée hors champ).



Détail de l'installation du Flame dans une lampe tempête



Les Flames en action

### **Y a-t-il un moyen avec ce "Flame" de faire vaciller l'éclairage et imiter le mouvement d'une flamme ?**

**JCR :** Le Flame est effectivement équipé d'une solution de contrôle de lumière multivoies sans fil, ce qui permet non seulement de régler son intensité, mais aussi pourquoi pas l'équilibre chromatique si besoin. On peut aussi l'utiliser pour effectuer des variations, des vacillements. Même si dans la pratique sur ce film on n'a pas tant que ça joué la carte des flammes qui bougent. En fait, une bougie ou une lampe à huile ne vacille pas tant que ça, naturellement. À moins qu'il y ait du vent, la flamme est très stable, il n'y a pas lieu comme sur un effet feu de camp de faire varier la luminosité.

**Une des premières scènes de nuit aux États-Unis est aussi l'une des scènes-clés du film, avec la discussion entre Katharina et Ulrika dans le wagon qui les emmène vers le Minnesota...**

**JCR :** Cette scène est un bon exemple. D'abord, c'est un plan-séquence qui n'a pas été coupé au montage.

Tout y est éclairé avec les Flames. Tandis qu'on faisait la répétition dans le wagon avec les deux comédiennes, je me suis aperçu sur le retour qu'il manquait un petit effet dynamique au cœur de la discussion entre les deux femmes. J'ai demandé à l'accessoiriste si on pouvait faire passer un personnage en arrière-plan sur le quai, avec une lampe tempête dans les mains. Comme toutes les lampes que nous avons préparées étaient déjà utilisées sur ce plan, il a réussi en quelques minutes grâce à un des modules Flame qu'on avait en plus dans le stock à équiper une lampe nue, et à faire passer le figurant dans le plan. C'est l'avantage du système, car il est très compact, autonome et contrôlable à distance via Bluetooth.

### **À quelle sensibilité avez-vous tourné ?**

**JCR :** La grande majorité du film est tournée en Alexa LF à 1 200 ISO avec seulement trois optiques assez larges de la série Signature Prime de Zeiss. (14, 18 et 24 mm). Mais pour certaines séquences de nuit, j'ai aussi utilisé mon propre boîtier Panasonic S1H, en le poussant jusqu'à 10 000 ISO, et en enregistrant les images sur un recorder externe Raw Atomos Ninja 5 en 4K. Par exemple, la séquence où Katharina rejoint la communauté de nuit après sa rencontre avec les Indiens a été tournée dans cette configuration. Les torches sont les seules sources. Il y a juste une boule chinoise perchée avec un gros module Flame pour contrôler un peu le contraste sur les visages. C'est tout...

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

## **Notes**

Réalisateur : Erik Poppe  
 Scénario : Siv Rajendram Eliassen & Anna Bache-Wiig (adapté de l'oeuvre de Vilhelm Moberg)  
 Chef décorateur : Karl Kalli Juliusson  
 Costumes : Louize Nissen  
 Musique : Johan Söderqvist  
 Montage : Einar Egeland  
 Cadreur : Martin Otterbeck, FNF  
 1<sup>er</sup> assistant opérateur : Sindri Tyr  
 2<sup>e</sup> assistant opérateur : Andre Ferreira Barbosa  
 DIT : Julian Lawrence, Anne Brosstad  
 Chef électricien : Catalin Calin  
 Chef machiniste : Mauritz Roos  
 Coloriste : Christian Wieberg-Nielsen

Caméra : Alexa Mini LF et Panasonic S1H enregistrement externe RAW sur Ninja 5, série Zeiss Signature Primes 14, 18, 24 mm  
 Lumière : Le Flame fabriqué par Softlights  
 Laboratoire de postproduction : Storyline Oslo



## Kate McCullough, ISC, explique ses choix pour la mise en images de "The Quiet Girl", de Colm Bairéad

Sage comme une image  
15-11-2022 - [Lire en ligne](#)

Sélectionné dans la compétition "Premiers films", *The Quiet Girl*, de Colm Bairéad, est un drame dans l'Irlande rurale des années 1980, qui met en scène la vie d'une jeune fille dont les parents en difficulté l'envoient passer l'été chez un couple de cousins. Un film qui joue beaucoup sur les non dits et sur une fausse apparence de distance pour mieux révéler au cœur du récit beaucoup de secrets. Ce portrait très touchant du début de l'adolescence est interprété par la jeune Catherine Clinch qui irradie de talent sur l'écran. C'est aussi le deuxième film en gaélique pour la DoP irlandaise Kate McCullough après le très beau *Arracht*, de Tom Sullivan (à Camerimage 2020). Notons que Kate a également un lien particulier avec la Pologne, puisqu'elle a fait ses études à l'école de cinéma de Łódź. (FR)

Questionnée sur sa découverte du projet et sur les premières images qui ont pu lui venir en tête, Kate McCullough confie qu'elle avait déjà lu la nouvelle de Claire Keagan dont est tiré le script : « J'avais beaucoup aimé ce livre, et j'avoue que j'appréhendais un peu ce que Colm Bairéad allait en tirer... Voire même dans le cas inverse, si l'adaptation était à la hauteur, de ne pas l'être à mon tour ! Chaque œuvre littéraire déclenche forcément des émotions et des images très personnelles et ce n'est jamais quelque chose de facile de se glisser dans cet univers en tant que cinéaste. Quoi qu'il en soit, j'ai été

bouleversée par la lecture du scénario, me surprenant moi-même à échapper quelques larmes sur les dernières pages. Une chose qui n'est pas courante quand on lit un script en tant que technicienne, avec une certaine distance clinique et les émotions qui peuvent être cachées par la tâche. Les films interprétés en langue irlandaise n'étant pas légion, c'est le deuxième que j'ai la chance de filmer (après *Arracht*, déjà en compétition "Première cinématographie" il y a trois ans) bien que ma maîtrise de la langue ne soit pas parfaite. J'arrive à comprendre le sens des phrases, et les dialogues... Mais le parler couramment dans le cadre d'une conversation m'est malheureusement très hasardeux... L'équipe travaillait donc en anglais la plupart du temps, l'irlandais étant plus réservé au réalisateur notamment pour diriger ses comédiens. »



Cait (Catherine Clinch) étudie l'homme de la maison Sean

Parmi les références citées en préparation, Kate McCullough cite le travail de la réalisatrice britannique Lynne Ramsay : « Colm Bairéad, le réalisateur, n'avait fait que des courts métrages et un peu de documentaires. *The Quiet Girl* est son premier projet d'ampleur. Quand nous nous sommes rencontrés, il m'a parlé de Lynne Ramsay, en citant notamment *Gasman*, un de ses courts métrages qui met en scène des enfants d'une dizaine d'années dans une famille écossaise défavorisée. Je me souviens également de *Ratcatcher*, le premier long métrage de la même Lynne Ramsay, dont le protagoniste est aussi un jeune garçon vivant dans les quartiers populaires de Glasgow en 1973. Quelques ambiances glanées ici et là qui nous ont servi pour construire l'univers de notre film. L'un des enjeux pour moi étant de combiner cette sorte de point de vue d'observateur très naturaliste qu'on ressent dans ces deux exemples, et des touches de réalité plus stylisée sur certains moments-clés. Comme par exemple la scène où Eibhlin accompagne la jeune Cait jusqu'au puits... »



Cait (Catherine Clinch) voit le puits pour la première fois

Comme hors du temps, la campagne et les paysans irlandais semblent dans le film tout droit sortis des années 1960... Kate McCullough détaille : « Le film est censé se dérouler dans les années 1980, mais vous savez, l'Irlande rurale n'a pas beaucoup évolué entre les années 1960 et les années 1980. Avec des décors naturels à l'écran qui sont à peu près exactement ceux qu'on a choisis lors des repérages. Par exemple, la maison de Sean et Eibhlin, dans laquelle Cait vient s'installer à la fin du premier acte n'a quasiment pas demandé de retouches. Seul un petit coup de peinture dans le hall d'entrée pour redonner un peu plus de définition aux arrière-plans, et un papier peint dans la chambre à l'étage. Sur le premier décor du film, celui la maison des parents de Cait, je me souviens encore de la réaction absolument subjuguée du propriétaire qui voyait tout d'un coup débarquer tout le cirque du cinéma dans sa vie très simple... Les déjeuners avec lui se transformant soudain en une avalanche de questions sur notre métier !

Avec un premier plan-séquence très composé, le film se place d'emblée sur le dit et le non dit...

Kate McCullough détaille : « Notre idée, sur ce plan d'ouverture, était de retarder la découverte du personnage de Cait. Ne pas voir son visage tout de suite, l'isoler du bruit permanent de la famille, et la déconnecter de ce monde. Au début, nous avions prévu de faire toute une série de plans rapprochés montrant des parties de son corps allongé au milieu des herbes. Proposer une vision fragmentée d'elle à travers des plans sur ses pieds, ses mains, ses cheveux... etc. Mais les contraintes de tournage liées à son âge, notamment le nombre d'heures très restreint de travail qu'un enfant peut effectuer sur un film nous a poussés à simplifier cette ouverture. On a donc trouvé une autre manière de faire, comme souvent au cinéma ! Un long plan-séquence, qui, je trouve, s'inscrit parfaitement dans la thématique du film : comment on passe lentement en dessous de la surface tranquille des choses, des gens, pour découvrir la réalité qui s'y cache... »

Autre constante dans les plans, la présence de la nature comme lien entre tous les lieux...  
« Je me souviens, lors d'un de nos premiers repérages, en visitant la maison de Sean et Eibhlin, combien la présence de la nature était importante même à l'intérieur des pièces. Le soleil rentrant par les fenêtres et créant de délicates ombres en mouvement des arbres balayés par le vent... Bien sûr on ne voulait pas tomber dans des effets d'ambiance comme on en trouve parfois dans le cinéma fantastique, mais il nous semblait que jouer avec cette présence des arbres participerait à faire ressentir une autre force de vie plus spirituelle dans cet espace. On a donc pu exploiter cette particularité du lieu, et faire vivre les découvertes, ou jouer parfois ce ballet d'ombres portées. Je pense notamment à la scène où Eibhlin coiffe Cait et où la vue sur les arbres à travers la fenêtre est très présente. »



Kate McCullough

Questionné sur son choix d'optiques, Kate McCullough répond avec un sourire que presque tout a été fait avec un 35 mm et un 50 mm Zeiss Compact Prime CP3. « Je sais que ça peut surprendre, car ces optiques en plein format ne sont pas souvent mises en avant, mais je trouve qu'elles ont un très beau rendu, neutre et simple. Montées sur une Sony Venice, le fait de les utiliser en format 1,37 permet d'exploiter surtout le centre de l'image, et de limiter par conséquent les éventuelles imperfections. Pour quelques séquences seulement, comme celle de la cuisine de nuit (qui suit l'interrogatoire de la voisine) j'ai été amenée à utiliser un 14 mm. Je peux vous assurer que ça fait soudain tout drôle à l'œil... Le plan surgit tout d'un coup avec beaucoup de force. Mais c'était juste pour ce moment, où on voulait signifier un changement dans la relation entre les personnages. Renforcer la solitude sans doute... Une autre idée qu'on a eue au départ était d'envisager une évolution du format au cours du film. Passer du 1,37 au 1,85 ou carrément au 2,4 comme par exemple Xavier Dolan l'avait fait sur *Mommy*. Mais l'idée a été abandonnée,

l'effet nous paraissait trop dans la manipulation. Et puis les différences importantes de tailles entre Cait et les adultes ne plaident pas en la faveur du 2,35... »



Si l'Irlande n'est pas forcément réputée pour son temps azuréen, pourtant *The Quiet Girl* est résolument un film solaire... Kate McCullough explique : « La décision de tourner le film sur cinq semaines en plein cœur de l'automne nous a permis d'obtenir ces ambiances. C'est, je pense, la période idéale pour filmer en extérieur. Les journées sont encore assez longues, et surtout vous pouvez tirer le meilleur parti des incidences solaires presque toute la journée. D'un point de vue narratif, c'était quelque chose qui me semblait évident. D'abord l'histoire se déroule en été, et même si la météo irlandaise n'est pas souvent rayonnante, on voyait mal comment filmer la majorité des scènes extérieures sous un temps plombé ou sous la pluie. L'arrivée de Cait chez ses cousins, par exemple, se devait d'être au soleil. C'était déjà décrit comme ça dans le livre, et ça rajoute une intensité spéciale à l'atmosphère de ces scènes... »



Cait (Catherine Clinch) est accueillie par la femme de la maison Eibhlin, Carrie Crowley, après un long voyage

Autre séquence où la jeune fille commence à se détendre est la première course vers la boîte aux lettres... « C'est la première fois où on la voit sourire, et c'était très touchant à la caméra. Pour moi, il fallait transmettre cette énergie qu'elle a en elle, gardée

comme un secret depuis le début, et qui explose soudain dans la scène. Pour filmer ce moment, j'ai utilisé un stabilisateur Ronin embarqué sur un cart de golf. Comme à chaque fois, j'aurais sans doute aimé tourner encore plus... Pas forcément pour multiplier les axes, mais pour obtenir certains plans plus longs, justement pour éviter des cuts.

L'autre scène-clé qui voit Cait se faire interroger par Oona au retour des obsèques est filmée avec le même dispositif. Le décor est différent, on est sur une route de campagne, encore au milieu d'une sorte de voûte formée par les arbres. C'est plus une ambiance de fin d'après-midi, un peu plus contrastée... Sur cette scène, on a réussi à tout faire quasiment en un plan séquence, avec seulement deux prises. Seul à la fin de la scène un plan un peu plus serré sur Cait vient conclure cette scène de révélations. La lumière naturelle vient rajouter un peu de tension, tout comme le léger mouvement de la caméra. Pas de sources sur cette scène, juste des simples réflecteurs. »

Parmi les défis techniques du film, la scène nocturne de la plage entre Cait et Sean marque un autre tournant dans le film... Kate McCullough détaille : « Ce n'était vraiment pas une scène facile ! D'abord le fait de tourner cette unique scène de nuit avec notre jeune interprète, sur une plage, avec la marée et l'éventualité d'un bon coup de vent irlandais ! Une séquence qui devait mettre en évidence la complicité des deux personnages, tout en restant très simple et délicate. Comme un petit moment volé entre eux... »

On reste volontairement dans leur dos, pour bénéficier de la vue sur la mer. Une manière de filmer qui m'a aussi fait penser à la scène de la plage entre les deux garçons dans *Moonlight*, de Barry Jenkins. Pour éclairer ces plans, j'ai pu faire installer une nacelle de 10 m avec deux boules chinoises équipées de sources 6 kW dirigées sur la plage, en exploitant le bon créneau (la mer recouvrant l'intégralité du décor à marée haute, et le temps d'installation et de tournage était compté).

Je dois reconnaître que la chance était avec moi, car la nuit a été très calme, avec une authentique pleine lune dans un ciel sans nuages. Filmé à 4 000 ISO avec la Venice, on récupère toutes les brillances sur la mer, et les lumières des bateaux qu'ils observent au loin. C'est toujours difficile en tant que directeur de la photo de savoir jusqu'où éclairer ce genre de lieu immense... Comment justifier la lumière, où s'arrêter pour le spectateur... Là, c'est vrai que la présence de la vraie lune et la très haute sensibilité de la caméra m'ont bien aidé ! »

Questionnée sur ce dont elle est la plus fière sur ce film, Kate McCullough répond immédiatement : « J'ai ressenti beaucoup de choses très fortes sur le plateau. Non pas que mon enfance se soit déroulée comme celle de Cait, mais j'ai retrouvé vraiment une partie de moi-même dans son personnage. La manière dont les gens se parlent, sans vraiment oser se regarder dans les yeux... La manière dont Sean dit bonne nuit à Cait chaque soir... Parfois j'ai revu certaines images de ma vie. Et les transmettre à travers ce film, ça c'est une chose dont je suis très fière ! »

(Propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC)



Tournage avec Kate McCullough à la caméra

## Notes

### ***The Quiet Girl***

Réalisation : Colm Bairéad

Scénario : Colm Bairéad (d'après le roman de Claire Keagan)

Cheffe décoratrice : Emma Lowney

Cheffe costumière : Louise Stanton

Chef monteur : John Murphy

Premier assistant opérateur : Mark Hannon

Second assistant opérateur : Neil Gahan

Chef électricien : Ian Madden et Howard Gibson Steele

Chef machiniste : Eamon McGillicuddy

Coloriste : Gary Curran

Caméra : Sony Venice 6K 1.37 et série Zeiss Compact

Prime Lenses CP3

Ronin gimball + Movi

Labo digital : Outer Limits



## Le directeur de la photographie Matthias Helldoppler revient sur le tournage du clip vidéo "Other Side", réalisé par Rupert Höller

La cinématique des troncs

15-11-2022 - [Lire en ligne](#)

Un bon clip repose souvent sur une idée de mise en scène. Pour "Other Side", titre du duo électro autrichien Camo & Krooked, le réalisateur Rupert Höller a décidé de mettre en scène l'aventure étrange d'une jeune femme à bord de son camping-car installé en bordure de forêt. Un clip où la lumière est actrice de la scénographie, offrant quelques ambiances nocturnes assez fantastiques. Le directeur de la photographie autrichien Matthias Helldoppler nous confie sa méthode pour ces jeux de lumière... (FR)

### ***C'est quoi un bon clip pour vous ?***

**Matthias Helldoppler :** Pour moi, c'est avant tout un projet qui propose un bon équilibre entre le morceau et le film. Si l'image prend trop le pas sur la musique, ça ne va pas. Il faut vraiment trouver ce dosage, tout en prenant en compte la réalité économique de la production de vidéo-clip depuis maintenant plusieurs années. Vous savez, c'est devenu la plupart du temps plus de la passion qu'autre chose... La juste rémunération n'est plus au rendez-vous, et sur chaque projet il faut aller convaincre son équipe de travailler sans trop compter, aux loueurs de fournir du matériel à des prix cassés... Tout ça parfois pour des labels pourtant reconnus... Ceci dit, le vidéo-clip est toujours une usine à idées, le prétexte d'essayer des choses qu'on ne fait pas toujours ailleurs, et un bon

moyen en tant qu'opérateur de nourrir sa propre bande démo. Avec le réalisateur, Rupert Höller, que je connais bien, on a déjà pas mal tourné, et même si j'avais un peu décidé de faire un petit break avec les clips, j'avoue que le concept qu'il m'a présenté pour celui-là m'a convaincu de m'y remettre.



Rupert Höller et Matthias Helldopler

### La lumière est en effet au centre de l'histoire...

**MH :** Oui, l'idée de départ était assez séduisante en tant que DoP... Un objet lumineux non identifié qui surgit au milieu d'une forêt et qui se met à la survoler... C'était un excellent point de départ pour moi. Bien sûr, l'idée d'utiliser un drone éclairant n'était pas complètement inédite, mais je trouvais que dans le cadre de cette petite histoire, où la lumière devient un des acteurs, c'était plutôt justifié et intéressant pour moi de trouver la meilleure façon de le faire.

La première chose à trouver, c'était naturellement la forêt, avec ces arbres très hauts, qui nous permettaient d'envisager des ombres portées spectaculaires. Après quelques repérages, on a trouvé l'endroit qui nous convenait, dans les environs de Vienne. Le souci de cette forêt, c'est qu'elle était située près d'une zone d'entraînement militaire, et que les autorisations nécessaires pour le drone devenaient soudain beaucoup plus compliquées. Néanmoins, on a réussi à obtenir le feu vert sur une parcelle assez étroite d'une dizaine de mètres qui appartenait à un particulier. Tout a donc été tourné à cet endroit, dans un périmètre en réalité très restreint. Concernant le camping-car, c'est quelque chose qui est venu après-coup, au fur et à mesure de la préparation. À l'origine, notre protagoniste était censée être dans une maison située au milieu de la forêt. Mais on n'arrivait pas à trouver une maison qui nous convenait avec la forêt idéale... C'est pour cette raison qu'on a soudain eu l'idée du camping-car, et c'est finalement beaucoup mieux comme ça, car la sensation de danger me semble bien plus présente quand on est dans un véhicule qu'à l'intérieur d'une maison.



### Comment avez-vous éclairé cette forêt ?

**MH :** L'idée d'éclairer ce décor de nuit avec des moyens très limités n'était pas foncièrement rassurant pour moi. J'avoue avoir eu quelques nuits blanches avant de me lancer sur le tournage. En ce qui concerne le drone, je n'ai pas vraiment pu avoir de contrôle. C'était un système mis au point par le pilote sur son propre matériel, avec un patch de LEDs assez puissantes... Le temps nous manquant en préparation, je n'ai pas pu effectuer de tests en situation. Par chance, le niveau lumineux était suffisant, et nous n'avons pas rencontré trop de difficultés à l'étalonnage. Pour le reste, j'ai utilisé essentiellement des HMI et des SkyPanels en réflexion, plus un petit ballon pour me servir de keylight. Une bascule s'effectuant entre les plans à l'intérieur du camping-car, où la lumière venant de l'extérieur est alors très directive avec des Fresnel à nu. Tandis que la lumière s'adoucit et devient plus omnidirectionnelle quand la jeune femme sort du véhicule.



Fabian Meller, opérateur Steadicam



Tournage dans la forêt



### Sur combien de temps avez-vous tourné ?

**MH :** Le clip a été tourné sur deux jours, le premier étant dédié aux intérieurs, tandis que le second à tout ce qui se passe dehors dans la forêt, et bien sûr avec le drone. Comme j'avais besoin de sensibilité, j'ai choisi de tourner avec la caméra Sony Venice à 2 500 ISO pour la plus grande partie des plans, et en poussant à 5 000 pour ce qui concernait les plans éclairés par le drone. Autre détail, pour donner encore plus de présence aux effets de lumière, comme par exemple dans ce premier plan où la lumière surgit au loin de derrière le véhicule, j'ai opté pour une série Blackwing 7 en version X. Des objectifs très particuliers, qui provoquent ce genre d'effets, avec toute une série de réflexions en interne (ils ont des parties blanches à l'intérieur même de l'optique!)... Sans doute pas des objectifs à tout faire, mais en tout cas très appropriés pour ce qu'on recherchait avec Ruppert. À peu près tous ces flares que vous voyez dans le clip ont été générés à la prise de vues. Les seules retouches qu'on a été amené à faire sur l'image en post sont par exemple l'effacement des lumières de position rouges et vertes du drone quand il est dans l'image, ou l'adoucissement et une sorte de halo autour du faisceau pour casser un peu la dureté naturelle de cette barre de LEDs...



Le drone en vol

### La gestion du drone a-t-elle été facile ?

**MH :** Malgré la hauteur assez conséquente des arbres et la difficulté relative de pilotage de l'engin dans cette situation, on s'en est plutôt bien tiré. La machine - un robuste octocoptère -, avait une quinzaine de minutes d'autonomie en vol, et environ cinq minutes pour la lumière. On avait donc un switch en remote qui nous permettait d'allumer la barre de LEDs uniquement le temps de chaque prise, et ainsi économiser les batteries. La seule chose qui n'a pas parfaitement fonctionné, c'est une sorte d'effet de spirale qu'on voulait effectuer sur le dernier plan de la part du drone. Malheureusement la barre de LEDs a eu une panne à ce moment-là et on a dû se contenter du début de la prise, avant que la panne ne survienne. Heureusement, on avait déjà beaucoup de choses dans la boîte et ça ne nous a pas gêné plus que ça...

Pour les intérieurs dans le camping-car, j'ai utilisé des petites sources Aputure MC, qui ont la taille d'un téléphone portable, auto alimentées et contrôlées en WiFi par iPad. Très pratiques. Elles m'ont servi non seulement à tricher les sources de figuration, mais aussi à faire des effets, comme quand les casseroles se mettent à leur tour à émettre de la lumière... En plus, j'ai aussi utilisé quelques tubes Astera Titans et Helios dans le camping-car, ainsi que mes SkyPanels, mes HMI et une découpe Source 4 à l'extérieur.



Matthias Helldoppler à la caméra

(Propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC)

## Notes

### Camo & Krooked - "Other side"

Avec : Mariam Hage

Montage et réalisation : Rupert Holler

Directeur de la Photographie : Matthias Helldoppler

Producteur : Sarah Zaza & Sabine Tatzgern

Co-Producteurs : Annex Productions

Opérateur Steadicam : Fabian Meller  
Drone lumière : Joachim Hausleitner  
1<sup>er</sup> AC : Richard Belicky  
2<sup>e</sup> AC : Dani Baumgartner  
Chef électricien : Gabriele Buffa  
Best Boy : Maximilian Hofko  
Best Boy : Dennis Schlaghuber  
Electricien : Utku Arslan  
Electricien : Lukas Maier  
Décoration : Daniel Opocensky  
Maquillage et coiffure : Birgit Strobl  
Coloriste : Lee Niederkofler  
VFX : Gerd Zimmerman  
Camera & lumière : AV-Professional (Sony Venice, 6K 3:2, X-OCN ST et optiques Tribe7 Blackwing 7 X) & Available Lights



Video : Camo & Krooked - Other Side (feat. Rezar) (Red Bull)



## Peter Zeitlinger, BVK, ASC, nous parle de ses choix pour filmer "L'angelo dei muri", de Lorenzo Bianchini

"L'espace et le temps", par François Reumont  
14-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Se déroulant presque uniquement dans un appartement vétuste et sombre, *L'angelo dei muri*, (*The Angel in the Wall*), de Lorenzo Bianchini, est une étrange histoire mêlant présent et passé entre un vieil homme seul menacé d'expulsion et de nouveaux locataires. Le résultat évoque dans sa forme et sa mise en scène notamment *Les Autres*,**

**de Alejandro Amenábar (2001). C'est le directeur photographie autrichien Peter Zeitlinger, ASC, qui est derrière la caméra de ce film où les plans sont comptés, et la chorégraphie entre comédiens et caméra très déterminante. Une mise en scène de l'espace avant tout. (FR)**

*L'Angelo dei muri* est le quatrième long métrage du réalisateur italien Lorenzo Bianchini. Habitué des ambiances fantastiques et du cinéma d'horreur, il a décidé de placer son nouveau film sous le signe du huis clos. Peter Zeitlinger, collaborateur régulier du cinéaste allemand Werner Herzog, évoque les premières décisions prises pour ce film : « Le réalisateur Lorenzo Bianchini voulait au départ tout filmer dans un appartement sans découvertes, avec les rideaux tirés. Mon point de vue n'était pas le même. Raconter cinématiquement cette histoire dans un espace où le monde extérieur n'était pas présent me semblait impossible... Le problème principal étant qu'on n'avait pas vraiment le budget pour nous permettre une telle chose. Comme souvent au cinéma, le montage financier se fait d'abord sur le casting, en trouvant par la suite des solutions de production pour filmer concrètement l'histoire. Heureusement, mon expérience dans le domaine des effets spéciaux et du compositing nous a permis de trouver ces solutions. Pour tout vous dire, j'aimais tellement le projet que j'en suis devenu au fur et à mesure de sa fabrication moi-même co-producteur... En fait, j'étais particulièrement excité à l'idée de faire un film bourré d'effets spéciaux... avec quasiment zéro budget ! »



Peter Zeitlinger et Lorenzo Bianchini

Premier défi de taille en effet à relever, plonger le spectateur dès les premières minutes du film dans les derniers étages d'un immeuble donnant sur les toits de Trieste.

« Tourner dans un vrai appartement en étage était trop compliqué pour nous, sans même parler de la difficulté à trouver le lieu qui conviendrait au script

de Fabrizio Bozzetti... Quant à la solution de tout recréer en décors, c'était également hors de notre portée. C'est pour cette raison que nous nous sommes installés dans une simple villa de plain-pied dans la région de Friuli. Un lieu inhabité depuis des années qui convenait assez bien en terme de distribution des pièces par rapport à l'histoire, et qui nous laissait suffisamment de marge de manœuvre techniquement pour travailler presque comme en studio. »

Pour gérer les vues depuis les nombreuses fenêtres sur les toits de la ville, Peter Zeitlinger propose une solution mixte : « Pour tout ce qui est découvertes simples, j'ai décidé de faire appel à un ami qui dirige une société d'impression et qui a fait tirer des immenses tirages contrecollées à partir de négatifs film grand format photographiés depuis l'appartement choisi pour les quelques plans extérieurs du film. Une technique très classique, qui fonctionne à merveille pour les ambiances de jour. Et pour les plans plus complexes, notamment ceux en mouvement passant de l'intérieur à l'extérieur (ou les découvertes nocturnes), on a utilisé des fonds d'extraction. En effet, l'option découvertes nocturnes sur Roscolite était là-aussi trop chère pour nous... Le bleu étant préféré pour les séquences de nuit, car les retours de couleur sur les cheveux ou les éléments de décor se fondant bien plus facilement dans un effet lumière correspondant à un clair de lune. C'est Nikolai Huber, jeune directeur de la photographie allemand - et artiste des effets visuels - qui m'a épaulé sur toute cette partie, avec un grand talent. »



Sur la mise en place et de la distribution de l'espace à l'écran, Peter Zeitlinger insiste sur l'importance de la disposition des pièces et bien sûr de celle du réduit que Pietro (Pierre Richard) va peu à peu se fabriquer pour ensuite s'y terrorer. « Ce tout petit espace devient presque un huis clos dans le huis clos. Il fallait qu'on puisse à la fois y croire et nous laisser, en mise en scène et en lumière, un peu de latitude pour filmer. Par exemple, l'idée de conserver cette petite lucarne donnant sur les toits, qui permet de justifier un peu de lumière dans la cachette. Ou encore la position centrale de tour de contrôle que devient soudain cet endroit quand le vieil homme perce des trous discrets à travers deux murs opposés pour mieux espionner ses nouveaux "colocataires". Pour ces plans en point de vue, qui prennent de plus en plus de d'importance dans le film, l'équipe décoration a, par exemple, reconstruit un faux trou d'environ 15 cm de diamètre sur une petite plaque indépendante en mousse synthétique. Cet accessoire nous permettait, à la caméra, d'aller chercher tel ou tel point de vue un peu plus à gauche, ou à droite...



Capture d'écran

La vision du vieil homme se prolongeant par exemple même dans d'autres pièces comme la cuisine grâce à la présence fortuite d'un miroir qu'on avait eu l'idée de placer au bon endroit dans le salon... Cette répartition assez complexe de l'espace était vraiment l'un des enjeux à l'écran, et il fallait selon nous que le spectateur se retrouve parfaitement à tout moment dans le film, qu'on soit dans la chambre de la petite fille, dans le salon ou dans la salle de bains par exemple... »

C'est aussi pour cette raison que le réalisateur et le directeur de la photo optent pour de longs plans-séquences plutôt que pour un film très découpé : « Filmer ce huis clos de manière classique aurait perdu le spectateur à mon sens », explique Peter Zeitlinger. « Je pense sincèrement que les longs plans donnent de la consistance au monde que vous filmez. Ils font pénétrer le spectateur dans l'univers du film, sans l'artifice du "cut". Vous savez, chaque coupe - bien que le spectateur en soit parfaitement habitué - est source de désorientation. C'est alors à votre cerveau de reconstituer le monde qu'on vous présente. Surtout quand on est dans un lieu unique,

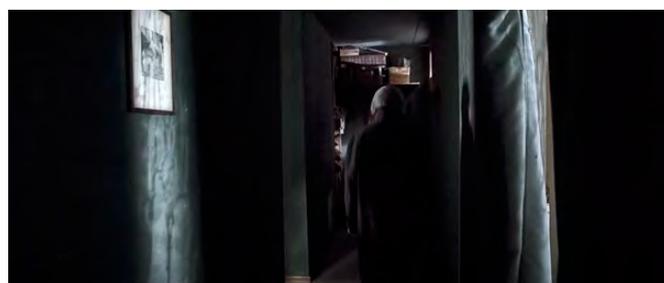
comme ce film. Et puis cadrer en plan-séquence, c'est une manière de suivre au plus près les émotions – en tant que premier spectateur du film. Donner un rythme dès la prise de vues à l'histoire, et ne pas forcément confier les clés du camion au monteur. Car la grande majorité d'entre eux aime faire des cuts. C'est leur métier, après tout ! Parfois même sans vraiment deviner si la séquence en a besoin ou pas. J'en discutais encore récemment avec Joe Walker, le monteur de *Dune*, dont j'admire beaucoup le travail. Ce dernier me confiait que sa méthode était "Ne couper un plan que lorsque ça fait vraiment mal de le laisser durer". J'aimerais vraiment que beaucoup de ses collègues s'inspirent de cette devise ! »



Interrogé sur ses techniques pour créer le rythme sans forcément avoir recours au cut, Peter Zeitlinger explique : « Il y a sur ce film beaucoup d'éléments qui m'ont aidé à créer cette sorte de "montage interne" du plan unique. D'abord le mouvement, bien entendu, les panoramiques notamment qui aident comme dans le premier plan de "rencontre" de nuit entre le vieil homme et la jeune fille. Lorenzo insistait beaucoup sur le fait que le film ne repose pas sur les classiques du cinéma d'horreur, comme justement les cuts et les effets sonores qui vous font sursauter... Aussi, c'est une sorte de ballet entre la caméra, les comédiens, l'obscurité et la mise au point qui donne le rythme au plan. On tourne sur 360°, en essayant de cacher le plus possible ou d'intégrer le plus possible de sources au décor et en effaçant le cas échéant certains projecteurs suspendus qui rentrent inévitablement dans le cadre. Une ambiance à la fois très sombre, mais qui préserve le plus possible le regard de l'enfant, car c'est aussi la scène qui révèle son handicap. »

Prenant en compte à la fois cette volonté de plans-séquences assez complexes et la contrainte d'un budget très serré, Peter Zeitlinger fait également le choix d'une configuration caméra peu commune : « J'avais envie pour ce film de ne pas trop me poser de questions et d'organiser des décisions complexes sur le matériel de machinerie en relation avec la caméra. J'avais vraiment besoin d'un système simple, fiable et pas trop cher me permettant de rester en permanence en contact avec la performance des

comédiens, quel que soit le plan. C'est donc le système DJI Osmo Pro Raw que j'ai choisi pour filmer la grande majorité des plans du film, tout comme je l'avais déjà expérimenté sur *Tommaso*, d'Abel Ferrara. C'est à la base une solution tout-en-un proposée par la marque chinoise DJI qui fabrique notamment les drones et les stabilisateurs Ronin. Elle n'est actuellement plus commercialisée (remplacée depuis sa sortie par la caméra Ronin 4D), mais elle est pour moi un outil assez unique en son genre. D'abord elle est équipée d'un système de stabilisation très performant qui m'a permis d'envisager tous les plans sans aucun autre moyen complémentaire, et surtout elle enregistre en interne en format Raw DNG, ce qui offre une latitude d'étalonnage comparable aux caméras leaders du marché. Seules contreparties, la sensibilité qui ne dépasse pas trop les 400 ISO, et la taille du capteur (4/3 CMOS) qui force en courte focale avec les quelques objectifs compatibles (peu lumineux) à avoir une profondeur de champ très grande. C'est pour cette raison que j'ai parfois basculé pour des plans plus simples sur une caméra Blackmagic Pocket 4K sur laquelle on peut plus facilement monter des optiques plus longues et plus lumineuses - comme la série photo Voigtlander Nokton qui ouvre à 0,95. Cette deuxième configuration permettant de diminuer drastiquement la profondeur de champ et simuler celle d'un capteur S35 (la BMP 4K étant équipée d'un capteur micro 4/3). »



Capture d'écran

*L'angelo dei Muri*, de par son huis clos, fait aussi la part belle à beaucoup d'ambiances lumières différentes pour traduire à l'écran le temps qui passe et la météo extérieure... Parmi celles-ci, le vent (qui joue un rôle prémonitoire dans le film) ou la pluie, souvent matérialisée à l'image par la lumière. Comme dans une des premières scènes nocturnes montrant Pierre Richard calfeutré dans son alcôve. « Cet effet est classique », explique Peter Zeitlinger, « mais il est très efficace. Sur ce plan fixe dans la cachette, c'est simplement de l'eau qui coule sur une vitre, avec un circuit fermé, une gouttière en partie basse et une simple pompe d'aquarium pour générer les motifs. Un projecteur tape en direct à travers et le tour est joué. Pour d'autres scènes j'ai aussi fait appel à l'aide de Nikolai Huber en filmant d'abord ces motifs de

pluie sur fond neutre, pour ensuite les incorporer en images de synthèse sur un modèle 3D de la pièce. Ce qui nous a permis, par exemple, de le projeter sur le parquet de l'appartement dans des plans larges car, là, ce n'était simplement pas possible d'éclairer avec un tel système à la prise de vues... »



Questionné sur ce qu'il retient avant tout de cette expérience, le directeur de la photo répond sans hésiter : « J'ai beaucoup appris en termes de combinaison créative entre la caméra et les effets numériques. Bien que le film ait été tourné avec vraiment très peu de moyens, on était en permanence en recherche de solutions pour traduire les idées de Lorenzo à l'écran. Personnellement, c'était même très rafraîchissant de me propulser dans cette situation, ayant moi-même plutôt dans ma carrière travaillé dans des conditions tout à fait normales, voire même confortables en termes de budget. Mais pour tout projet, je pense que les limitations attisent la créativité. Et c'est ce que je garde de *Angelo dei Muri*. »

(Propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC)

## Notes

### *The Angel in the Wall / L'Angelo dei muri*

Réalisateur : Lorenzo Bianchini  
 Scénario : Fabrizio Bozzetti  
 Musique : Vanessa Donnelly  
 Directeur de la photographie : Peter Zeitlinger, BVK, ASC  
 Chef décorateur : Lorenzo Bianchini  
 Premier assistant opérateur : Michele Cerchi  
 Second assistant opérateur : Tomy Rotsching  
 Superviseur SFX : Peter Zeitlinger  
 Artiste VFX (caméra virtuelle) : Nikolai Huber  
 Coloriste : Peter Zeitlinger

Matériel caméra : caméras DJI Osmo Pro Raw et Blackmagic Pocket (BM Raw recording) et objectifs Voigtlander (série Nokton)



## Le directeur de la photographie Sturla Brandth Grøvlen, DFF, parle de son travail sur "War Sailor", de Gunnar Vikene

"Voyage au bout de l'enfer" par François Reumont  
 14-11-2022 - [Lire en ligne](#)

Rares sont les films de guerre sans soldats. C'est le parti pris du réalisateur norvégien Gunnar Vikene et de son impressionnant *Kriegsseileren (War Sailor)*, projeté en Compétition principale pour la Grenouille d'or de la meilleure image 2022. Évoquant par sa construction narrative *Deer Hunter*, de Michael Cimino (auquel il pourrait emprunter sans complexe le titre français, *Voyage au bout de l'enfer*), ce "matelot de guerre" est un film tout en nuances où destin, amitié et survie forment un puissant carburant dramatique. C'est Sturla Brandth Grøvlen, DFF, directeur de la photographie danois ([Rams](#), en 2015, déjà récompensé par une Grenouille d'argent), qui met en image cette histoire à la fois épique et très intime... (FR)

### Comment vous êtes-vous retrouvé sur ce film ?

**Sturla Brandth Grøvlen** : C'est par le biais de Maria Ekerhovd, une des productrices du film. Maria a également produit *Les Innocents*, d'Eskil Vogt (Un certain regard à Cannes 2021) que j'avais tourné. C'est elle qui m'a proposé de lire le script et de rencontrer Gunnar Vikene. Je dois avouer que ça m'a pris un peu de temps avant d'accepter le film... Le projet semblait extrêmement ambitieux à la lecture, et vu les mois de travail que ça allait me demander, j'étais quand même sceptique sur sa viabilité. L'autre chose qui me tracassait, c'était la fâcheuse tendance inflationniste du cinéma norvégien en matière de

films sur la Deuxième Guerre mondiale ! Et puis j'ai rencontré le réalisateur, qui m'a rassuré en m'expliquant très clairement que son film était avant tout une chronique de la vie civile pendant la guerre et, au fond, pas vraiment un classique film de guerre... Une histoire intime où les personnages essaient de prendre la bonne décision au milieu d'un chaos indescriptible...

***Et on ne voit jamais l'ennemi... Enfin quand on le voit, il vient vous porter secours !***

**SBG :** Oui... Vous savez, cette scène est inspirée de témoignages authentiques. Reinhardt Hardegen, le nom de ce capitaine de sous-marin allemand, a été cité. Un homme connu pour avoir coulé dix-neuf bateaux de commerce... et pourtant pour avoir aidé ensuite les naufragés ! Tout comme cette anecdote du déserteur devenu danseur classique aux États-Unis, avant d'être rattrapé par les services secrets norvégiens et renvoyé au front... Ou le bombardement accidentel de l'école à Bergen, le réalisateur lui-même ayant un membre de sa famille présent lors du drame. Finalement les bons et les méchants n'existent pas vraiment. Un film sans "héros" selon le sens le plus classique du terme. C'est cet aspect authentique qui m'a décidé, tout comme l'importance de transmettre ces morceaux d'histoire dans le contexte actuel de guerre aux portes de l'Europe.



De g. à d. : Gunnar Vikene, Kristoffer Joner et Sturla Brandth Grøvlen

***Quel est le budget du film ?***

**SBG :** Le film a été tourné pour dix millions d'euros. Ce qui était plutôt confortable. Je crois même que c'est l'un des plus gros budgets du cinéma norvégien. Les difficultés ont surtout été d'organiser le tournage sur trois pays (Malte, l'Allemagne et la Norvège) au moment du Covid. Un vrai casse-tête à cause des règles de quarantaine de chaque pays, sans parler de la routine des tests quotidiens.... C'est vraiment une période que je ne souhaite pas revivre ! Nous avons préparé le film pendant près de trois

mois, pour ensuite s'engager sur soixante jours de travail répartis sur presque cinq mois, à cause des différentes saisons qu'on a à l'écran dans la deuxième partie du film. En termes de plan de travail, on a commencé par tourner à Malte, et notamment toutes les séquences de mer, dont celle du naufrage. On est ensuite passé à Hambourg en studio, pour terminer le film à Bergen et ses environs pour les scènes d'extérieur et la maison de campagne qu'investissent Cecilia et ses enfants.



La maison de campagne

***Quels ont été vos choix d'image ?***

**SBG :** Mon idée pour le film était de proposer une unité. Avec une simple série Bausch & Lomb Super Baltar, malgré les différentes époques et les différents tableaux détaillés dans le script. C'est une histoire vraiment dense, et j'avais peur de trop compliquer les choses, à vouloir jouer sur l'image de telle ou telle partie. Proposer une sorte de cadre simple et clair, rester la plupart du temps au plus proche des personnages. Avec tout de même quelques variations dans la deuxième partie, notamment quand le personnage d'Alfred n'est plus présent. La caméra est alors un peu plus fixe, les focales un peu plus longues. Comme pour indiquer que le danger est passé. Une ambiance certainement plus calme.

***On pense parfois à Voyage au bout de l'enfer, spécialement dans la deuxième partie...***

**SBG :** Oui, on a pas mal discuté du film de Michael Cimino. Surtout pour sa structure dramatique, et pour le stress post-traumatique de la guerre. Une pathologie qui a d'ailleurs pris le nom officiel, en Norvège, de "syndrome des matelots de guerre".

Mais Gunnar a aussi une longue expérience du documentaire derrière lui, et c'est plus de ce côté-là

qu'on est allés chercher l'inspiration. Je me souviens, par exemple, d'un court métrage documentaire d'une quarantaine de minutes réalisé par Orlando von Einsiedel et baptisé *Les Casques blancs*, qui suivait le travail quotidien de sauveteurs bénévoles en Syrie, en 2016. Notre idée était de proposer une sorte de film assez moderne dans sa forme, malgré le côté très classique du sujet et de l'histoire.

**John Christian Rosenlund, un autre de vos collègues norvégiens, parle du piège du film d'époque. Qu'en pensez-vous ?**

**SBG :** Oui, c'est vrai. Tomber dans le piège des costumes, de la belle lumière... J'ai essayé de rester très près des personnages, de me maintenir dans l'intime, le plus simplement possible. Avec la caméra portée, qui occupe une place prépondérante dans le film, et la relation avec les comédiens, qui n'a jamais été aussi forte de toute ma carrière. Notamment avec Kristoffer Joner, qui interprète Alfred. Kristoffer est un des acteurs les plus connus de Norvège, et me voir travailler de la sorte l'intriguait beaucoup. On a beaucoup discuté ensemble de caméra, de cinématographie et de comment chaque situation, chaque scène, était captée. Ce n'était pas de l'ordre de l'improvisation entre nous, mais plus d'une sorte de langage commun qu'on a peu à peu construit entre caméra et jeu.



Kristoffer Joner et Gunnar Vikene

**Parlons un peu du plat de résistance, la grande séquence de naufrage du milieu du film...**

**SBG :** J'avais déjà tourné des scènes de mer pour *Wendy*, de Behn Zeitlin (2020), sur un petit bateau. Ici, la séquence a été tournée en haute mer, sur près d'une semaine, à Malte. On a passé énormément de temps à préparer les choses, notamment pour savoir où placer l'équipe, en story-boardant tout. Comme il nous fallait intégrer les effets spéciaux à venir dans beaucoup de plans, comme la fumée, les bateaux en train de couler, les explosions, c'était vraiment une nouvelle expérience pour moi d'avoir à gérer autant de paramètres. D'un point de vue dispositif, j'ai opté

la plupart du temps pour une grue équipée d'une tête remote Hydrohead (résistante à l'eau), ce qui m'a permis de rester juste au-dessus ou en-dessous du niveau de la mer, le reste des plans, notamment sur le radeau de sauvetage, étant faits à l'épaule, comme le reste du film. Une configuration un petit peu plus souple, même si on est vite les uns sur les autres sur un tel raffiot. Parmi les plans dont je suis assez fier, il y a par exemple ce mouvement circulaire à 360° autour du radeau, une idée que j'ai proposée à Gunnar. Je suis très content qu'il l'ait retenue.



La tête Hydroflex à Malte

**Et la lumière de l'Atlantique nord ?**

**SBG :** La lumière de la mer Méditerranée au large de Malte n'est évidemment pas du tout celle de l'Atlantique nord, au large du Canada. En outre, la saison pendant laquelle se déroule la scène dans le film est l'automne... Inutile de préciser qu'on n'a pas attendu les nuages pour tourner !

C'est donc à l'étalonnage que le travail principal a été effectué, en refroidissant l'image, en désaturant et en limitant le contraste. De toute façon, sur ces séquences, tout était tourné en lumière naturelle, sans projecteurs. Finalement, avec le recul, je dois avouer que c'était quand même beaucoup plus simple de travailler sans vent et avec un plein soleil que dans des conditions de mer plus réalistes. J'ai personnellement été rassuré quand ma mère m'a dit en sortant de l'avant-première du film : « Mon pauvre, quel temps pourri vous avez eu sur ce radeau ! ». C'était signe qu'elle y avait cru...



L'embarquement de l'équipage

## Et le sous-marin allemand, comment l'avez-vous géré ?

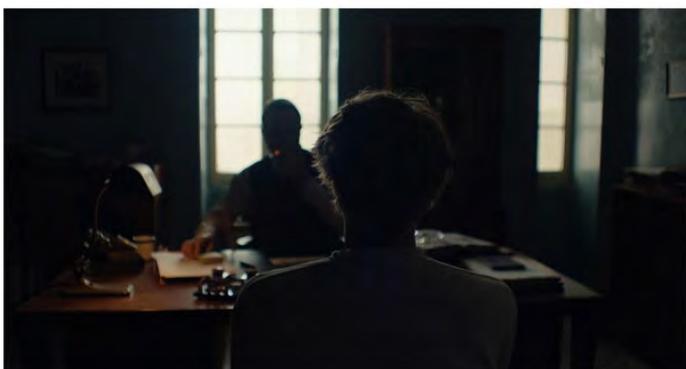
**SBG :** Le sous-marin est bien réel. On a bénéficié d'un faux sous-marin flottant construit à Malte pour les besoins de la série télé "Le Bateau" tirée du film de Wolfgang Petersen. C'était très pratique, car il correspond exactement au modèle de sous-marins allemands de cette période !



L'hôpital militaire

## À l'issue de cette scène en mer éprouvante, le film prend une autre direction, à la suite du séjour à l'hôpital militaire...

**SBG :** La scène face au docteur a aussi été tournée à Malte, dans les premières semaines du plan de travail. C'était naturellement une scène pivot très importante. En essayant de trouver l'idée visuelle qui allait nous guider avec Gunnar, ce dernier m'a proposé de filmer l'intégralité de la scène dans le dos du comédien. Ceci afin de cacher d'une certaine manière les émotions d'Alfred dont le monde se dérobe soudain sous les pieds. On a quand même couvert par sécurité un gros plan de lui, que le montage a décidé d'utiliser en toute fin de scène, mais c'était cette approche assez radicale qui était retenue sur le plateau, l'ambiance lumineuse, très sombre, venant comme une sorte de catalyseur du destin de cet homme au moment où il décide d'abandonner le combat. Le film prend alors un tournant à 180°, avec un changement de narration majeur.



L'entrevue avec le docteur

## Et la scène où Alfred disparaît dans le brouillard ?

**SBG :** Cette scène n'était pas comme ça dans le scénario. À l'origine, on devait le suivre après sa sortie de l'hôpital militaire, et terminer avec lui au bord d'une falaise, alors qu'il contemple la mer... Je n'étais pas complètement convaincu de cette manière purement descriptive et réaliste d'aborder la scène. J'avais le sentiment qu'il fallait rester un peu plus dans sa tête, sans savoir exactement si on était dans la réalité ou le rêve. Un truc plus mystérieux aussi, qui tranche franchement avec les scènes qui précèdent (la crise de nerfs dans les toilettes). J'ai proposé à Gunnar cette solution, qui ressemble à une scène très onirique dans *Les Autres*, d'Alejandro Amenábar, photographié par Javier Aguirresarobe (2001). C'est fait de manière très basique, dans un petit studio rempli de fumée... L'acteur s'éloigne simplement et disparaît.

## En dehors de la séquence de naufrage, un autre défi pour vous ?

**SBG :** Peut-être la séquence suivant le bombardement de l'école... Pas facile de raccorder tous les plans, entre ceux tournés dans un musée ressemblant un peu à l'école pour les premiers plans, quand Cecilia court en panique pour rechercher sa fille, et un terrain vague rempli de débris, agrémenté de quelques feuilles de décors pour évoquer un reste de fondations. Rien que l'idée d'aboutir à quelque chose d'authentique à partir d'éléments aussi disparates, c'était un vrai défi en soi.



Le décor de l'école détruite

## Comment avez-vous géré le vieillissement à l'écran ?

**SBG :** L'option de changer de comédiens pour la scène de 1970 n'a jamais été envisagée. Pour nous, c'était impossible d'imaginer de ne pas tourner avec eux, de ne pas s'accrocher à leurs visages, leurs regards, comme nous le faisons sur tout le reste du film. Je pense que ces scènes auraient été très différentes d'un point de vue émotionnel, autrement.

Comme Pal Sverre Hagen (Sigbjorn) avait, dans un film précédent, déjà été vieilli avec un travail de maquillage par prothèses, c'est lui qui nous a mis en contact avec le maquilleur danois très talentueux (Thomas Foldberg). Après quelques tests, on a constaté que ça marchait très bien, et il est venu pendant deux jours pour tourner cette séquence en studio. Des lentilles de contact ont aussi été utilisées pour vieillir le regard des comédiens, tandis qu'à la caméra j'avais mis au point une LUT spécialement pour cette scène, en addition du travail de la déco, avec des couleurs assez pastel pour la pièce. En mise en scène, Gunnar avait une vision très précise de cette scène. Outre la distribution de l'appartement à laquelle il tenait particulièrement, la gamme de couleurs lui a été inspirée directement par son enfance à Bergen.

Comme on peut le constater dans la scène, on a placé Alfred devant un mur, avec des photos de famille derrière lui, tandis que Sigbjorn est devant une fenêtre, avec une découverte (faite à partir d'un tirage photo très grand format). Une manière de reprendre à l'image cette opposition entre celui qui a finalement conservé une vie de famille, et celui qui n'a, par la force des événements, jamais eu aucune attache...

### Qu'avez-vous appris sur ce film ?

**SBG :** Je retiens surtout la grande confiance que m'a accordée Gunnar Vikene. Ce film a été l'occasion de beaucoup d'échanges d'idées, et c'est quelqu'un qui est extrêmement doué pour faire des choix, et aller encore plus loin en les intégrant dans sa mise en scène. C'est une attitude qui vous permet, en tant que directeur de la photographie, de ne pas vous censurer, de faire encore plus confiance à vos intuitions. Je lui suis aussi très reconnaissant de m'avoir fortement impliqué à des étapes que je ne suis pas d'habitude. Par exemple toute la supervision des effets spéciaux, ou le montage, auquel j'ai été souvent convié. Vous savez, on apprend tellement, en temps que directeur de la photographie, lors de ces étapes de postproduction ! Ce sont des métiers qui doivent fonctionner main dans la main.

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

## Notes

### Equipe

Premier assistant opérateur : Boye Klüver  
Deuxièmes assistants opérateurs : Kjetil Mathisen (Norvège), Robert Will (Allemagne) et John 'Babas' Farrugi (Malte)

Chef électricien : Aslak Lythans  
Machinistes : Hans Hellner, Jim Kolborg  
DIT : Patrick Locher  
Superviseur VFX : Jean-Michel Boubil  
Maquillages spéciaux de vieillissement : Thomas Foldberg  
Etalonneur : William Kjarval.

### Technique

Caméra : Arri Alexa Mini  
Optiques : série B&L Super Baltar et zoom K 35.



## Retour sur la séance de Q&R avec Florian Hoffmeister, BSC, à propos du film "Tár", de Todd Field

"Les fantômes du passé", par Clément Coliaux  
14-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**De Gustav Mahler à Leonard Bernstein, Lydia Tár ne dialogue presque qu'avec des fantômes. Florian Hoffmeister, BSC, est nommé dans la compétition principale pour Tár, de Todd Field, qui suit la célèbre cheffe d'orchestre éponyme (un personnage inventé interprété par Cate Blanchett) entre répétitions avec un grand orchestre allemand, composition en isolement, rapports distants avec sa compagne et retour de vieux démons à l'heure d'internet. Une existence solitaire accentuée par beaucoup de plans en courte focale, souvent fixes, et des décors qui entre boiseries et béton rivalisent de teintes sourdes, avec lesquelles trancheront les puissantes envolées musicales.**

Todd Field lui-même est presque un revenant, de retour derrière la caméra quinze ans après son précédent film *Little Children*. Il contacte Florian Hoffmeister, alors en tournage de la série Apple TV+ "Pachinko" (dont un épisode est également nommé,

dans la compétition Séries TV). « Je ne sais pas pourquoi il m'a appelé, et je n'ai pas posé la question. J'adorais *In the Bedroom*, nous avons directement commencé les repérages, et moi à faire des tests. J'aime tourner le plus tôt possible pour choisir caméra et optiques, et y revenir en parallèle de la préproduction. Une fois au tournage, l'équipe est déjà rodée, et ça crée un espace créatif pour échanger avec le réalisateur. Ça me permet de lui montrer ce que j'ai compris du film. A propos des premiers tests, il m'avait dit : "C'est magnifique, mais ça ressemble trop à un Film avec F majuscule". Quand je travaille avec un véritable auteur, comme l'est Todd Field qui écrit, réalise et produit, et a pris le risque de partir de zéro, je respecte énormément son avis et je ne discute pas ses interprétations. »

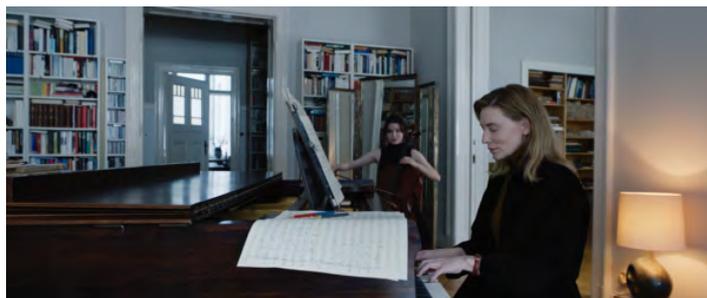
Comme la cheffe d'orchestre, Hoffmeister revoit donc sa copie, et retourne faire des tests pour trouver la bonne atmosphère, et le bon rythme. Il essaie notamment certains des mouvements de travelling en se calant sur le nombre de battements par minute prévu pour certains morceaux par la compositrice de la musique du film, Hildur Guðnadóttir. Un rythme qui se trouve également en travaillant avec les comédiennes, Nina Hoss, Noémie Merlant et surtout Cate Blanchett, qui porte le film sur ses épaules : « Cate était spectaculaire, et montait le niveau d'exigence de toute l'équipe. L'atmosphère était très concentrée sur le plateau, et je me sentais extrêmement chanceux de faire l'image de ce film ». Le chef opérateur se laisse ainsi une certaine marge de manœuvre, construite avec l'anticipation du réalisateur. « Todd prépare énormément - notamment les accessoires et les partitions de musique - et je suis assez à l'aise à ne pas savoir exactement où sera la caméra avant d'être sur le plateau. La principale question est toujours : est-ce qu'on veut couper ou pas ? Et je me charge ensuite des implications logistiques. »



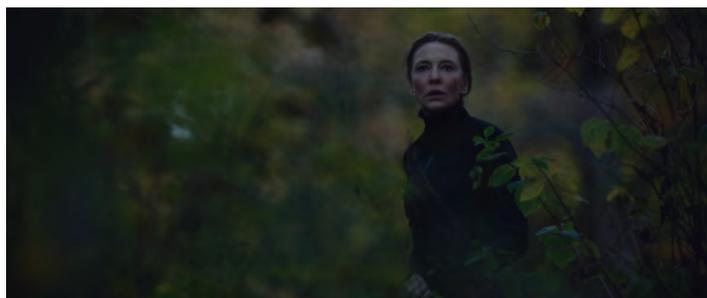
© 2022 Focus Features, LLC

La caméra est ainsi très attentive au jeu des acteurs et à leurs longs dialogues. Mais pour plonger dans ces séquences discursives, il faut effectivement parfois déployer une logistique complexe. « Retenue et simplicité ne veulent pas toujours dire facilité technique ; c'est même souvent l'inverse. » L'une des

scènes les plus impressionnantes suit en un plan ininterrompu d'une dizaine de minutes un cours donné par Tár et son débat éloquent avec un étudiant qui refuse de jouer du Bach à cause des comportements inappropriés du compositeur. Tár mène la conversation en naviguant dans l'amphithéâtre bétonné entre le pupitre et le piano sur la scène et les gradins, et la caméra multiplie les cadres qui s'attardent suffisamment longtemps pour qu'on oublie que la caméra tourne toujours. « Le but était de ne pas le faire remarquer. Dans un découpage plus classique, une scène comme celle-ci aurait nécessité trente-cinq plans, mais Todd la voyait comme séquence sans coupe, où on laissait Cate Blanchett faire elle-même le montage à l'intérieur du cadre. On a utilisé un rig avec une tête stabilisée comme ceux employés sur *1917* [photographié par Roger Deakins, ASC, BSC, nommé cette année pour le nouveau film de Sam Mendes, *Empire of Light*]. Sans rire, la première prise était parfaite, j'en avais des frissons, mais on a eu un problème sur les dix dernières images. Donc on a dû en refaire douze autres ! »



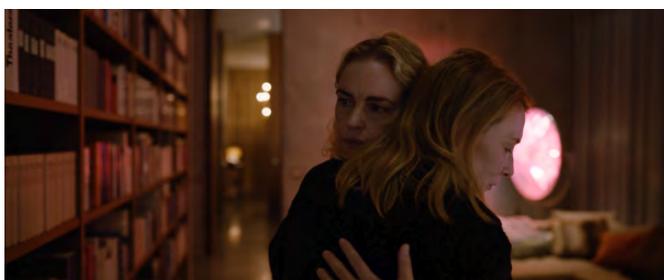
© 2022 Focus Features, LLC



© 2022 Focus Features, LLC

Si l'image est extrêmement précise (le film est tourné en Arri Alexa Mini LF et optiques Signature Prime), le film ne manque pas de ménager des zones d'ombre, dans le scénario comme dans la photographie. Ces vacances, notamment sur la véracité des accusations dont Tár fait bientôt l'objet, sont canalisées dans de courtes scènes de rêves, un "mortier" entre les autres séquences, où les personnages, filmés dans une grande boîte noire à travers des lentilles déformantes, « peuvent se retrouver avec eux-mêmes ». La blancheur cristalline, presque spectrale de l'image, amène peu à peu Tár sur un terrain plus

mystérieux, et plusieurs séquences s'approchent d'un film de fantômes. Si les spectateurs du CKK de Toruń étaient avides d'explications sur certaines scènes énigmatiques, Florian Hoffmeister refuse de trancher : « On a voulu rester ouvert. Une de mes responsabilités les plus importantes est de ne pas tout dévoiler. En tant que chef opérateur, on développe une intuition pour la belle image, une envie de mettre les choses en valeur qui peut devenir un réflexe. Mais il ne faut pas embellir pour embellir. On se posait la question de façon très concrète avec Todd : quel est le minimum qu'on puisse faire ? C'est une question philosophique. Todd a une phrase récurrente : "Don't gild the lily !" ("Il ne faut pas gâcher la surprise!"). Et moi aussi : il ne faut pas ajouter un indice sur un indice. On ne doit pas se mettre en travers du film, il faut se restreindre, et observer. »



© 2022 Focus Features, LLC

(Compte rendu rédigé par Clément Coliaux, pour l'AFC)



## Michał Dymek, PSC, revient sur le tournage de "EO", de Jerzy Skolimowski

"Le cinéma et le hasard" par François Reumont  
14-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Hommage à *Au hasard Balthazar*, de Robert Bresson, *EO*, de Jerzy Skolimowski, a pris tout le monde par surprise lors de la première journée de compétition à Cannes 2022. Remportant à l'issue de la quinzaine un Prix du jury mérité, avec à la clé un discours**

**hilarant de remerciements à ses comédiens équidés de la part de son réalisateur de 84 ans. A l'occasion de sa présentation hors compétition en Séance spéciale à Camerimage, nous revenons avec le directeur de la photographie Michał Dymek, PSC, (32 ans) sur cette collaboration hors norme entre road movie, poème visuel et fable animaliste. (FR)**

Quand il se rappelle son premier contact avec le script, Michał Dymek cite immédiatement la précision et la qualité d'écriture du grand cinéaste polonais. « C'était un régal que de dévorer ce scénario. Outre l'histoire qui m'a tout de suite touché, les descriptions et la manière dont ce voyage de l'âne était construit parlait par elle-même. Pas vraiment besoin de rajouter quoi que ce soit. Jerzy Skolimowski et sa co-scénariste, Ewa Piaskowska, avaient les choses bien en main et un concept parfaitement maîtrisé. Si on peut bien sûr citer en référence *Au hasard Balthazar* comme une sorte de modèle pour *EO*, on n'a pas pour autant cherché de références visuelles au film. A part quelques idées ici et là, comme par exemple les plans stroboscopiques au début dans le cirque ou plus tard quand il est dans l'écurie des chevaux (où on avait envie d'évoquer les tout débuts du cinéma, et des photos séquentielles sur les chevaux d'Edward Muybridge), c'est surtout la recherche des lieux, les différents repérages et essais qui nous ont menés à ce à quoi le film ressemble à la fin. Je tiens d'ailleurs à insister sur le rôle très important d'Ewa Piaskowska, qui a été la troisième personne dans le processus créatif, et sur l'évolution du film depuis les premières séances de préparation. »



Michał Dymek

Première collaboration avec Jerzy Skolimowski, Michał Dymek est le premier surpris de cette grande opportunité que lui offre le cinéaste. « J'ai intégré l'équipe un peu par chance. Ce n'était pas moi qui devait à l'origine filmer *EO* mais Michał Englert. A cause de la pandémie et de retards divers il a dû abandonner le film et m'a présenté à Jerzy. C'est une

chance extraordinaire pour moi d'avoir obtenu sa confiance et d'avoir pu me lancer sur ce film. Le résultat est vraiment la symbiose entre le travail d'un cinéaste extrêmement expérimenté et d'un jeune opérateur qui l'est beaucoup moins ! »

Partant d'une sorte de voyage un peu improbable qui mène l'âne EO de Charybde en Scylla, Michał Dymek insiste sur l'importance de la nature profonde du cinéma au cœur du projet : « Vous savez, faire ressentir des choses quand votre personnage principal est un âne, ce n'est vraiment pas partie gagnée. Beaucoup de monde, dans l'équipe au début du film, se demandait même comment Jerzy Skolimowski allait mener son film, et comment on allait pouvoir tirer des émotions à partir d'un animal si têtue sur le plateau. C'est là où la nature du cinéma joue pleinement son rôle. Jerzy a une telle maîtrise de la narration, et du montage que c'est au jour le jour sur le plateau qu'on arrivait à trouver des ruses à chaque séquence pour faire littéralement surgir les situations et donner l'impression que nos différents interprètes jouaient un rôle. En fait, ce n'était pas tant l'attention portée sur l'instant, mais presque plus sur ce qui était fait allait ou n'allait pas pouvoir raccorder - et signifier au spectateur ce que le scénario décrivait. Communiquant quotidiennement avec la monteuse, Agnieszka Głinska, qui travaillait en parallèle du tournage, cette dernière nous orientait parfois sur telle ou telle solution narrative pour résoudre certaines situations compliquées. Je me souviens, par exemple, que c'est elle qui nous a suggéré le plan subjectif de l'âne au moment où il s'échappe de la ferme dans lequel il a été parqué. Cette séquence, où il parvient à ouvrir la barrière pour finalement s'échapper sur la route, était vraiment un problème pour les bêtes. Et l'idée d'Agnieszka nous a vraiment bien aidés ce jour-là. La séquence prend soudain un côté organique... qui fonctionne ! »



Questionné sur la manière de parvenir à ses fins au cadre avec l'animal, Michał Dymek se confie :  
« Principalement, ce sont deux ânes différents qui interprètent EO. Mais pour les besoins de certaines

séquences, comme celle d'ouverture dans le cirque, on a fait venir un animal dressé à ce numéro pour pouvoir effectuer la scène. Je me souviens que c'était un âne italien avec lequel la comédienne qui interprète Cassandra a pu faire cette incroyable chorégraphie. Pour le reste, c'était pas mal de patience, et quelques ruses comme des kilos de carottes pour l'attirer, ou parfois un représentant du sexe opposé placé discrètement hors champ pour l'attirer. Des petites histoires d'amour entre ânes qui nous ont bien servi sur certains plans ! Il nous fallait être extrêmement flexibles dans chaque scène, de manière à nous adapter à ce comédien un peu imprévisible ! »

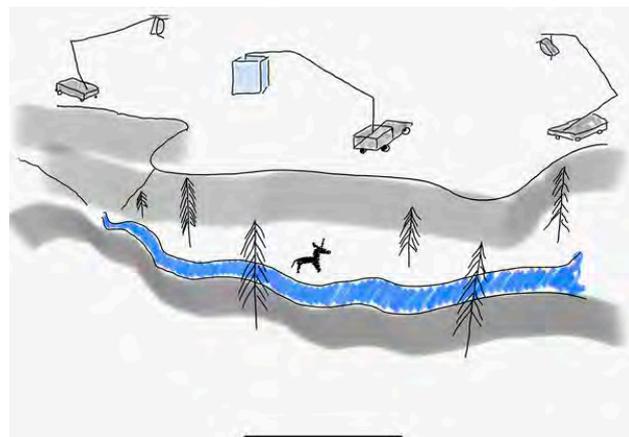
Répartis sur un plan de travail de 37 jours, avec des modules d'une semaine, et des pauses pour déplacer l'équipe d'un endroit à l'autre, le film a été tourné sur une grande partie du territoire polonais, du nord au sud. En outre, l'équipe s'est aussi installée brièvement en Autriche pour quelques plans dans la montagne, puis enfin en Italie, à Rome, pour filmer la dernière partie de l'histoire. Une production qui a démarré en février 2021 pour s'achever en mars 2022, jonglant entre la pandémie et les différentes contraintes de déplacement. « Dès l'écriture », explique Michał Dymek, « Jerzy souhaitait intégrer le passage du temps dans son film. Le film démarrant au printemps pour voir dérouler toutes les saisons... Mais les complications de planning ont eu raison de cette idée, et le film monté ne respecte pas parfaitement cette volonté de départ. En fait, rapidement, il y a cette espèce de manière de travailler instinctive qui s'établit à cause de la présence des animaux. Parmi les décisions d'images qui se sont imposées à moi très vite, il y avait cette volonté d'être au plus près de EO. C'est pour cette raison très pratique que j'ai décidé de cadrer la plupart du temps à l'épaule, avec l'Alexa Mini LF, et une configuration extrêmement dépouillée, très légère sans report de point HF, ni accessoires encombrants. La réactivité était primordiale pour tirer le meilleur parti de chaque plan avec les animaux. Pour autant, ce dispositif n'était pas gravé dans le marbre pour tout le tournage. On a aussi utilisé le Steadicam, comme par exemple lors de la séquence de la fuite de la ferme au crépuscule. Des drones ont aussi été utilisés pour quelques plans aériens, ainsi que des systèmes gyrostabilisés quand c'était nécessaire. En termes d'optiques, j'ai pu faire quelques essais avant de démarrer, comparant une série Leica R avec une série Canon K35. C'est finalement la série Canon que j'ai choisie, car utilisée à 2,8, son rendu avait un côté vraiment magique. Elle isolait parfaitement EO quand c'était nécessaire du reste de l'image, avec un bokeh très beau. Au début

J'avais même pensé faire appel à des dioptrés comme ceux que Vantage loue (la série Bethke) et qui permettent de donner encore plus d'effets de distorsions notamment sur les bords. Mais finalement, je me suis contenté du rendu de cette série, avec tous ces petits défauts qui donnent son caractère à l'image de EO. Du point de vue des focales, presque tout est tourné au 35 mm, avec quelques plans au 50 mm. J'ai parfois eu recours pour des plans très larges aux 19 mm Leica R, ou au contraire, pour les plans macros (comme celui sur l'œil de l'âne, qui revient comme un leitmotiv tout au long du film) au 60 mm Leica R dont le rendu en mise au point rapprochée est fantastique. Sur le choix du format carré (1,5 précisément), c'est tout simplement à cause de la forme de la tête de EO. Tous les plans sur lui rendait beaucoup mieux avec ce ratio, et de toute façon je n'imaginais pas vraiment un film hommage au cinéma de Robert Bresson en CinémaScope. »



Tournage de nuit sur la route

Parmi les séquences les plus impressionnantes du film, on trouve la traversée nocturne de la forêt par EO à l'issue de son évasion de l'asinerie. Michał Dymek détaille : « Pour cette séquence de nuit, plusieurs lieux ont été considérés. D'abord la forêt elle-même avec le petit torrent qui coule en fond de combe. Bon, c'est vrai qu'en Pologne, on ne manque pas de forêts, c'est le moins qu'on puisse dire ! Mais ce qu'il me semblait capital c'était de trouver un sous-bois suffisamment vallonné, avec la possibilité de filmer vu d'en haut, et de profiter du dénivelé pour placer mes sources sur nacelles sur les points culminants. C'est ce qui a été trouvé, la mise en place lumière consistant en une boîte à lumière carrée suspendue en top light pour l'effet lune (équipée de SkyPanels 360) et de deux 18 kW l'un en face de l'autre, utilisés (ou pas) selon la direction et le trajet que voulait bien emprunter EO !



Croquis d'éclairage pour la séquence de la forêt

Avec une combinaison de fumée en direct dans le vallon, d'authentiques viseurs laser, comme ceux qu'utilisent les chasseurs, la séquence a été tournée en vraie nuit. C'est vrai que le rendu de cette scène est plus romantique que le reste du film. Je pense qu'on voulait placer EO dans cet environnement inquiétant, avec tous ces animaux sauvages qu'il n'a sans doute jamais rencontré de sa vie... un côté un peu film fantastique proche de la peinture romantique allemande ! Juste après quand EO passe à côté d'une falaise, avant de rejoindre le moulin à eau, là, on a dû faire de la nuit américaine, parce que je n'avais tout simplement pas assez de moyens pour éclairer ce lieu très vaste. Enfin sur le troisième lieu de cette séquence, le moulin, là, on est de nouveau de nuit, avec des nacelles. La météo était désastreuse ce jour-là, et on a même envisagé de reporter de quelques jours cette scène. Mais c'était déjà le mois de mars, et les feuilles commençaient à apparaître sur les arbres. J'ai préféré tourner sous la pluie, plutôt que de me retrouver à ne plus avoir de lumière à cause du feuillage qui aurait obstrué mes sources placées sur nacelles. »



Michał Dymek et la boîte à lumière

(Propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC)



## Conversation avec Stéphane Fontaine, AFC, à propos de son travail sur "Revoir Paris", d'Alice Winocour

13-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Dans *Revoir Paris*, Virginie Efira incarne Mia, une victime des attentats du 13 novembre 2015, revenant à Paris trois mois après l'attaque, et cherchant à retrouver ses souvenirs de l'événement. Avec sincérité et pudeur, le film dresse le portrait d'une jeune femme et d'une ville qui cherchent toutes deux à se reconstruire après le traumatisme. Après une sélection à la Quinzaine des réalisateurs, le film est présenté à Camerimage, dans la sélection Contemporary World. A cette occasion, Margot Cavret a rencontré Stéphane Fontaine, AFC, directeur de la photographie de ce film, pour évoquer avec lui cette première collaboration avec la réalisatrice Alice Winocour.**

**Stéphane Fontaine :** « Tous les réalisateurs ont des modes de fonctionnement différents, chacun a sa méthode, un façon particulière d'approcher le film. Certains sont littéraires, d'autres visuels... Les discussions avec Alice nous ramenaient sans cesse aux émotions et aux pensées de ce personnage. C'était primordial dans la mesure où le personnage de Mia a perdu la mémoire. On peut imaginer énormément de choses avant le tournage, mais il y a un élément qui est imprévisible et absolument bienvenu, c'est le jeu de l'acteur. Et je pense qu'au moment du tournage, et pour le film qui intéressait vraiment Alice, ça passait vraiment par ça : observer ce que fait l'acteur, être à l'écoute de ses propositions.

Paris n'est pas seulement un personnage, c'est aussi le sujet du film. Alice en a beaucoup parlé tout au long du tournage. C'était important pour elle, par rapport à ce que représentent les attentats, dans cette ville qu'on surnomme la ville-lumière, de montrer une ville vivante, lumineuse. Cela passe en particulier par la recherche du personnage de Mia à travers cette ville. Montrer cette femme dans la ville et dans la vie. »



**Margot Cavret :** Le film est marqué par une photographie sensible et expressive, tantôt adoucie par des flares ou assombrie par des inserts ne révélant la scène que partiellement. Porté par des couleurs franches et symbolistes, le film navigue entre l'actuel et le souvenir, réel ou inventé. Le personnage de Mia recompose d'abord la scène de son traumatisme en s'imaginant ce qu'on lui raconte avoir vécu, avant de parvenir à reconquérir, partiellement, graduellement, sa mémoire défaillante. À l'image, cadre et lumière s'accordent à ces différents paliers de réalité, pour rester au plus proche des émotions du personnage.

**SF :** « J'aime beaucoup utiliser un grand capteur pour filmer les visages et pensais tourner en RED Monstro mais j'ai finalement profité de la sortie de la RED Raptor moins d'un mois avant qu'on ne commence. Ça fait longtemps que je tourne essentiellement en RED et je la comprends un peu mieux à chaque tournage. En vérité, ce qui compte est d'être à l'aise avec ses outils, et j'ai le sentiment qu'aujourd'hui ce sont surtout les objectifs qui vont modifier le style de l'image.

Pour ce film, j'ai utilisé une série Canon K35 complétée par des Canon FD, tous recarrossés par TLS. Nous cherchions un rendu le moins clinique possible, et ces objectifs ont une certaine douceur, et en même temps du contraste. Ils sont assez sensibles au flare et ça se prêtait assez bien à ce qu'on avait envie de voir. Jodie Arnoux a effectué un travail remarquable au point, dans des conditions souvent fort complexes.



Le moodboard comprenait beaucoup de références associant des ambiances chaudes et froides, des oppositions chromatiques. Cette envie de couleurs nous a donné un fil conducteur fort pour imaginer le film. Alice avait aussi fait des premiers repérages, et remarqué un café, dont toutes les lumières étaient rouges, d'un rouge très fort, très monochrome, et ça l'intéressait de commencer le film en y installant ses deux personnages dont le monde va basculer. À partir de là nous avons commencé à imaginer ce que pourrait être un voyage au pays de la couleur. À l'étalonnage, j'ai travaillé chez Ike No Koi avec Isabelle Julien. Comme toute activité mêlant technique et sensibilité, l'étalonnage est une étape cruciale où les qualités artistiques priment. Je vais rarement contre le négatif et les propositions d'Isabelle sont toujours pertinentes, visuellement et dramatiquement. »

**MC :** Il y a plusieurs scènes-clés dans le film, parmi lesquelles une scène d'intimité entre deux personnages, deux victimes que la tragédie a rapprochées, et qui découvrent alors sur le corps de l'autre les mêmes cicatrices, souvenirs douloureux à jamais inscrits sur leur peau. La scène a donc ceci de particulier qu'elle ne cherche pas à idéaliser des corps, mais au contraire à souligner leurs singularités, et l'acceptation de leurs défauts par soi et par l'autre.

**SF :** « Du tournage de cette scène, j'ai le souvenir d'une grande simplicité. Ce qui était plutôt notre chance c'est qu'on a bénéficié d'une très forte timidité des deux comédiens, et en particulier de Benoît Magimel. Aucun des deux n'avait réellement envie de se montrer, et c'était bien pour la scène, parce que ça correspondait au trajet des personnages. On a réussi à raconter cette séquence, avec seulement des morceaux de corps, jamais des corps entiers. Il y a une main, un genou, une cicatrice, mais jamais plus large, et c'est bien parce qu'on les voit en train de se reconstruire, mais morceau par morceau. »

**MC :** Autre scène marquante du film, celle où se recueillent une dernière fois familles et victimes, Place de la République. L'observant d'abord par la fenêtre de son appartement, Mia fini par se joindre à cette foule. Pour Paris, il ne restera rien le lendemain ni des fleurs, ni des portraits, ni des bougies dont les flammes vacillantes éclairent cette nuit froide. Pour Mia au contraire, c'est le début d'une nouvelle étape, ses souvenirs retrouvés, c'est le moment pour elle d'assumer la réalité et d'aider à son tour d'autres victimes à avancer dans leur deuil. Sous ses apparences de veillée mortuaire, cette scène est donc chargée d'un souffle d'optimisme.

**SF :** « C'est une scène qui est beaucoup éclairée à la bougie. Il y avait énormément de circulation, ce qui était compliqué pour le son bien sûr, mais aussi pour l'image dans la mesure où les phares des voitures créaient des ombres et des lumières désagréables sur les visages des comédiens. J'aimais bien l'idée d'avoir des couleurs qui se déplacent, mais le côté très ponctuel de ces sources les rendaient plastiquement déplaisantes. Donc il a fallu nous entourer d'un rideau de diffusion pour adoucir toutes ces lumières parasites.

L'appartement qu'elle occupe seule était vraiment très petit et très bas de plafond, car situé sous les toits. On aurait pu tricher et le faire en studio, ça a même été une question qui s'est posée pendant la préparation mais c'était important pour Alice que ce décor puisse directement donner sur la place de la République. Donc nous nous sommes beaucoup servi des fenêtres dans ce décor, ainsi que des lampes praticables. On pourrait dire que c'est du réalisme, lié à ces sources dans le champ, mais pas réellement car le choix des couleurs a permis d'obtenir des identités visuelles différentes dans chaque pièce.



D'autres décors ont été construits en studio. Le décor de la brasserie est né de la juxtaposition d'une vraie brasserie parisienne et d'une arrière-salle construite en studio par la cheffe décoratrice Margaux Remaury. Et dans ces deux lieux, il y a des miroirs absolument

partout. Ceux du studio ont été conçus de manière à pouvoir pivoter sur leur axe vertical, afin d'éviter des reflets malvenus. Cette contrainte apparente est devenu un atout, offrant un espace démultiplié sans cesse changeant.

Un dernier mot pour saluer ici la contribution technique et artistique d'Antonin Gendre et Thomas Garreau, respectivement chef-machiniste et chef-électricien.

*(Entretien mené et retranscrit par Margot Cavret, pour l'AFC)*

## Notes

1<sup>o</sup> assistante opératrice : Jodie Arnoux

2<sup>o</sup> assistante opératrice : Camille Le Mercier

3<sup>o</sup> assistante opératrice : Clara Chanu

Stagiaire caméra : Hugo Martin

Chef électricien : Thomas Garreau

Chef machiniste : Antonin Gendre

Matériel caméra : TSF Caméra (RED Raptor, série Canon K35 et FD, zoom Angénieux 45-135 EZ 1)

Matériel machinerie et lumière : TSF Grip, TSF Lumière

Étalonnage : Isabelle Julien

---

# Camerimage 2022 : événements



## Camerimage 2022 et présence de l'AFC

03-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**L'édition 2022 de Camerimage (EnergaCamerimage), qui fêtera son 30<sup>e</sup> anniversaire, aura lieu à Toruń (Pologne) du 12 au 19 novembre 2022. La présence de l'AFC y sera marquée par un film en compétition principale, deux films dans la section "Contemporary World Cinema", un film en "Séance spéciale", un membre président d'un jury et participant à une conférence, une table ronde sur la restauration des films, et quelques-uns de ses membres ayant prévu de s'y rendre.**

Le "Prix pour l'ensemble de son œuvre" 2022 sera remis au directeur de la photographie Stephen Henry Burum, ASC, et une rétrospective de cinq de ses films sera programmée.

Le cinéaste Sam Mendes sera honoré d'un Prix spécial Krzysztof Kieslowski décerné à un réalisateur. Un Prix spécial sera remis à la cheffe décoratrice britannique Sarah Greenwood.

Le documentariste Alex Gibney recevra un Prix pour sa contribution exceptionnelle au cinéma documentaire, accompagné d'une rétrospective de six de ses films.

La cinéaste, photographe et plasticienne allemande Ulrike Ottinger se verra décerner un Prix pour sa contribution au cinéma d'avant-garde, accompagné d'une rétrospective de quatre de ses films.

Hype Williams se verra remettre un Prix pour sa contribution dans le domaine des vidéos musicales en tant que réalisateur.

Un focus sur l'école de cinéma HFF Munich (École supérieure de télévision et cinéma de Munich) proposera la projection de douze films courts de diplômés de cette école.

La cérémonie d'ouverture sera suivie de la projection du film *Empire of Light*, de Sam Mendes, photographié par Roger A. Deakins, BSC, ASC, elle-même suivie d'une rencontre avec Sam Mendes. L'exposition "Photocompositions 1969-2022", du photographe d'origine polonaise Ryszard Horowitz, pionnier des effets spéciaux en photographie avant l'ère du numérique, se tiendra au Contemporary Art Center (CSW) "Znaki Czasu" à Toruń et à la Fondation Tumult à partir du 13 novembre.

Une projection de *Notre-Dame brûle*, lundi 14 novembre à 14h30, sera suivie, à 16h30 au Cinema City, salle 11, d'une conférence, modérée par Benjamin B, pendant laquelle Jean-Jacques Annaud, Jean-Marie Dreujou, AFC, et Jean Rabasse, ADC, parleront de la fabrication du film et des nombreux défis auxquels ils ont dû faire face.

A noter que Jean-Marie Dreujou sera le président du jury de la compétition "Cinematographer's Debut". La table ronde AFC sur la restauration, à laquelle participeront, entre autres intervenants, Laurent Dailland, AFC, et Jean-Marie Dreujou, AFC, aura lieu au Cinema City, salle 10, le jeudi 17 novembre à 11h30.

Outre Laurent Dailland, Jean-Marie Dreujou et à l'heure où cet article est rédigé, Richard Andry, AFC, Pascale Marin, AFC, et Steeven Petiteville, AFC, ont prévu d'être présents à Toruń.

### Composition des jurys, entre autres sections

#### **Compétition principale**

Lech Majewski, réalisateur, scénariste et producteur, président, Fred Berger, producteur, Markus Förderer, BVK, ASC, directeur de la photographie, Arthur Reinhart, directeur de la photographie, Jan Roelfs, chef décorateur.

#### **Compétition "Cinematographers' Debuts"**

Jean-Marie Dreujou, AFC, président, Grzegorz Kędzierski, directeur de la photographie, Johannes Kirchlechner, directeur de la photographie.

### Parmi les films sélectionnés

#### **Compétition principale**

- *All Quiet on the Western Front*, d'Edward Berger, photographié par James Friend, ASC, BSC

- *Bardo : False Chronicle of a Handful of Truths*, d'Alejandro González Iñárritu photographié par Darius Khondji, AFC, ASC

- *Blonde*, d'Andrew Dominik, photographié par Chayse Irvin, ASC, CSC

- *Elvis*, de Baz Luhrmann, photographié par Mandy Walker, ASC

- *Empire of Light*, de Sam Mendes, photographié par Roger A. Deakins, BSC, ASC
- *Living*, d'Oliver Hermanus, photographié par Jamie D. Ramsay, ASC
- *Tár*, de Todd Field, photographié par Florian Hoffmeister, BSC
- *The Angel in the Wall (L'angelo dei muri)*, de Lorenzo Bianchini, photographié par Peter Zeitlinger
- *The Perfect Number*, de Krzysztof Zanussi, photographié par Piotr Niemyjski, PSC, JSC
- *Top Gun : Maverick*, de Joseph Kosinski, photographié par Claudio Miranda
- *War Sailor*, de Gunnar Vikene, photographié par Sturla Brandth Grøvlen, DFF
- *White Noise*, de Noah Baumbach, photographié par Lol Crawley, BSC.

### Compétition "Cinematographers' Debuts"

- *A Cross in the Desert*, réalisé et photographié par Hadzi-Aleksandar Djurovic
- *Dalva*, d'Emmanuelle Nicot, photographié par Caroline Guimbal (également en compétition "Directors' Debuts")
- *Gold*, de Anthony Hayes, photographié par Ross Giardina (également en compétition "Directors' Debuts")
- *Illusion*, de Marta Minorowicz, photographié par Paweł Chorzępa
- *Two Friends*, de Prasun Chatterjee, photographié par Tuhin Biswas (également en compétition "Directors' Debuts").

### Dans la section "Contemporary World Cinema"

- *Armageddon Time*, de James Gray, photographié par Darius Khondji, AFC, ASC
- *Revoir Paris*, d'Alice Winocour, photographié par Stéphane Fontaine, AFC.

### Dans la section "Séances spéciales"

- *Notre-Dame brûle*, Jean-Jacques Annaud, photographié par Jean-Marie Dreujou, AFC.

### Compétition "Documentary Shorts"

- *Churchill, Polar Bear Town*, d'Annabelle Amoros, photographié par Annabelle Amoros et Negin Khazaei (ancienne étudiante du département Image de La Fémis).

**Signalons** qu'Angénieux, Arri, Canon, Hawk-Vantage Films, Panavision, Sony et Zeiss font partie des sponsors et partenaires officiels, tandis que Cooke, FilmLight, FujiFilm-Fujinon, Leitz et Panalux, quant à eux, des partenaires et sponsors de l'industrie.

Signalons aussi qu'Angénieux, Arri, Canon, FilmLight, RED, Rosco, Sony et Zeiss animeront projections, ateliers, master classes et conférences diverses.

**A noter enfin** que nos membres associés Angénieux, Arri, Canon, ESL, Leitz, Next Shot, Panavision, Rosco-DMG, RED, RVZ, Sigma, Sony, Transpacam, TSF Caméra et Zeiss seront, au côté du CNC, partenaires de notre Newsletter quotidienne Camerimage.

## Notes

[Sélection des Séances spéciales](#)

[Sélection de la section "Contemporary World Cinema"](#)

[Sélection de la "Documentary Shorts Competition"](#)

[Sélection de la "TV Series Competition"](#)

[Sélection de la "Documentary Features Competition"](#)

[Sélection de la "Music Videos Competition"](#)

[Sélection de la "Polish Films Competition"](#)

[Sélection de la "Directors' Debuts Competition"](#)

[Sélection de la "Film and Art School Etudes Competition"](#)

[Composition de tous les jurys](#)



## Retour sur la cérémonie d'ouverture du 30<sup>e</sup> Camerimage, suivie de la projection de "Empire of Light", photographié par Roger Deakins, et d'une rencontre avec Sam Mendes

"Where Light in Darkness Lies", par Margot Cavret pour l'AFC  
13-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**2022 est une année particulière pour Camerimage, car marquée par la tenue de la 30<sup>e</sup> édition du festival. C'est l'occasion pour son fondateur et directeur, Marek Żydowicz, et pour ses invités, de se remémorer la naissance du festival. Il raconte que son idée initiale de fonder un festival de cinéma est née d'une analyse particulièrement passionnée menée avec ses étudiants de l'époque du film *Au nom de la rose* de Jean-Jacques Annaud. Lucasz Bielan quant à lui, qui reçoit ce soir la gratification "d'ami du festival", détaille avec beaucoup d'humour l'invitation de Sven Nykvist à la toute première édition de Camerimage.**

Mais ces souvenirs du passé n'empêchent pas une attention particulière à une actualité douloureuse. Le directeur du festival ne manque pas de rappeler la proximité, historique et géographique, entre la Pologne et l'Ukraine. « Il est important de se rappeler que lorsque le ciel était rouge au-dessus de la Pologne, nous n'aurions jamais pu organiser un tel événement. Et l'héritage de cette période, les descendants de ceux qui étaient au pouvoir à ce moment-là, il faut continuer de les combattre. » Engagé, Camerimage héberge cette année le festival ukrainien OKO, spécialisé dans le cinéma ethnographique. L'ambiance devient grave lorsque la directrice de ce festival prend le micro. Très émue, elle raconte ce qu'est devenu le quotidien dans son pays, depuis le 24 février : « Nous avons perdu nos métiers, nos maisons, nos affaires, nos rêves, et pire que tout nous perdons les gens que nous aimons. Des millions d'Ukrainiens sont devenus des réfugiés, des milliers sont morts. Tous les projets culturels ont cessé, d'une part parce qu'il n'y a plus de moyens financiers, et d'autre part parce qu'un grand nombre de techniciens, de réalisateurs et de comédiens ont rejoint l'armée. Tous les jours, de grands talents meurent à la guerre ». Debout, l'audience a observé un moment de silence avec elle, en mémoire de ces artistes et de toutes les autres victimes du conflit. Le thème du festival "Celebrate life", qui a été choisi avant le début de la guerre, est devenu pour OKO une véritable revendication. Son deuxième slogan, "Your culture is your weapon" est encore plus significatif, et invite à l'ouverture d'esprit et à la découverte d'autres cultures afin de véhiculer un message de paix, de tolérance et de partage.



Elena Rubashevskaya et Tetiana Stanieva, du festival OKO  
Photo Pascale Marin

Cette ouverture vers l'international et la découverte de cinéma du monde entier est depuis toujours une volonté forte de Camerimage, qui n'oublie pas pour autant son ancrage territorial. Au micro, plusieurs représentants et élus locaux se succèdent. Le marshall de la région Kujawsko-Pomorskie d'abord, qui présente un nouveau prix du festival, attribué à un réalisateur polonais pour l'ensemble de son œuvre. Le premier récipiendaire de cette récompense sera Jerzy Skolimowski à qui elle sera

remise mardi après la projection de son dernier film, *EO*, qui a remporté le prix du jury au Festival de Cannes, et qui représentera la Pologne pour la prochaine édition des Oscars. Vient ensuite le maire de la ville de Toruń, qui remet au festival la médaille du président de la ville, et évoque la relation particulière entre la ville et le festival. Ayant vécu ses 15 premières années à Toruń, le festival a été délocalisé, à Łódź d'abord, puis à Bydgoszcz, avant de retourner à Toruń, où il tend à rester puisqu'il est engagé dans la construction du futur European Film Center Camerimage, un site unique dédié à la projection, mais aussi au tournage, à l'enseignement ou encore à l'exposition de projets relatifs au cinéma et à son histoire.



Ulrike Ottinger, recevant son Prix  
Photo Pascale Marin

Parmi les prix remis lors de cette cérémonie d'ouverture, on retrouve le "Award for outstanding achievements in documentary filmmaking", remis au documentariste Alex Gibney, qui se présente comme travaillant à dénoncer les abus de pouvoir de toutes sortes, mais surtout à mettre en valeur les héros qui s'opposent à ces abus. « Les chefs opérateurs et les réalisateurs font de leur mieux pour éclairer le monde », déclare-t-il. Le "Special award for avant-garde achievement in film" est quant à lui remis à Ulrike Ottinger, dont le travail cherche depuis près de cinquante ans à questionner la place de la femme dans la société. Mais la star la plus attendue de la soirée est indéniablement Sam Mendes, qui obtient le "Krzysztof Kieslowski Award", plus souvent remis à un comédien. Recevant cette distinction, le réalisateur raconte son premier tournage, et comment son chef opérateur d'alors, Conrad Hall, l'avait aidé et encouragé. « Le chef opérateur a toujours été mon guide », ajoute-t-il. Il présente ce soir son dernier film, cinquième collaboration avec Roger Deakins, *Empire of Light*. Le film est d'ailleurs précédé d'un bref message vidéo du chef opérateur, s'excusant pour son absence, et promettant son retour à la prochaine édition. Malheureusement il ne développe pas, et n'aborde pas son travail sur le tournage du film. C'est donc Sam Mendes lui-même qui raconte la construction visuelle du film, et sa collaboration avec Roger Deakins. « Toutes nos collaborations ont toujours été très différentes »,

commence-t-il, « nous avons d'abord fait un film de guerre, à l'épaule, puis un film dans le désert ou presque tout était improvisé ; ensuite nous sommes passés au numérique avec les deux *James Bond*, pour lesquels il a fallu revenir à un style beaucoup plus classique hollywoodien, avec beaucoup de préparation, puis *1917*, qui était un film à part car tourné en un seul plan-séquence, et qui ressemblait parfois beaucoup au théâtre, où on ne peut pas couper, ou refaire juste la partie qui n'a pas fonctionné. Mais à chaque fois je suis heureux de travailler avec le génie qu'est Roger Deakins. *Empire of Light* est un film très personnel, basé sur mes souvenirs de ma mère, qui m'a élevé seule et qui souffrait de troubles mentaux. C'est un film qui parle de cette femme, et à travers elle des troubles mentaux qui sont partout et qui sont un véritable tabou aujourd'hui dans notre société, mais qui parle aussi du racisme, de toutes les défaillances politiques de l'époque et qui trouvent un écho dans l'actualité. Même si c'est un film qui parle de l'époque de mon enfance, je pensais que c'était le moment de raconter cette histoire. »

Sur sa collaboration avec Roger Deakins sur ce film il raconte : « Roger a grandi, comme moi, sur la côte anglaise. Donc nous avons tous les deux la même vision de ce décor, où nous avons grandi, puis que nous avons quitté, et sur lequel nous revenons. Pour ces paysages nous étions inspirés par les tableaux de William Turner et l'œuvre de T. S. Elliott, qui décrit ces vastes et nobles paysages, et dépeignent ces ciels nordiques uniques et magnifiques. Donc nous les avons filmés avec de nombreux plans larges,

posés, fixes et légèrement désaturés. Ça s'opposait aux décors intérieurs, et particulièrement à l'intérieur du cinéma, qui est présenté comme un refuge pour les personnages, une échappatoire au monde réel. Pour ces intérieurs, nous voulions proposer quelque chose de particulièrement coloré, des couleurs chaudes dans le hall principal et dans la salle, et des couleurs vertes et bleues dans la partie abandonnée. »

Il conclut : « C'est surtout un film qui raconte que lorsqu'on est cassé, la musique, le cinéma ou la poésie peut nous aider à nous reconstruire. On peut s'asseoir dans une salle sombre à côté de gens qu'on ne connaît pas, pour découvrir un film ensemble, et sentir qu'on appartient à une communauté. Sur le mur du cinéma il y a écrit : "Where light in darkness lies", et je crois que c'est une bonne définition de l'art cinématographique ».



Sam Mendes recevant son prix  
Photo Pascale Marin



## Retour sur les Q&R et la rencontre autour de "Notre-Dame brûle"

Par Margot Cavret

16-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Cette année à Camerimage, Jean-Marie Dreujou, AFC, est président du jury de la compétition "Cinematographer's debut". Avant de découvrir les films qu'il aura à**

**départager avec son jury, et avant de prendre part au séminaire organisé par l'AFC qui aura lieu jeudi, le chef opérateur présentait *Notre-Dame brûle* lors de deux séances spéciales, accompagné du réalisateur Jean-Jacques Annaud, avec lequel il signe sa cinquième collaboration (sans compter la mini-série "La Vérité" sur l'affaire Harry Quebert) et du chef décorateur Jean Rabasse, ADC.**

([Lire ou relire l'article](#) "Entretiens à propos de la préparation et du tournage de *Notre-Dame brûle*, de Jean-Jacques Annaud", par François Reumont)

La première séance de Q&R, suivant la projection du dimanche, se déroule en petit comité, l'occasion pour les trois hommes de partager avec ce public privilégié les origines du film. Jean-Jacques Annaud se souvient : « Le jour de l'incendie, j'étais à la campagne, mon seul moyen d'information était la radio. J'habite juste à côté de la cathédrale, donc je n'avais pas besoin des images, je les voyais toutes dans ma tête. Et c'était déjà un film extraordinaire.

C'était évident pour moi. Cette histoire avait déjà une structure dramatique très hollywoodienne : une star, la femme la plus belle et la plus célèbre d'Europe, Notre-Dame ; des méchants photogéniques, charismatiques et dangereux, les flammes ; et des héros qui risquaient leur vie au service du bien, les pompiers. Il y avait du drame et du suspense. C'était Hollywood, Shakespeare et Molière en une seule histoire ! ».



Lors de la séance Q&R après la 1<sup>ère</sup> projection  
Photo Katarzyna Srednicka

Le réalisateur est alors persuadé que des dizaines de scénaristes s'empareront bientôt de cet événement pour l'adapter au cinéma. Le temps passe, et, un an plus tard, toujours rien n'a été produit. On lui propose alors de réaliser un documentaire à partir d'images d'archives, et pour l'occasion il lui est donné de lire tous les documents retraçant avec précision le déroulé des événements. « Je les ai lus avec passion », raconte-t-il « jusque tard dans la nuit. Je ne pouvais pas y croire, j'avais l'impression que ça avait été écrit par un scénariste hollywoodien talentueux, c'était encore plus incroyable que ce qui avait été dit aux informations ». Jean-Jacques Annaud décide alors de réaliser ce film. Il rencontre plus de 150 personnes impliquées dans le sauvetage, les pompiers majoritairement, mais aussi les gens d'église, les ouvriers du chantier, le personnel de sécurité, les fidèles, etc. En collectant leurs témoignages, mais aussi leurs notes et les photos qu'ils ont prises, il parvient à se représenter avec précision le déroulé des événements. Malgré ce travail de préparation titanesque, l'écriture du scénario se fait assez vite. « Le scénario définitif était la V5. A titre de comparaison, j'avais fait plus de 70 versions pour *Le Nom de la rose* ! ». Jean Rabasse complète : « Un autre élément important était de comprendre comment, à quelle vitesse et dans quelle direction s'est déplacé le feu. Nous avons fait des recherches très précises et très sérieuses, pour gagner la confiance du spectateur. Par exemple, pour la scène dans le beffroi, j'ai fait des modèles 3D sur Sketch-up, pour mettre en relief le cheminement du feu. Ça nous a permis de mieux comprendre l'enjeu

dramatique de l'architecture, avec cet unique escalier d'accès qui entrave la progression des pompiers ». Les comédiens sont choisis pour leur ressemblance physique avec les personnes réellement impliquées dans l'événement, et celles-ci, d'ailleurs, viennent assister au tournage. Beaucoup sont impressionnées par le réalisme de la reconstitution et apportent leur pierre à la véracité de cette reproduction, en donnant à nouveau à Jean-Jacques Annaud des précisions sur tous le détail de leurs actions de ce jour-là. Pendant le montage, le réalisateur reçoit plus de 3 500 images tournées par des particuliers pendant l'incendie. Toutes raccordent parfaitement avec les images du tournage, réalité et fiction se combinent parfaitement. « Les gens ne savent pas si c'est un documentaire, ou une fiction », s'amuse Jean-Jacques Annaud. « Ils veulent savoir si c'est un thriller, un film catastrophe, un film d'action, un drame. Je ne veux pas pouvoir être rangé dans une boîte ainsi. J'essaie d'être différent. Je ne sais pas quel genre c'est, c'est simplement un film que j'avais envie de faire ! Il y a aussi des passages de comédie car la vie est comme ça, c'est continuellement une tragédie et une comédie en même temps. »



Lors de la rencontre autour de "Notre-Dame brûle"  
Photo Katarzyna Srednicka

La conférence du lendemain est plus complète et plus longue, et s'accompagne d'images de making-of et de photographies du tournage sur lesquelles s'appuient les explications techniques de Jean-Marie Dreujou et Jean Rabasse. Toujours dans un souci de traduire précisément la réalité des événements, Jean-Marie Dreujou retrouve la météo de ce jour, ensoleillée avec un ciel dégagée, et la reproduit sur chaque décor, en faisant évoluer la position du soleil au fur et à mesure que l'action avance. Il insiste

également sur la difficulté technique que revêt le tournage des plans vus depuis l'intérieur du brasier. « On a fait fabriquer des caissons spéciaux pour mettre les caméras », raconte-t-il, « et on utilisait de larges tuyaux ignifugés pour faire sortir les connectiques. Il fallait corriger l'exposition en continu car les flammes ont cette spécificité qu'elles ont de très fortes variations d'intensité ».



Jean-Jacques Annaud et Jean-Marie Dreujou  
Photo Katarzyna Średnicka

L'équipe évite au maximum de recourir aux effets spéciaux de postproduction, afin de conserver autant que possible l'authenticité des flammes, et de permettre aux comédiens d'incarner leurs personnages au plus proche de leur ressenti. D'autres effets sont également intégrés directement sur le plateau, grâce à des astuces et tricheries inhérentes à la fabrication cinématographique, et qui tendent malheureusement de nos jours à se faire remplacer par la postproduction, comme l'aspect mouillé du sol de la cathédrale, qui est obtenu par le simple ajout de plastique transparent au sol, et un habile jeu de lumière mis en place par Jean-Marie Dreujou pour faire s'y refléter les vitraux. « C'est moins cher et c'est plus amusant à faire ! », commente l'équipe.



Jean-Jacques Annaud  
Photo Katarzyna Średnicka

Jean-Jacques Annaud a tout de même recours aux VFX pour des occasions ponctuelles, que ce soit pour renforcer la dangerosité des flammes ou pour certains plans spécifiques, comme celui en vue du ciel sur la cathédrale en train de brûler. « J'ai refusé 72 versions de ce plan », détaille Jean-Jacques Annaud, « on est partis d'une photographie fixe assez rare, car il est interdit de voler au-dessus de la cathédrale. Et tous les deux jours les VFX venaient me proposer une nouvelle image que je refusais. C'est pour ça que je ne fais pas beaucoup de VFX, c'est long et laborieux avant d'obtenir un résultat satisfaisant. »



Photo Katarzyna Średnicka

Malgré une préparation millimétrée, Jean-Jacques Annaud ne recourt à aucun story-board. « On avait vu le décor ensemble, décidé de la place de la caméra, discuté de la lumière, si j'avais demandé à un story-boarder de le dessiner, ça aurait été moins bien car il n'aurait pas fait toute cette préparation avec nous, et ça aurait pu entraver le travail de Jean et de Jean-Marie qui se seraient sentis obligés d'imiter ce story-board. J'ai quand même fait une centaine de dessins, pas vraiment pour eux qui savaient déjà précisément ce qu'on allait faire, mais plutôt pour le reste de l'équipe. Et j'ai aussi écrit de longues explication pour chaque plan dans le découpage technique. J'aime travailler comme ça, car ça inspire le lecteur, mais ça lui laisse l'imagination et le pouvoir de créer. Le film bénéficie du talent de chaque contributeur. » Jean Rabasse complète : « Faire du cinéma, c'est une aventure fantastique avec des collaborateurs différents. Au début, on ne savait pas comment faire mais on est restés méthodiques tous ensemble, et on a réussi, je n'aurais pas pu faire ce décor sans Jean-Marie ou Jean-Jacques. Il faut créer ensemble, c'est la seule possibilité pour faire un film si compliqué ».



## Conférence AFC "La restauration des films"

Par Pascale Marin, AFC

20-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Intervenants pour l'AFC, Laurent Dailland et Jean-Marie Dreujou, présents à Toruń, et Caroline Champetier, dans un entretien filmé au préalable. Audrey Birrien, responsable gestion de projet, et Benjamin Alimi, directeur du laboratoire Hiventy Classics. La discussion était modérée par Clémence Thurninger.**



"La Règle du jeu", de Jean Renoir (photographié par Jean Bachelet)  
Avant et après restauration

Benjamin Alimi présente le laboratoire Hiventy, basé à Joinville-le-Pont, construit en 1906 par Charles Pathé et où, aujourd'hui, les technologies les plus anciennes côtoient les technologies les plus modernes. Ils sont au cœur du dialogue entre film et digital.

Ils ont notamment travaillé sur *Spencer*, de Pablo Larrain (DP Claire Mathon), *Jeanne du Barry*, de Maiwenn (DP Laurent Dailland), et les deux derniers films de Wes Anderson (DP Robert Yeoman).

### Pourquoi restaurer ?

Pour faire revivre les films afin de pouvoir les projeter dans les meilleures conditions possibles, que ce soit en salle ou sur tout type de supports, diffusions en streaming, BluRay, etc.

Egalement afin de les préserver sur le long terme.

Enfin et par dessus tout pour permettre leur transmission.

### Comment restaurer ?

Ils essaient d'être fidèles au film tel qu'il a été voulu mais également d'être fidèles aux technologies d'aujourd'hui. C'est un travail où l'intervention du réalisateur et du directeur de la photo est cruciale. La présence des directeurs de la photo se généralise en France et cela les satisfait énormément car c'est vraiment la meilleure façon de faire.

Ils ont notamment participé à la restauration de *Didier*, d'Alain Chabat (DP Laurent Dailland), *L'Annonce faite à Marie*, d'Alain Cuny (DP Caroline Champetier), *La Haine*, de Mathieu Kassovitz (DP Pierre Aim), qui est un film avec un look très spécifique tourné en négatif couleur et tiré en noir et plan sur une pellicule son.

Quand les films sont plus anciens et que l'équipe n'est plus là, on essaie d'avoir des copies de référence ou des éléments comme des interviews ou le scénario, tout ce qui pourra nous permettre de rester fidèles.

La troisième possibilité est de travailler avec des historiens du cinéma.



Jean-Marie Dreujou et les autres intervenants  
Photo Katarzyna Srednicka

### Intolérance

Jean-Marie Dreujou raconte comment Jacques Poitrat l'a contacté pour la restauration d'*Intolérance*, de G.W. Griffith. C'est Aline Conan qui étalonnait. *Intolérance* a la particularité d'avoir de nombreuses bobines teintées par virage mais ces bobines sont différentes selon les pays. Toute la question était de déterminer quel était le bon montage.

Jacques Poitrat a fait des recherches impressionnantes afin qu'ils arrivent à la copie qui semblait la plus juste. Jean-Marie lui-même s'est référé aux livres écrits par le chef opérateur de Griffith, Billy Bitzer et son assistant caméra Karl Brown.



Il encourage tous les directeurs de la photo à prendre des notes et à laisser des traces de leur travail pour la postérité et les historiens de demain.

### **Astérix mission Cléopâtre**

Laurent Dailland évoque le cas d'*Astérix mission Cléopâtre*, d'Alain Chabat, qui est en restauration actuellement. C'est un film qui a rencontré un très grand succès à sa sortie mais dont il n'est pas possible aujourd'hui de faire des projections car les copies sont vieilles et il n'existe pas de DCP.

Sur le détail de sa restauration, il n'y a pas de montage négatif, il faut aller rechercher les plans dans l'une des 350 bobines de rushes, les VFX sont en HD 8 bits. L'ensemble est aujourd'hui scanné en 4K 16 bits. C'est littéralement une nouvelle vie pour ce grand film populaire.

Laurent se souvient que le film avait nécessité huit semaines d'étalonnage car c'était alors les tous débuts de l'étalonnage numérique et qu'il fallait faire de constants allers retours entre la salle d'étalonnage et la salle de projection.

### **Workflow**

Le type de restauration diffère bien sûr selon l'époque et le support sur lequel le film a été tourné : du 19<sup>e</sup> siècle aux années 2000, ils étaient tournés en film et postproduits en film.

Entre 2000 et 2003, ils pouvaient avoir été tournés en film mais postproduits en HD ou 2K 8 bits, le meilleur standard à l'époque. Enfin, du début des années 2000 à nos jours, ils peuvent avoir été tournés en digital et postproduits en digital mais selon des standards très variés.

Audrey Birrien détaille un exemple de workflow : quelle que soit la date de production du film, toute restauration commence par un inventaire des éléments existants tant pour l'image que pour le son.

Quand le film a été tourné en argentique la meilleure source est le négatif, en l'absence de négatif ils cherchent les inter-positifs ou inter-négatifs. Puis ils procèdent à la vérification des éléments, leur réparation, leur nettoyage. Ensuite ils scannent, en adaptant le modèle de scanner et sa rapidité à l'âge et à la fragilité des éléments scannés. Puis c'est la phase de restauration digitale avec un soin particulier à préserver la texture tout en éliminant les défauts dus au passage du temps. Ils y apportent autant de soin que s'ils restauraient une peinture.

Intervient ensuite l'étalonnage, en prenant, par exemple, une copie 35 mm en référence. Ils sont à même de gérer toutes sortes d'espaces colorimétriques en fonction des différentes sorties.

Quand le film a été tourné en numérique, c'est parfois plus difficile de trouver la meilleure source.

Il est généralement nécessaire d'upscaler et contrairement au 35 mm en termes de dynamique et d'espace colorimétrique, tout n'est pas forcément là.



Photogrammes de "Mauvais sang", de Leos Carax (photographié par Jean-Yves Escoffier)

### **Mauvais sang**

Dans un entretien filmé en amont du festival Caroline Champetier et Frédéric Savoir reviennent sur la restauration de *Mauvais sang*, de Leos Carax. Caroline explique qu'elle n'était pas contente de la façon dont les choses se passaient, notamment parce qu'elle n'avait pas été impliquée dans le processus du scan. Il était trop dense, le négatif était de la Fuji de 1986 et il y avait une distorsion dans les verts à l'arrière-plan. Elle avait l'impression de ne pas avoir toutes les subtilités des couleurs du film. Elle a donc contacté Frédéric Savoir qui est venu aider car il adore le film, cela leur a pris deux semaines. Frédéric explique qu'en restauration, l'un des problèmes est d'avoir une image très propre. Ils essayaient de garder le grain aussi fin que possible, car si on retire la texture qui colore le film on peut alors travailler les couleurs de façon plus subtile.

Ils n'utilisent pas un plug-in qui nettoie automatiquement, ils travaillent plan par plan de façon à garder tout ce qui est nécessaire et d'ôter seulement le superflu.

Caroline insiste sur le fait que les directeurs de la photo doivent être impliqués dès l'étape du scan. Elle évoque le directeur de la photographie du film, Jean Yves Escoffier, chef opérateur très talentueux mort prématurément.

Quand on est dans un processus de restauration, chaque film a une histoire mais chaque plan a une

histoire : est-il bien exposé ou pas ? Quels détails en déco, en termes de maquillage... ?

On entre dans une vraie obsession pour la qualité de chaque plan, cela prend du temps mais c'est un temps nécessaire pour faire les choses bien et conserver notre patrimoine.



Laurent Dailland  
Photo Katarzyna Średnicka

### Est-Ouest

En introduction de son intervention Laurent Dailland rappelle qu'*Est-Ouest* est un film sorti en 1999, une coproduction franco-russe tournée à Kiev, en Ukraine avec des acteurs ukrainiens, russes et français. *Est Ouest* a représenté la France aux Oscars.

Au regard des événements actuels, l'AFC voudrait dire que la culture et les films sont au-dessus des états et des gouvernements. Nos pensées vont aux artistes ukrainiens et en particulier à l'association ukrainienne de cinématographie que nous avons reçue à Paris il y a quelques années lors du Micro Salon AFC. Il nous faut aussi penser à tous les cinéastes, techniciens et artistes russes qui ont dû fuir leur gouvernement et quitter leur pays depuis février dernier.

Avant le tournage d'*Est-Ouest*, Régis Wargnier avait montré à Laurent beaucoup de peintres de l'Est. Il lui avait notamment donné Valentin Serov comme référence, c'était exactement ce qu'il voulait, un mélange de noir et blanc et de couleur. Ils n'avaient que des pellicules, des astuces et le peu de possibilités que leur laissait l'étalonnage photochimique de l'époque, mais ils ont trouvé une solution.

La négative était de la Fuji 320 car c'était la plus douce. Tous les plans intérieurs et extérieurs ont été flashés au filtre Varicon, le seul ajustement possible était à "l'œil" dans le viseur.

Il a ainsi obtenu un négatif très doux et les chimistes du laboratoire Eclair ont traité chaque copie en sans blanchiment partiel. Et le résultat est pleinement satisfaisant.

Seulement, après les copies, il faut faire le télécinéma et c'est un choc : impossible de reproduire ce qu'on avait vu au cinéma sur les copies vidéo. On peut seulement contraster un peu et désaturer un peu. L'image sur les DVD, les VHS et les diffusions TV n'est absolument pas fidèle au film mais à l'époque, nous n'avions pas de solution.

Quand Régis Wargnier décide de restaurer le film, d'une part Laurent redécouvre ce qu'il a fait 24 ans auparavant mais il a aussi toute son expérience d'étalonnage numérique accumulée depuis. Ils repartent du négatif et avec la science des couleurs de Bruno Patin, d'Eclair, ils retrouvent le film. L'étalonnage numérique et le travail de Bruno ont permis de produire, entre autres, un DCP extrêmement proche des copie d'exploitation de l'époque. Il est maintenant possible de voir *Est-Ouest* et de le transmettre avec le travail de Laurent respecté.



"Est-Ouest" : Sandrine Bonnaire et Oleg Menchikov  
Photogramme



"Est-Ouest" : Catherine Deneuve et Sergueï Bodrov  
Photogramme



"Est-Ouest" : Sandrine Bonnaire et Oleg Menchikov  
Photogramme

## Préservation à long terme

Aujourd'hui le stockage numérique se fait sur des LTO 8, mais il est nécessaire de faire des migrations constantes et de stocker dans deux endroits différents.

Cependant, la meilleure façon de préserver un film est de revenir sur film et de transférer aussi sur pellicule toutes les données qui ont trait au film. Ironique de savoir que ce support qui a plus de 120 ans est le plus fiable, conservé au frais et avec le bon taux d'humidité, c'est 150 ans de conservation pour le film couleur et 400 ans pour le film noir et blanc. Et pour avoir accès aux infos, une source de lumière suffit. En LTO les générations changent tous les 3 à 5 ans environ.

Laurent Dailland précise que dans *Astérix mission Cléopâtre* il y a beaucoup de VFX faits dans un standard DTF or, en France aujourd'hui, il est impossible de lire un fichier DTF. Heureusement ils ont trouvé quelqu'un en Angleterre capable de le faire.

Mais il faut savoir que tous les films étalonnés à l'époque avec le Spector sont dans le même cas, tandis que les films tournés en film sont préservés.

Ce problème pourrait se poser à nouveau, les productions ont la responsabilité de préserver leurs données. Mais certaines ne font souvent que la première génération de LTO et ne paient pas les suivantes.

Les entreprises Hiventy ou Noir Lumière, par exemple, font un back-up de qualité sur lequel on peut compter avec des migrations régulières. Par ailleurs, la FIAF, association de toutes les cinémathèques de part le monde, fait tout son possible pour avoir des informations sur les équipements qui sont obsolètes mais qui pourraient s'avérer très utiles à l'avenir.

Aujourd'hui nous devons penser à la restauration, à la préservation et à la conservation de nos images.

*(Compte rendu rédigé par Pascale Marin, AFC)*



## Retour sur la conférence "Des questions ?", avec un panel de chefs opérateurs et cheffes opératrices

"Une image juste", par Clément Colliaux  
21-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Pour cette édition 2022 de son rituel de Camerimage, le directeur de la photographie Oliver Stapleton, BSC, a réuni le panel de chefs opérateurs et de cheffes opératrices le plus impressionnant du festival pour répondre à des questions de festivaliers triées sur le volet : Charlotte Bruus Christensen (DFF, ASC), John de Borman (BSC, AFC), Jean-Marie Dreujou et Pascale Marin (AFC), Autumn Durald Arkapaw et Ed Lachman (ASC), Alana Mejía González et Natalie Kingston discutent à bâtons rompus de leurs carrières, conseils et méthodes de travail. (CC)**

**Quelle est la compétence la plus importante pour un chef opérateur qui ne peut pas être enseignée ?**

**Autumn Durald Arkapaw :** Je dirais savoir qui on est, et faire confiance à ses tripes.

**Charlotte Bruus Christensen :** Il faut savoir lire un scénario, et construire sa vision à partir du texte. C'est important d'être un bon lecteur et de savoir pourquoi une histoire nous parle, parce que c'est pour ça qu'on sera embauché.

**Pascale Marin :** La persistance. Il ne faut jamais abandonner pour faire les images qu'on veut, malgré la météo, le budget, les périodes de trous de notre carrière...

**Jean-Marie Dreujou :** J'ai appris toutes les techniques à l'école, et c'est une bonne chose. Mais ce qu'on ne m'y a pas appris c'est que la technique représente 10 % ou 15 % du tournage, et que le reste, c'est de la psychologie pour réussir à gérer le plateau.

**Ed Lachman :** Il faut apprendre à travailler avec un réalisateur, et chacun a sa personnalité. Il faut être son ami, son psychologue, trouver l'interface pour échanger avec lui.

**Oliver Stapleton :** On doit savoir écouter les gens, et savoir s'exprimer. Parfois parmi mes étudiants de la National Film and Television School, je rencontre des gens brillants mais qui ne savent pas s'exprimer. Il faut se débarrasser des hésitations, sur un plateau, on a dix secondes pour répondre à tous les gens qui viennent s'adresser à nous. Les « heu... peut-être... » doivent disparaître. Il faut penser clairement et s'exprimer clairement, pour tenir le rythme du réalisateur - ou au moins essayer !



Oliver Stapleton, BSC  
Photo Katarzyna Średnicka

### **Pourquoi voit-on de moins en moins de films avec une grande profondeur de champ ?**

**CBC :** Tout le monde veut tourner à T1.4 ! Et ne pas avoir des gros projecteurs sur le plateau. Il y a une mode d'avoir des niveaux de lumière si faibles que les assistants caméra doivent éclairer leur commande de point !

**Natalie Kingston :** Je me demande si ça ne date pas de l'émergence des appareils photo DSLR, où on réduisait la profondeur de champ pour donner un côté plus "cinéma" à l'image.

**EL :** Oui, pour certains réalisateurs le flou est un fac-similé d'intelligence. Moi, je travaille toujours avec un diaphragme fermé. Comme Jean-Marie qui a tourné certains plans de *Notre-Dame brûle* à T22 pour exposer les flammes.

**JMD :** Quand j'ai tourné *Deux frères*, en 2002, Jean-Jacques Annaud voulait tourner en numérique notamment pour pouvoir faire de très longues prises. Les caméras avaient des capteurs minuscules, et j'ai dû tourner à T1.3 pour casser l'aspect "numérique". Mais quand on a commencé à avoir de plus grands capteurs, j'ai recommencé à travailler avec les mêmes ouvertures qu'en pellicule.

**John de Borman :** Un diaphragme fermé demande beaucoup de lumière, et donc il faut le temps et le budget.

**ADA :** Les objectifs se comportent différemment en fonction de l'ouverture, donc personnellement je choisis par préférence, pas à cause de la quantité de lumière.

**Alana Mejía González :** C'est une mode, qui dépend des réalisateurs. Mais les capteurs grands formats sont aussi une nouveauté qui réduit la profondeur de champ. Donc on s'essaie à cette esthétique, on apprend à connaître l'outil.

**OS :** Parfois pour des documentaires, les gens vont à Delhi ou Bombay pour filmer quelqu'un qui parle devant un fond complètement flou. Autant rester à Londres pour tourner ça ! Aujourd'hui les opérateurs parlent de bokeh, de detuning [*dégradation volontaire de la précision d'une optique*], de flares... A l'époque, s'il y avait un flare sur l'image, on se faisait virer ! Mais avec *Star Trek* [J. J. Abrams, 2009], c'est devenu à la mode.

**EL :** On utilise le terme "bokeh", moi j'appelais ça "flou". Je me rappelle que Gordon Willis [ASC] pour *Intérieurs* [Woody Allen, 1978] avait utilisé beaucoup de filtres neutres pour casser la netteté de plans en courte focale en extérieur, et ça avait scandalisé tout le monde. Je le fais parfois dans ce cas pour séparer les personnages du fond, mais c'est sur-utilisé.



Ed Lachman, ASC  
Photo Katarzyna Średnicka

### **Comment sauvegarder sa vision sur des films avec de plus gros budgets et de plus grandes équipes ?**

**OS :** Vous voulez savoir ce que ça fait de se vendre ? Haha !

**AMG :** J'ai fait beaucoup de courts métrages, avant d'arriver sur un long imposant pour Netflix. J'ai appelé un ami plus expérimenté pour des conseils : « C'est comme les courts, mais quand tu changes d'axe de caméra il faut bouger des énormes rails au

lieu de petites boîtes. » La taille change mais c'est le même travail, quand on veut quelque chose, il faut le prévoir en fonction.

**PM :** C'est le scénario qui vous motive. On ne se dit pas que le projet est énorme, on se demande ce dont l'histoire a besoin. Donc on prend plus d'outils, plus de gens pour les manipuler...

**JMD :** J'ai beaucoup appris pendant les 14 ans pendant lesquels j'étais assistant. Mon premier gros film était un gros projet en Afrique, mais je savais déjà diriger l'équipe. Sur un projet suivant [*Marquise, 1997*], le célèbre décorateur Gianni Quaranta est venu me voir à mon arrivée. Il m'a mis la main sur l'épaule, et m'a demandé : « Tu vas pouvoir supporter la pression ? ». J'ai dû me faire confiance.

**NK :** C'est la même chose pour moi, j'avais fait plusieurs publicités avant de faire la série "Blackbird" [*Dennis Lehane, 2022*]. Quand je doute, je me demande : que me dit mon instinct ? Et personne ne sait tout, donc il ne faut pas hésiter à demander aux plus expérimentés.

**ADA :** C'est très important de collaborer et d'établir une confiance avec son équipe. Il faut savoir diriger (et vite).

**OS :** Le cœur de cette question, c'est aussi de savoir ce qu'on veut. La seule façon de ne pas être perdu, c'est de se trouver véritablement. Entre 20 et 35 ans, ce sont les années les plus importantes pour apprendre à se connaître. Sur un plateau, on est souvent seul avec ses pensées au milieu du chaos. Je me souviens que Conrad Hall mettait un œil dans le viseur pour réfléchir. Tout le monde croyait qu'il regardait attentivement le cadre, mais il se mettait juste à l'écart pour prendre un temps de pause. Des petites secondes où on prend du recul. Comme disent les acteurs : « On est toujours terrifiés, mais c'est une bonne chose ! ».

**JDB :** Il faut maîtriser ses nerfs, et préparer suffisamment pour réussir à dormir la nuit. C'est le plus important !

**CBC :** Je suis de nature très naïve, je me souviens avoir été très impressionnée sur mon premier film aux États-Unis. En arrivant sur le tournage, je passais devant des dizaines de camions de matériel. J'ai dû demander à un assistant pour trouver le plateau !



Jean-Marie Dreujou, AFC  
Photo Katarzyna Średnicka

### **Est-ce que les interrogations que vous avez évoluent au fil du temps ?**

**AMG :** Je me demande toujours « de quoi on parle ? ». Que ce soit une scène, une réunion... Il faut se demander en permanence pourquoi on est là, ce qu'on veut faire d'une scène, pourquoi le scénario nous a intéressé...

**CBC :** Je me pose toujours des questions sur moi-même, sur si ce que je fais est assez bon. C'est un doute sans fin de savoir qu'on fait le mieux possible pour un projet.

**EL :** Pour moi, l'enjeu est de ne pas se répéter, de réussir à raconter l'histoire différemment à chaque film. Pour ça, j'embauche des gens plus compétents que moi. Et il faut toujours leur donner crédit. Le réalisateur nous fait confiance, et on doit faire de même avec notre équipe.

**JdB :** Les choses évoluent. Comme en témoigne ce panel, il y a aujourd'hui plein de femmes cheffes opératrices !

**NK :** Il reste énormément d'inégalités. Il faut toujours s'imposer et gagner la confiance des équipes.

**ADA :** Le panel est représentatif des personnes qui veulent raconter des histoires. C'est important d'avoir des exemples, les gens ont besoin de vous voir pour avoir envie de faire comme vous.



Autumn Durald Arkapaw, ASC  
Photo Katarzyna Średnicka

### **Comment faire pour que les plateaux soient des espaces de travail sains ?**

**OS :** Nous sommes tous des spectateurs actifs. Il faut toujours dire ce qu'on pense quand on fait partie d'une équipe, quelque soit le poste, attirer l'attention si quelque chose ne va pas.

**JdB :** C'est le plus important, et de notre responsabilité. Il faut tenir tête à la production, les budgets se réduisent et on ne vous propose pas toujours les conditions qu'il faudrait. J'ai déjà quitté un projet à cause d'horaires délirants, c'était physiquement éprouvant et ma première assistante m'a dit qu'elle s'était endormie au volant.

**CBC :** On devrait adopter la règle danoise : des journées de huit heures, et si on dépasse, on a le vendredi de libre !



Charlotte Bruus Christensen, DFF, ASC  
Photo Katarzyna Średnicka

### **Pensez-vous que c'est important d'avoir des idées radicales pour proposer des œuvres novatrices ?**

**PM :** Je ne sais pas s'il faut des idées radicales mais on n'a jamais envie de se répéter. Même s'il y a des modes, on est beaucoup à avoir peur de la routine.

**NK :** Il ne faut pas que la photographie soit motivée par des concepts, mais par l'histoire du film. On ne doit rien faire qui soit gratuit.

**EL :** Un réalisateur comme Todd Haynes a beaucoup d'idées, et il faut choisir lesquelles mener à terme. Ce qui est difficile, c'est de rester cohérent, surtout qu'on ne se rend parfois compte de ce qu'on fait qu'au montage. Il faut essayer de rester concentré sur les idées d'origine, et ne pas se laisser distraire par des envies de jolis plans.

**AMG :** Il y a de nouvelles façons de regarder le monde, et les jeunes générations qui regardent ces images d'aujourd'hui seront les réalisateurs de demain.

**ADA :** J'ai appris ce métier en tournant en pellicule, donc c'est comme ça que je travaille. Si vous avez appris à tourner à 6 000 ISO, tout le reste va changer avec.



Alana Mejía González  
Photo Katarzyna Średnicka

### **Comment préparez-vous un tournage, et comment choisir ses références visuelles ?**

**JDB :** La préparation est très importante, avec le réalisateur mais aussi avec tous les chefs de départements.

**AMG :** Il faut savoir aussi qui est le réalisateur avec qui on travaille. Certains veulent réfléchir d'abord seuls, d'autres viennent vers vous avec des questions ou veulent vous montrer des films et ne pas parler directement du projet.

**EL :** Todd Haynes prépare un "look book" pour tous les départements, et j'en fais un de mon côté. On se débarrasse des problèmes en préparant. Le découpage change toujours en fonction des acteurs, mais ça permet au réalisateur d'être confiant et de pouvoir sereinement s'occuper d'eux.

**NK :** Certains réalisateurs n'aiment pas la préproduction, donc il faut un peu les forcer ! J'utilise le site Shot Deck parfois pour des éléments spécifiques.

**OS :** Les étudiants sortent toujours énormément de références visuelles, simplement parce qu'elles sont aujourd'hui très accessibles.

**JMD :** En 35 mm, le choix le plus important était l'émulsion de la pellicule. Aujourd'hui, c'est plutôt la caméra, et le travail avec l'étalonneur. À la fin de la préparation, je fais des tests dans les décors et en costumes, et je décide des LUTs avec l'étalonneur.

**JdB :** Il y a plein de façons de faire. J'ai travaillé sur un film de Philip Ridley [Darkley Noon, 1995] où il avait choisi la musique avant le tournage. On se baladait en forêt pour chercher des décors, en écoutant la musique pour voir ce qui correspondait.



John de Borman, AFC, BSC  
Photo Katarzyna Średnicka

### **De grandes fiertés ou de grands regrets par rapport à votre carrière ?**

**ADA :** Il faut accepter des projets pour savoir ensuite ce qui nous plaît ou non. Ça dépend aussi de notre style de vie, ce n'est pas le même engagement de partir sur une publicité ou un long métrage. Il y a le projet, mais aussi comment il va modifier notre train de vie. Ma plus grande fierté, c'est d'avoir eu un fils et de l'avoir élevé en parallèle de ma carrière.

**JdB :** J'ai pris une décision désastreuse au début de ma carrière. J'étais ami avec David Fincher, on avait fait des publicités et des clips ensemble, et il m'a proposé de monter la société Propaganda avec lui quand il est rentré à Los Angeles. Ma femme venait d'avoir des jumeaux, donc j'ai refusé !

**NK :** J'ai toujours plein de regrets à la fin d'une journée de tournage, je repense à tout ce que j'aurais pu faire différemment. Mais je tiens un journal, et je note ce que j'ai appris après chaque tournage : comment mieux diriger, ce que j'aime comme équipe... Je suis fière d'être partie d'une petite ville de Louisiane, sans école de cinéma, et d'avoir réussi à me bâtir une carrière.



Natalie Kingston  
Photo Katarzyna Średnicka

**EL :** J'ai été renvoyé trois fois de films de studios, et à chaque fois, c'est pour envoyer un message au réalisateur. Ils virent le chef opérateur ou l'assistant réalisateur. C'est important de savoir que le réalisateur va se battre pour ce qu'il veut.

**OS :** Les chefs opérateurs qui se font virer sont ceux qui ont une vision. Donc si ça vous arrive, ne vous inquiétez pas !

### **Quelle est votre définition d'une bonne direction de la photographie au cinéma ?**

**CBC :** On se posait la question durant la conférence en hommage à Sven Nykvist à propos de *Scènes de la vie conjugale* [Ingmar Bergman, 1973]. Si on fait un arrêt sur image, elle n'est pas spécialement impressionnante, mais le film est magnifique dans la continuité. C'est parce qu'un film est un voyage émotionnel, un mouvement.

**EL :** Je dis toujours que la beauté n'est pas un critère. Il faut qu'une photographie soit authentique, crédible pour que le public entre dans l'histoire. En littérature, on entre dans l'esprit des personnages pour savoir ce qu'ils pensent de leur environnement. Au cinéma, c'est l'inverse, on filme de l'extérieur et il faut donner accès à ce qu'il y a à l'intérieur.

**PM :** Jean-Luc Godard disait : « Est-ce juste une image, ou une image juste ? ». Ce qui compte n'est pas la beauté mais la justesse.

**JdB :** Une image est bidimensionnelle, et c'est à nous de créer la troisième dimension. Plutôt que de tout montrer, il faut donner assez au public pour qu'il imagine.

**OS :** La bonne photographie est pour moi celle qu'on ne voit pas. Ça ne doit pas ressembler à une bande démo, on doit voir le film, pas la photographie. Il faut travailler pour le film, pas pour quelqu'un en particulier. Les gens vont mourir un jour, mais les films restent.



Pascale Marin, AFC  
Photo Katarzyna Średnicka

*(Propos recueillis et retranscrits par Clément Coliaux, pour l'AFC)*



Steeven Petiteville échange avec Jean-Yves Le Poulain lors du workshop Angénieux

Photo Katarzyna Średnicka

## Steeven Petiteville AFC revient sur son tournage en Optimo Prime à l'occasion du workshop Angénieux à Camerimage

Par Margot Cavret, pour l'AFC  
24-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Second à exploiter le nouvel espace Workshop inauguré cette année à Camerimage, le constructeur français Angénieux profite de ces quatre heures de rencontre pour présenter au public leurs tout nouveaux zooms Optimo Ultra Compact, venant compléter la gamme, déjà pourvue du zoom Optimo Ultra 12x et des douze focales fixes Optimo Prime. Avant de laisser le public découvrir par lui-même les objectifs, poser ses questions au constructeur où encore assister au démontage des Prime pour y modifier la lentille IOP, Angénieux a introduit l'atelier par une master class. Pour ouvrir celle-ci, le constructeur est revenu en détail sur le dispositif IOP et a proposé des essais comparatifs pour présenter les nouvelles lentilles disponibles de cette gamme. L'opérateur Steadicam Chris Fawcett, ASO, a également profité de cette première partie pour montrer en direct des images tournées avec les nouveaux zooms Optimo Ultra Compact, afin de démontrer, entre autres, leur légèreté et leur maniabilité. La master class a également été ponctuée d'interventions de nombreux chefs opérateurs évoquant leurs récents tournages en Optimo, dont Steeven Petiteville, AFC, qui a partagé son expérience de tournage publicitaire en Optimo Prime et intégration IOP. Il est ensuite revenu plus en détail sur son travail, lors d'un entretien pour l'AFC. (MC)**

L'IOP (Integrated Optical Palette) a bien évolué depuis la présentation de l'année dernière, s'enrichissant de nouveaux modèles, notamment en collaboration avec Tiffen, qui viennent s'ajouter aux premiers développés par Angénieux, ainsi qu'à la possibilité de personnaliser soi-même ses lentilles IOP (avec du plastique, du verre gratté, des paillettes, les possibilités n'ont de limite que l'imagination !). Cette technologie est basée sur l'idée de pouvoir customiser les optiques, avec trois points possibles proposant chacun des spécificités différentes :

- Au centre de l'optique, on peut ajouter un filtre au niveau du plan afocal. Tous les rayons de l'image se croisent à cet endroit, ce qui permet à la personnalisation apportée par l'IOP de porter de manière uniforme sur toute l'image, et de manière égale quelle que soit la focale.
- Il est également possible d'intervenir sur l'iris, afin de modifier la forme du bokeh. On se souvient des bokeh triangulaires présentés dans le spot promotionnel diffusé avant chaque film à Camerimage, mais le procédé sert aussi en conditions réelles, comme pour une émission de télé-réalité Netflix, qui a voulu obtenir des bokeh en forme de cœur !



Spot promotionnel Angénieux Optimo aux bokeh en forme de triangles

• Sur la lentille arrière, il est également possible d'intervenir, par une manipulation moins complexe que pour les deux autres zones. L'effet est deux fois moins fort que pour le plan afocal, mais il permet également cette fois d'intervenir localement. C'est donc la partie de l'IOP qui est utilisée pour avoir des traitements particuliers sur les bords de l'image par exemple.



Publicité pour la carte Air France American Express tournée en Optimo Prime et IOP par Steeven Petiteville, AFC

### **Pourquoi as-tu choisi les Optimo Prime pour ce tournage ?**

**Steeven Petiteville :** Un mois ou deux avant qu'on me propose cette publicité, j'avais testé les Optimo Prime pour un autre projet. Il n'y avait pas encore l'IOP, mais j'avais déjà beaucoup apprécié l'ergonomie et le close-focus. Mais le look moderne que donnaient les optiques sans l'IOP n'aurait pas convenu à ce projet. On tournait en Belgique, et le loueur, Lites, a été l'un des premiers en Europe à recevoir les IOP, donc j'ai sauté sur l'occasion ! A ce moment-là, il y avait beaucoup moins de choses de disponibles que maintenant, et c'était assez compliqué de savoir ce qu'on pouvait faire. J'aime bien mettre des bas sur la lentille arrière, et c'est ce que j'avais prévu de faire, mais on s'est rendu compte aux essais que l'effet était trop fort, surtout sur les flares, qu'on voulait mettre en valeur sur ce tournage, ils donnaient un effet en étoile un peu trop fort. On a changé pour le "Vintage Rear" que le loueur venait de recevoir, et qui avait un aspect plus doux, une texture sur les bokeh et un effet sur les bords, comme s'ils étaient un peu moins nets que le centre, qui donnait une impression de rondeur. C'était le genre de look qu'on recherchait, et on a pu l'obtenir sans avoir à s'orienter vers des optiques vintage qui aurait pu poser problème, car comme on tournait en gimbal, on avait besoin d'optiques qui soient légères, et on travaillait aussi beaucoup avec le minimum de point. Au début il fallait faire beaucoup de tests car on ne pouvait pas savoir le look qu'allait donner les différents IOP. Mais depuis la palette s'est élargie, et ils sont en train de faire un catalogue vidéo des effets.

D'ici quelques mois on pourra trouver une librairie en ligne et voir le rendu des différents filtres IOP, ce qui rendra les essais plus fluides.



Steeven Petiteville sur le tournage

### **Et comment ça s'est passé sur le tournage ?**

**SP :** Sur le tournage c'est transparent, vu que c'est intégré à l'optique il n'y a aucune contrainte. Je n'ai pas eu besoin de remettre de filtres à l'avant, et comme on cherchait à jouer les flares, on a même tourné très souvent sans matte box.

L'intérêt c'est aussi qu'on peut s'habituer à l'optique, son poids, son minimum de point, toutes ces choses sont inhérentes et indépendantes de la customisation IOP ; et trouver des configurations qui fonctionnent avec, en rig, en gimbal ; tout en sachant que le look de l'optique pourra être changé sur un prochain tournage. Ça évite de refaire toute une partie des essais, surtout quand on cherche un look vintage, et que les séries sont vieilles, ou recarossées différemment. Et en plus, comme elles sont très modernes, elles sont super fiables, on peut les emmener partout, dans le sable, sous la pluie, elles ne vont pas souffrir.

J'avais arrêté de tourner en zoom pendant un bon moment, mais récemment je les retrouve avec plaisir. Ça peut être encombrant, mais le fait que ceux de la série Optimo soient compatibles avec les Prime, ça permet, par exemple pour un tournage à deux caméras, de pouvoir avoir une configuration zoom et une plus légère. Je tournerai peut-être mon prochain film dans cette configuration !



Publicité pour la carte Air France American Express tournée en Optimo Prime et IOP par Steeven Petiteville, AFC

D'autres chefs opérateurs sont intervenus pendant le workshop Angénieux pour témoigner de leurs expériences de tournage en Optimo. Alliant un faible contraste, une grande définition et des couleurs

chaudes, leurs optiques sont en effet réputées pour donner de très bons résultats sur les peaux, et attirent de nombreux chefs opérateurs. *The Whale*, présenté à Camerimage dans la sélection "Contemporary World", et photographié par *Matthew Libatique, ASC*, a notamment été tourné en Prime.



"The Whale" (Darren Aronofsky)

*Daisy Jones and the Six*, mini-série Amazon photographiée par *Checco Varese, ASC*, est également photographiée en Prime, après des essais optiques très poussés, lors desquels le chef opérateur a testé 16 séries optiques différentes, et plusieurs looks IOP. La série a finalement été tournée avec le Glimmer Glass, qui donne aux scènes de concert rock des flares intéressants, et apporte un côté chaleureux au style seventies de la série.

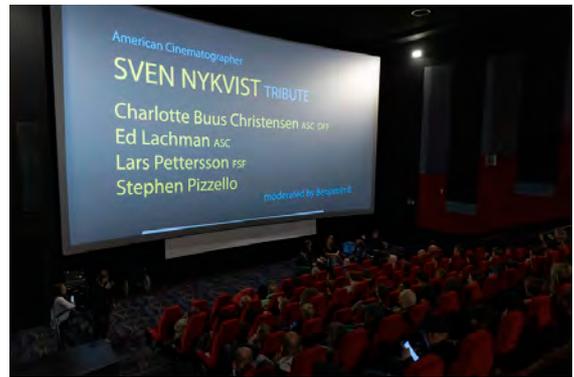
« J'aime la façon dont ça enveloppe les personnages », explique-t-il dans son témoignage vidéo, « Les optiques c'est la vie, si elles ne sont pas contentes, on ne pourra rien en faire en étalonnage ! Les Optimo équipées du Glimmer Glass me donnent la sensation d'un champagne pétillant : elles sont douces, tiennent bien l'exposition, et ont des flares légers et intéressants ».

Avant d'ouvrir les ateliers, Jean-Yves le Poulain conclut : « Nous sommes continuellement en développement, et de nouvelles optiques de la gamme Optimo vont continuer d'être conçues, probablement pour étoffer la gamme des Ultra Compact. Nous mettons en moyenne un an à concevoir une optique, ce qui est très rapide, et nous permet de rester réactif par rapport aux demandes des chefs opérateurs ».



Détails des IOP  
(photo Katarzyna Średnicka)

(Compte rendu rédigé par Margot Cavret, pour l'AFC)



## Retour sur l'hommage à Sven Nykvist, FSF, ASC

"Lumière sans ombre", par Clément Coliaux  
20-11-2022 - [Lire en ligne](#)

Suivant l'initiative de la FSF, l'*American Cinematographer* a organisé à Camerimage 2022 un hommage à Sven Nykvist, FSF, ASC, à l'occasion de ce qui aurait été son centième anniversaire. Charlotte Bruus Christensen, DFF, ASC, Ed Lachman, ASC et Lars Pettersson, auteur pour la FSF, se réunissent autour de quelques extraits pour exprimer leur attachement à l'œuvre de l'éminent chef opérateur suédois, et en particulier sa collaboration avec Ingmar Bergman étendue sur 30 ans et 22 films. Hommage modéré par Benjamin B, membre consultant de l'AFC. (CC)



"Persona" (1966)

« Peu de collaborations sont aussi longues et fructueuses », commence Benjamin B. « Sven Nykvist et Ingmar Bergman s'inspiraient l'un l'autre pour faire leur meilleur travail. Parler de Nykvist, c'est aussi parler de mise en scène. » A partir d'extraits de *Persona* (1966), le panel aborde le découpage de Bergman - Nykvist. Lors d'une scène onirique, Elizabeth (Liv Ullmann) visite la chambre d'Alma (Bibi Andersson) qui dort, dans une atmosphère brumeuse. « Ils aimaient les plans larges et les gros plans, mais moins les intermédiaires », continue Benjamin B. « On sent l'héritage théâtral de Bergman », poursuit Charlotte Bruus Christensen, « qui tient longtemps ses plans larges ». La célèbre scène où Alma brise un verre, et laisse

volontairement un éclat au sol pour blesser Elizabeth, s'ouvre par un long plan large qui établit précisément l'espace et la chaîne des événements. Les cadres plus serrés jouent ensuite de panoramiques pour suivre l'action en un minimum de plans. « Ça demandait de savoir choisir précisément où mettre la caméra pour couvrir toute la scène » (Benjamin B.). « On prend le temps du plan large pour faire monter la tension », décrit Charlotte Bruus Christensen. « Sur les plans suivants, on remarque aussi quelques zooms, quelque chose que l'on ne pourrait pas faire aujourd'hui sans que quelqu'un pense que c'est une erreur. Les panoramiques et les zooms remplacent les coupes, étirent ou compressent le temps, accompagnent le suspense. »

Ed Lachman, qui a eu l'occasion de travailler avec Nykvist, insiste alors sur ses talents de cadreur, en s'appuyant notamment sur un impressionnant panoramique à 180° dans *La Nuit des forains* (1953). « Quand il travaillait aux États-Unis, il était très frustré de devoir avoir un cadreur. Je me souviens que sur *Hurricane* (Jan Troell, 1979), le réalisateur proposait des plans improbables, mais il savait les faire marcher. » Dans un extrait de documentaire, Liv Ulmann renchérit à propos du travail de Nykvist sur ses propres réalisations (*Kristin Lavransdatter*, en 1995 et *Entretiens privés*, en 1996) : « Il était adorable, et transformait mes idées absurdes en plans magnifiques ». « Comme pour les acteurs », renchérit, Lachman, « ce qui compte c'est de réagir, et c'est pour ça que Bergman lui faisait confiance ». « Ensemble, ils ont réinventé le gros plan, par la chorégraphie du cadre et la lumière. » (Benjamin B.)



Ed Lachman et Lars Pettersson (à gauche)

"Cris et chuchotements" (à droite)

Deux extraits de *Cris et chuchotements* (1972), dont la projection précédait la conférence, font la transition entre l'étude du découpage et de la lumière de Nykvist. Le second est un long gros plan où le docteur (Erland Josephson) commente le visage de Liv Ulmann. « Il faisait des gros plans plus serrés que les autres. » (Benjamin B.) « Il fait du visage un paysage », commente Ed Lachman. « D'ailleurs, comme moi, il parlait toujours du visage pour exposer ses plans, et ensuite s'occupait du décor. » Pour « le premier film en couleurs de Bergman » (Lars Pettersson), Nykvist éclaire avec une lumière très douce, souvent avec une source unique. « Là où un autre opérateur aurait amené un projecteur 10 kW, lui

utilisait un 2 kW diffusé », explique Lachman. « Ses électriciens amenaient tout un arsenal, et lui se contentait de réflexions ou de petites sources diffusées. » Benjamin B. commente l'évolution de la lumière de Nykvist : « Après ses premiers films noir & blanc très contrastés, il a cherché une lumière plus douce et naturaliste, moins artificielle. *Les Communiantes* (1963) a été un tournant, Bergman disait que Nykvist avait inventé "une lumière sans ombre". Ils avaient passé une journée, du matin au soir, dans une église à regarder la lumière, en prenant des photographies toutes les dix minutes. » « D'ailleurs ils ont finalement reconstruit une église et tourné en studio », ajoute Pettersson.



"Les Communiantes" (1963)

Juste après *Cris et chuchotements*, Bergman et Nykvist tournent *Scènes de la vie conjugale* (1973), en 16 mm (« Et même pas en Super 16 mm ! », précise Pettersson) pour la télévision suédoise. La photographie de Nykvist s'y fait sensible mais discrète. Pettersson ouvre avec une anecdote : « Nykvist était une star à l'époque, comme Bergman, et il était coproducteur de *Scènes de la vie conjugale*. Suite au succès de la mini-série, des distributeurs américains ont proposé de la diffuser au cinéma aux États-Unis. Nykvist a refusé, précisant que son contrat interdisait la diffusion sur d'autres supports. Bergman lui a dit : "Mais tu es coproducteur, tu sais combien d'argent tu gagnerais ?" » Charlotte Bruus Christensen s'interroge sur ce qui lui plaît tant dans ces images : « Ce n'est pas spécialement contrasté, plutôt égal. Ce n'est pas spectaculaire mais je trouve ça magnifique. Ça pousse à se demander ce qu'est une "belle photographie". C'est aussi une question de rythme dans le cadre, la photographie est presque comme un personnage. Il faut être investi mais se tenir à l'écart ». Et Ed Lachman de conclure sur l'ensemble de l'œuvre imposante et inspirante de Nykvist : « C'est le point de vue qui compte, comme ce plan où on regarde à travers l'encadrement de la porte, comme si l'on ne devait pas être là. La beauté

esthétique n'est pas forcément une bonne photographie. Il faudrait peut-être changer "beau" par "authentique". »



Lars Pettersson et Charlotte Bruus Christensen (à gauche) - "Scènes de la vie conjugale" (à droite)

(Compte rendu rédigé par Clément Coliaux, pour l'AFC)



## Retour sur la master class Arri avec le chef opérateur et gaffer Cory Geryak

Par Margot Cavret, pour l'AFC  
23-11-2022 - [Lire en ligne](#)

Il y avait une nouveauté à Camerimage cette année : le "film workshop center" est un nouvel espace, inauguré mercredi par Arri, qui y proposait un atelier sous la directive du chef opérateur et ancien gaffer Cory Geryak. Avec des temps d'intervention plus longs que pour les masterclass et conférences de la "conference room" (quatre heures et demi au lieu de deux), et une surface plus large, le film workshop center propose aux fabricants voulant l'exploiter la possibilité d'y faire des démonstrations pratiques. Pour un festival comme Camerimage, l'initiative fait sens. Cette année ils n'auront été que deux à l'utiliser (Arri s'est fait succéder le lendemain par Angénieux), mais on ne peut qu'espérer que le concept en séduira d'autres, et que le film workshop center sera reconduit l'année prochaine, avec plus de démonstrations,

**dans un cadre plus approfondi et plus confortable que sur le marché des exposants. Installé dans un gymnase, plus à l'est de la ville que le CKK et le Cinema City, et caché dans l'écrin d'un lycée, son principal défaut est d'être situé un peu à l'écart du reste des festivités. Ça n'aura pas découragé le public de ce mercredi, dont les retardataires doivent s'asseoir sur les marches tant la salle est comble pour pouvoir assister au workshop de Cory Geryak. (MC)**

Avec plus de cinquante projets à son actif en tant que gaffer, Cory Geryak est récemment devenu chef opérateur. Avant de passer à la pratique, il raconte son parcours au public, en grande majorité composé d'étudiants et de jeune professionnels. Il explique s'être d'abord intéressé aux effets spéciaux, et ne s'être tourné vers l'image qu'une fois en école de cinéma, lors des premiers tournages qu'il y effectua. Arrivé à Los Angeles après ses études, il accepte tous les projets qu'on lui propose, et dévie naturellement vers l'électricité « c'est ce qu'on recherchait le plus à ce moment-là, donc j'acceptais ces postes-là. Et plus j'en faisais plus je devenais bon, et plus on me rappelait, jusqu'à ce que ça devienne véritablement mon métier » résume-t-il. Au tournant des années 2010, il décide de devenir chef opérateur et met un terme à sa carrière de gaffer. « C'était un recommencement, il fallait retrouver des réalisateurs avec lesquels travailler. Heureusement, les chefs opérateurs avec qui je travaillais comme gaffer ont été très bienveillants, ils m'ont souvent offert des postes de chef opérateur de seconde équipe ».



Cory Geryak pendant la master class  
(photo Katarzyna Średnicka)

Il décrit aussi la relation entre chef opérateur et gaffer. « Ça varie beaucoup. Quand j'étais gaffer, je préférais travailler avec des chefs opérateurs qui me laissaient des libertés, qui me parlait du look global, de l'esthétique, des couleurs, de la qualité de lumière qu'ils recherchaient, mais qui me laissait la possibilité d'être créatif. Donc en tant que chef opérateur, j'essaie de laisser cette liberté au gaffer, et ça me plaît, car je dois aussi travailler étroitement avec le réalisateur, l'opérateur, etc. »



(photo Katarzyna Średnicka)

Le gymnase est équipé d'un plateau de cinéma, reproduisant un décor de bar. Arrivé la veille avec son équipe, Cory Geryak a déjà prélighté ce décor, et le chef-électricien n'a plus qu'à allumer les projecteurs un à un à la demande du chef opérateur, ce qui rend le workshop dynamique. Expliquant sa démarche, il allume d'abord une rangée de SkyPanels équipés de softbox Rosco qui simulent un ciel clair, puis un Orbiter plus directif qui joue le soleil. Le public peut suivre à la fois ce qui se passe en direct sur le plateau, et voir le retour caméra sur deux grands écrans latéraux et un vidéo-projecteur au dessus du décor, tout en suivant les explication détaillées de Cory Geryak. « J'aime partir de zéro, et tout fabriquer petit à petit. Je commence toujours par les entrées de lumière par les fenêtres, car j'essaie de jouer au maximum avec cette lumière-là. Aujourd'hui on a de la chance, c'est un très beau décor, mais parfois, surtout sur les films qui n'ont pas beaucoup de budget, on tourne dans des endroits qui ne sont pas très élégants, et il faut jouer pour ne pas trop le montrer à la lumière et au cadre. En fonction de ça, je commence par choisir comment éclairer le décor, et une fois que les comédiens sont en place, je peux affiner la lumière sur eux ».



(photo Katarzyna Średnicka)

Les comédiens prennent place, et il affine donc, en ajoutant un bounce qui vient rééclairer la comédienne, assise en contre-jour. Une fois la caméra en place, il ajuste également la place du soleil, afin qu'il vienne taper au bord de la fenêtre, pour créer un effet de flare. Il ajoute aussi un peu de fumée pour dessiner les rayons lumineux entrant par la fenêtre. « C'est un décor très simple » continue-t-il

de commenter, « souvent la solution la plus simple est la meilleure ! Si on complexifie, on ajoute des problèmes. Là c'est une scène de jour, donc on veut voir un peu son visage, mais ce n'est pas la peine d'en faire trop. Sur *Memento*, le chef opérateur Wally Pfister disait tout le temps "peu importe si le visage est sombre, tant qu'on voit la brillance dans les yeux!". Ensemble on a fait *The Dark Knight* et *The Dark Knight Rises*, il m'a appris à ne pas avoir peur du noir ! Les spectateurs se sont habitués à voir des images sombres, ça ne les dérange plus. Le problème c'est surtout les producteurs ».



(photo Katarzyna Średnicka)

Passant au plan serré, il hésite à rajouter un autre réflecteur pour amener plus de lumière sur le visage de la comédienne, et montre les deux solutions à l'audience, qui se fait sa propre opinion. En observant ce simili-tournage depuis l'extérieur, le spectateur attentif peut se rendre compte de la concentration permanente des techniciens, aux aguets des consignes, toujours prêts à anticiper. A l'instant où le chef opérateur disait « c'est peut-être un peu sombre ? », un électricien s'empressait déjà d'amener le réflecteur à la face.

Face aux questions du public, Cory Geryak choisit plus souvent la démonstration à l'explication orale. Interrogé sur les différentes températures de couleur utilisées sur la scène, il explique brièvement apprécier faire de légères variations entre les sources afin d'apporter du réalisme par ce contraste coloré, et précise qu'actuellement, les SkyPanels imitant le ciel sont réglés sur une TC de 7 000 K, tandis que l'Orbiter jouant le soleil est réglé sur 5 000 K. Puis il fait varier ces températures de couleur pour une explication plus visuelle des différents effets possibles. En éteignant le soleil et refroidissant les SkyPanels, il obtient facilement une ambiance nuageuse. Mais il perd la clarté qu'apportait le flare sur le visage alors il remet le deuxième réflecteur. De question en question, il ajuste sa lumière, et le public, ravi, en plus d'apprendre directement d'un grand technicien, à le sentiment de participer à cet atelier immersif.

(Compte rendu rédigé par Margot Cavret, pour l'AFC)



## Rétrospective Stephen H. Burum, ASC, récipiendaire du Lifetime Achievement Award de Camerimage 2022

"Derrière le rideau", par Clément Coliaux  
29-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Loin d'avoir lui-même les "Snake Eyes", le récipiendaire du Lifetime Achievement Award Stephen H. Burum, ASC, a collaboré avec plusieurs grands cinéastes américains : Francis Ford Coppola (*Outsiders* et *Rusty James* en 1983), Danny DeVito (*La Guerre des Rose* en 1989 et *Hoffa* en 1992) et bien sûr Brian de Palma sur huit de ses films, parmi lesquels *Les Incorruptibles* (1987) et *Snake Eyes* (1998) qui faisaient partie de la rétrospective consacrée au chef opérateur à Camerimage 2022. Après les projections de *Rusty James* et *Les Incorruptibles*, Stephen H. Burum est revenu avec pragmatisme et humilité sur son travail avec ces différents réalisateurs, sa vision du métier et, peut-être, le secret de son savoir-faire. (CC)**



Stephen H. Burum  
(photo Katarzyna Średnicka)

En 1983, Burum travaille donc sur deux films de Francis Ford Coppola sortis dans un mouchoir de poche, dont il nous raconte la genèse. « Après *Coup de cœur* [1981], Francis était ruiné. Le film avait coûté beaucoup d'argent, le tournage avait duré un an, et il

n'avait quasiment rien rapporté. Donc il a voulu faire *Outsiders* très rapidement pour renflouer Zoetrope Studios, et *Rusty James* dans la foulée avec en grande partie le même casting. Les jeunes acteurs avaient très peu d'expérience et n'étaient jamais sur leurs marques. Matt Dillon était très mauvais à ça ! Je lui ai dit de faire comme Spencer Tracy : regarde ta marque jusqu'à être dessus, lève la tête, et tu auras l'air mystérieux ! » Dillon incarne donc le petit caïd Rusty James, qui tente de se reconnecter à son grand frère mystérieux (Mickey Rourke) dans une ville américaine désolée des années 1950. La fin de l'innocence des jeunes héros rencontre le style extrêmement dynamique de la caméra de Coppola et Burum. « L'idée était que le temps leur file entre les doigts, c'est le thème du film. » Une urgence qui se retrouve dans la production du film : « On n'a eu que deux semaines de préparation avant le tournage. J'ai proposé à Francis qu'on fasse le film en noir et blanc, je savais que ce serait ma seule chance de m'y essayer, et ça lui a plu. J'ai utilisé la même pellicule avec laquelle je travaillais quand j'étais jeune, la Double X 200 ASA. J'aime la stylisation du film noir, qui permet de faire des commentaires sur le décor, les personnages. Je me souviens qu'on s'était inspirés du film *Le Traître* [Anatole Litvak, 1951], un magnifique thriller allemand d'après-guerre dans une ville en ruines. Avec le chef décorateur Dean Tavoularis, on a utilisé quelques astuces de tournages en noir & blanc en studio, comme peindre certaines ombres. On voulait également que de la fumée apparaisse et disparaisse pour exprimer l'hostilité de l'environnement, et on l'a justifiée dans une scène par le prétexte d'un camion de pompier qui éteint des herbes sèches qui brûlent. » Malgré les conditions de tournage, Burum réussit un noir et blanc rugueux et poétique, et plusieurs compositions élégantes qui utilisent la profondeur de champ comme chez Orson Welles. « On a tourné avec des Zeiss Super Speed, autour de T4 et presque intégralement en décors réels, sauf pour un plan où Matt Dillon et Nicolas Cage discutent devant une vitrine qui reflète parfaitement le ciel nuageux. Je me souviens que nous n'avions pas assez de projecteurs pour éclairer la scène qui se déroule de nuit sous un pont. On a trouvé un loueur à Tulsa qui avait de vieilles poursuites de théâtre, et j'ai éclairé avec ça depuis la berge. Je n'aurais pas pu le faire autrement, les gens désespérés font des choses désespérées ! On avait 60 jours de tournage, surtout pendant des nuits d'été très courtes. Et *Outsiders* avait été tourné en 42 jours. Francis tournait uniquement ce dont il avait besoin, on ne faisait jamais plus de trois prises, et on n'en développait qu'une pour les projections de rushes pour économiser de l'argent. L'équipe son d'*Outsiders* coûtait trop cher, donc on a embauché une équipe d'ILM qui n'était pas formée pour.



"Rusty James"

Quasiment tout le son a dû être refait en postproduction. » La lumière de Burum et la chorégraphie de la caméra impressionnent tout de même le public de Camerimage : « J'éclaire un peu le décor, puis j'attends de voir les acteurs pour déterminer le keylight et ajuster le fond. Il faut apprendre à aller vite. Je me suis formé comme opérateur sous contrat en studio, donc j'ai l'habitude. Je m'inspire toujours des répétitions avec les acteurs, et j'essaie de coller à la relation entre eux, avec décor... »

Peu de temps après *Rusty James*, Stephen H. Burum fera la rencontre de Brian de Palma sur *Body Double* (1984), débutant une collaboration qui se prolongera jusqu'à *Mission to Mars* (2000). Burum présentait à *Toruń Les Incorruptibles*, où Kevin Costner incarne le preux Eliot Ness, décidé à enfin mettre Al Capone (Robert de Niro) sous les verrous. On découvre le parrain de la pègre dans le premier plan, en plongée totale : « On filme directement vers le bas, j'avais demandé à incliner les murs pour qu'on puisse les voir d'en haut, et une des cloisons était escamotée pendant la prise pour que la grue puisse descendre. Il y a beaucoup de compositions très graphiques

dans le film, l'anamorphique est fait pour ça et les décors étaient superbes, comme la gare avec ses colonnes grecques. » Burum revient sur la scène de fusillade dans le hall de l'Union Station, où Ness et sa bande guettent l'arrivée du comptable de Capone pour l'arrêter. « Cette scène est très différente de celle qui était écrite, où les incorruptibles rattrapaient le train en marche et affrontaient les hommes de Capone à bord. Brian de Palma était en conflit avec le directeur de Paramount, qui avait signé Bob Hoskins dans le rôle de Capone. Brian voulait de Niro et a donc refusé, et le salaire promis à Bob Hoskins a été déduit du budget. Cette scène spectaculaire de bataille dans le train a donc dû être remplacée. Brian avait imaginé une scène où Ness était pris en embuscade à l'hôpital avec son nouveau-né, et il l'a réinjectée dans la gare. » Le film rejoue ainsi la célèbre scène du *Cuirassé Potemkine* [Sergueï Eisenstein, 1925], Eliot Ness devant faire descendre à un landau les escaliers de la gare au moment où ses adversaires arrivent, dans une longue séquence au ralenti. « Le bébé était le fils du coordinateur des cascades, et sa femme ne l'a appris que le soir de la première ! Il a fallu énormément de lumière pour



Stephen H. Burum face au public de Camerimage | Photo Katarzyna Średnicka

tourner à 48 images par seconde et plus. On n'a rarement fait autant de plans pour une même scène. Brian est très bon directeur d'acteur, assez économe parce qu'il sait chorégraphier la caméra. Mais ici c'était nécessaire pour étirer le temps, retarder l'action autant que possible et augmenter le suspense. » L'appréhension du comptable permettra finalement de trainer Capone en justice : « Dans le tribunal, la lumière est très douce, homogène, pour reproduire ce que feraient les grands chandeliers de bâtiments publics. J'aurais aimé qu'il y ait des fenêtres dans le décor, pour faire tomber peu à peu la lumière et faire comprendre que le procès s'éternise. Plus tard, Eliot Ness veut convaincre le juge de changer le jury qui a été soudoyé. Il explique que lui-même, si pur à l'origine, a dû transgresser la loi dans sa quête. J'ai changé la lumière ici, en mettant le keylight très haut au-dessus de Kevin Costner pour créer des poches noires sous ses yeux et le faire ressembler à un cadavre. Il est contaminé par la mort. »



"Les Incorruptibles"



Burum poursuit sur sa relation privilégiée avec Brian de Palma : « Je sais toujours ce que va vouloir faire Brian avant qu'il ne le dise, parfois juste en voyant comme il marche sur le plateau. On mélangeait nos idées, et ce n'est plus possible maintenant de dire qui avait proposé quoi. Il me montre les répétitions et j'installe le plan. Souvent des plans longs, j'ai un faible pour la grue et on aime voir les acteurs dérouler la scène, traverser le décor. » C'est le cas notamment de l'ouverture de *Snake Eyes*, un plan d'une douzaine de minutes qui suit Rick Santoro (Nicolas Cage) dans les coursives d'un stade de boxe. « Ce sont plusieurs longs plans collés, on ne pouvait mettre que des magasins de quatre minutes sur le Steadicam. En répétitions on voyait jusqu'où pouvait aller chaque segment, et on trouvait une

façon de cacher une coupe dans un volet, par exemple quelqu'un qui traverse l'écran. Ça demandait aux acteurs d'être très bons pour avoir exactement le même rythme entre les prises et qu'on ait l'impression d'un mouvement continu. » Burum plaisante à propos d'une autre signature des films de de Palma, l'utilisation de demi-bonnettes pour obtenir deux foyers nets dans l'image, au premier et à l'arrière-plan. « On devait parfois les bouger pendant les prises pour compenser les mouvements du cadre. Je me rappelle d'un premier assistant horrifié qui était sûr que ça allait se voir. Et finalement quand on a regardé les rushes, il a oublié qu'on en avait mis une ! » Il poursuit sur ses expériences avec les deux autres de « ses trois réalisateurs italiens » : « Je connais Coppola depuis longtemps, on était dans la même école, donc c'est très facile de travailler avec lui. Il me montre la scène et me demande comment je veux la tourner. Si ma réponse lui plaît, il me dit : "Par où on commence ?". Sinon, il corrige par des allégories, en racontant des anecdotes qu'il faut déchiffrer. Je fais donc de nouvelles propositions, jusqu'à ce qu'une lui plaise et qu'il dise : "Par où on commence ?". En revanche avec Danny DeVito, on réglait tout comme du papier à musique. Et la veille au soir du tournage, on changeait tout ! Ils sont tous différents, il faut réagir en fonction. »



"Rusty James" (F. F. Coppola) &amp; "Les Incorruptibles" (B. de Palma)

Lorsqu'il parle de son travail, les mêmes mots reviennent chez Burum : adaptation, savoir-faire et déférence. « Notre travail est de se mettre au service du film, du réalisateur, de la production. Il faut toujours attendre d'avoir entendu leur vision du scénario avant de proposer des idées. La partie symbolique du film, ce sont eux qui en répondent, et je n'utilise jamais la couleur ou des éléments graphiques qui pourraient détourner l'attention du spectateur - pour la psychologie du film, on regarde les acteurs. Tous les cinéastes sont différents, et il faut les soutenir avec tout ce qu'on a. Il faut tout connaître de la technique, savoir déplacer une dolly, une grue... J'ai appris comme cameraman de studio, où on devait pouvoir remplacer nos collègues au pied levé, et donc s'adapter et prendre le style des autres. J'ai dirigé la photographie de la deuxième équipe sur *Apocalypse Now* [Coppola, 1979], après une journée à regarder travailler Vittorio Storaro [ASC, AIC] j'ai été sa doublure. Je pense, j'espère que ça ne se remarque pas. » Quant à son propre style, Burum

ne saurait en donner une définition exacte : « Quand j'ai commencé, je pensais que j'allais me réinventer à chaque film, mais quand je regarde mon travail, j'y vois mes empreintes partout. Il y a sûrement de meilleurs caméléons que moi ; j'aime les mouvements de caméra, les longues prises pour que les acteurs jouent vraiment ensemble. Si on isole les acteurs ou qu'on multiplie les plans, on perd en intérêt et en énergie. Si c'est bien écrit, on peut avoir confiance en un plan master bien pensé. Les gros plans doivent être réservés à des moments d'emphase. C'est toujours frustrant, je ne peux pas vous donner la réponse que vous attendez pour définir mon "style". Il n'y a pas de secret dans ce métier, c'est vous le secret. Tous les fabricants essaient de vous faire croire que l'équipement va déterminer votre travail, mais il n'y a pas un objectif, ou une technique qui va faire de vous un meilleur chef opérateur. Il faut connaître son artisanat et il faut l'appliquer là où il y a des problèmes, mettre en valeur le travail des autres départements, et apprendre à collaborer avec chaque réalisateur. C'est comme dans *Le Magicien d'Oz* [Victor Fleming, 1939] : "Ne prêtez pas attention à l'homme derrière le rideau". »

(Compte rendu rédigé par Clément Coliaux, pour l'AFC)



## Ed Lachman, ASC, et le "EL Zone System"

Par Margot Cavret  
28-11-2022 - [Lire en ligne](#)

Lors de l'édition 2021, Ed Lachman présentait à un public enthousiaste son tout nouveau EL Zone System. Encore sous forme de prototype, l'idée était de construire un outil d'aide à l'exposition, s'apparentant à un False Color, mais centré sur le gris 18 %, et surtout évoluant en valeur de diaphragme, notion plus intuitive et universelle que les

**pourcentages nébuleux que propose le False Color. Cependant, les constructeurs semblent avoir boudé le dispositif, et un après, seul SmallHD l'a intégré à ses écrans. Ed Lachman, quant à lui, a fait son premier tournage entièrement à l'aide de ce dispositif. Il revient sur celui-ci, qui a également la particularité d'avoir été tourné en noir & blanc, avec une caméra qu'Arri a fait adapter spécialement pour l'occasion. (MC)**

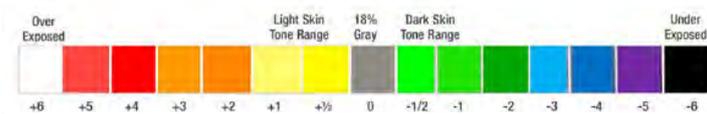
Pour son prochain film, produit par Netflix, Pablo Larraín tenait à tourner en noir et blanc. Ed Lachman s'est très vite posé la question entre tourner directement en noir & blanc avec une caméra adaptée, ou tourner en couleur et faire la transition vers le monochromatique en post-production. « La meilleure option était de tourner directement en noir & blanc », explique-t-il, « car on perd des pixels et de la sensibilité avec le filtre de Bayer. En tournant avec une caméra noir & blanc, je gagnais 3/4 de diaphragme ! ». Cependant, la caméra utilisée devra pouvoir tourner en 4K pour répondre au cahier des charges de Netflix, et être légère car le projet prévoit de nombreux plans à la Technocrane. Arri ne disposant pas de caméra monochromatique répondant à ces deux critères, et Ed Lachman tenant à apporter le look Arri sur le projet, la décision est prise de fabriquer la caméra ! Les ambitions sont grandes : une caméra multi-spectrale, capable d'enregistrer dans l'infra-rouge, avec une dynamique de 25 IL. « Ils doivent encore être en train de travailler dessus ! », plaisante Marko Massinger, qui anime la conférence avec Ed Lachman. Pour tenir les délais du tournage qui doit démarrer deux mois plus tard, Arri revoit ses ambitions à la baisse, et part d'une Mini LF, de laquelle est ôté le filtre de Bayer, et dont les caractéristiques sont ajustées. Ed Lachman l'équipe d'optiques Baltar re-carrossées. Il utilise également des filtres colorés pour changer le contraste de son image monochromatique, et s'oriente vers des lumières directives. « J'avais peur que ce soit trop dur, mais finalement la caméra noir et blanc me donnait un peu la sensation d'une pellicule », commente Ed Lachman.



"El Conde", de Pablo Larraín, photographié par Ed Lachman

On verra tout de même des couleurs sur les moniteurs de tournage, car Ed Lachman ajuste l'exposition du film grâce à son dispositif EL Zone System, implémenté dans un moniteur SmallHD.

Obsédé par le gris à 18 % sur lequel est centré le dispositif, il peut exposer les visages avec finesse, tout en surveillant précisément le contraste de la scène. L'outil lui permet également de cartographier son image, afin d'avoir des références précises pour les retakes et la post-production. « Quand j'ai vécu la transition de la pellicule vers le numérique, j'ai eu le sentiment de perdre le contrôle sur l'image, je ne comprenais plus où était le négatif, ni comment utiliser ma cellule », se souvient-t-il, « Avec le EL Zone System, je retrouve un contrôle absolu sur l'exposition et le contraste, je ne dépends plus d'un DIT qui se protège lui aussi, là on sait exactement où est le négatif, on n'a plus besoin de se protéger ! »



L'échelle de couleurs du EL Zone System

Il présente des images de making-of, dans lesquelles on voit le grand moniteur en noir & blanc surplomber le petit SmallHD affichant le EL Zone System. Il commente : « Là, vous voyez sur les costumes blancs, ça apparaît en rouge, donc je sais qu'il y a des informations, et pourtant sur le grand moniteur j'ai l'impression que c'est surexposé. Même si on me dit que l'écran est calibré je ne peux pas en être sûr. Le EL Zone System raisonne en indice de luminance, donc c'est indépendant du signal qu'affiche le moniteur. Tant que je connais la dynamique de la caméra, je sais exactement comment je peux exposer. Je peux créer des images très contrastées, et avoir confiance dans ce que me dit l'outil de contrôle ».

Dans le public, un jeune chef opérateur a pu lui aussi expérimenter de tourner en s'appuyant sur le EL Zone System. Il partage son avis avec l'audience : « Ça m'a aidé à contrôler où je plaçais les peaux sur le signal, c'est un outil merveilleux, bien plus pratique qu'un waveform monitor ou qu'un False Color.

Parfois j'avais une deuxième équipe, et je leur donnais des images du SmallHD en référence pour qu'ils sachent exactement comment exposer, et avoir des images qui raccordent entre les deux équipes ». « Ça permet aussi de raccorder deux caméras différentes, ou deux décors », complète Ed Lachman.



Un chef opérateur dans le public partage son expérience du EL Zone System

(photo Katarzyna Średnicka)

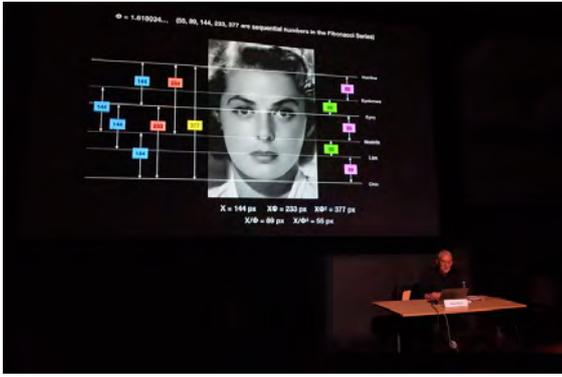
« C'est tout de même improbable que pour l'art de la cinématographie, les ingénieurs aient conçu un outil qui s'appelle "False Color" ! », plaisante Marko Massinger. « Oui, il y a un vrai problème de communication », répond Ed Lachman, « les ingénieurs travaillent dans un monde électronique, tandis que nous, nous raisonnons en terme photographique. Au début j'ai conçu le EL Zone System de manière très égoïste, pour avoir mon propre outil que je comprendrais parfaitement, mais je suis content que ça puisse être utilisé par d'autres ! Je ne veux surtout pas que ça devienne un matériel propriétaire, ça doit rester universel ».



Ed Lachman

(photo Katarzyna Średnicka)

(Propos retranscrits par Margot Cavret, pour l'AFC)



## Conférence de Walter Murch sur le nombre d'or

"Les yeux dans les yeux" par Clément Coliaux  
15-11-2022 - [Lire en ligne](#)

Et si tous les yeux du cinéma étaient à la même place ? Célèbre monteur image et son, entre autres, de plusieurs films de Francis Ford Coppola, George Lucas et Anthony Minghella, Walter Murch est venu présenter pour la première fois à Camerimage 2022 sa nouvelle découverte. En écriture de son prochain livre, l'auteur du renommé *En un clin d'œil* (sorti en France en 2011) s'est penché sur la question de l'overscanning (tourner dans une résolution supérieure à celle du rendu final pour ajuster les contours du cadre en post-production), et ses réflexions ont croisé le visionnage d'un documentaire à son sujet qui mêlait des extraits de ses films et de l'histoire du cinéma. (CC)

Il s'est alors rendu compte, en tendant sur l'écran un fil de tricot emprunté à son épouse, que la ligne du regard des acteurs étaient presque toujours placée au même endroit. Et pas n'importe où : si l'on fait le rapport de la distance qui sépare la ligne du bas de l'écran sur celle qui la sépare du haut de l'écran, on trouve le nombre d'or (golden ratio), environ 1,618. Ce nombre particulier que l'on retrouve dans les proportions de beaucoup de figures géométriques dans la nature (de l'ADN à la forme des galaxies en passant par celle des fleurs) semble effectivement présider à la place des yeux des acteurs dans le cadre. Murch a réalisé une vidéo d'extraits de films d'une dizaine de minutes pour illustrer le phénomène, avec un trait blanc pour représenter la ligne du ratio du nombre d'or. Mélangeant à son tour des images de films dont il est le monteur (*Le Parrain*, *Apocalypse Now*, *Star Wars*, *Le Talentueux Mr. Ripley*) et avec d'autres exemples variés, (*M*, *Pas de printemps pour Marnie* ou *La Passion de Jeanne*

*d'Arc*), Murch démontre ses observations. Les yeux de Tippi Hedren, Al Pacino, Renée Falconetti et Martin Sheen seraient donc au même endroit que ceux de Robert De Niro, Peter Lorre, Juliette Binoche ou Johnny Carson dans son émission de télévision ?

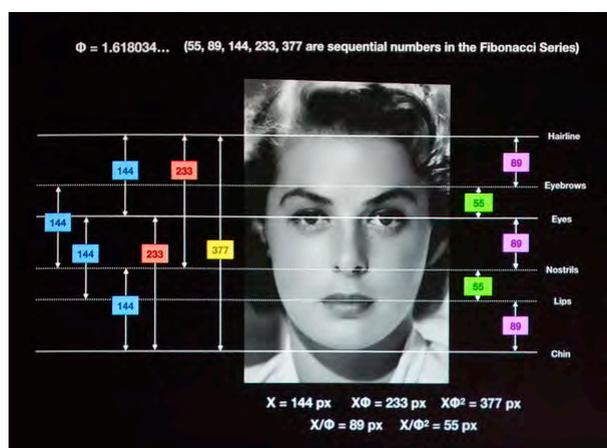


Walter Murch pendant sa conférence  
Photo Clément Coliaux

Walter Murch a donc contacté plusieurs cinéastes et chefs opérateurs émérites, s'attendant à une révélation sur ce secret qu'il venait de mettre au jour : Coppola, Vittorio Storaro, ASC, AIC, et Caleb Deschanel, ASC, lui répondent qu'il s'agit simplement d'un choix intuitif. John Seale, ACS, ASC, formule : « Je voulais que le visage soit confortable dans le cadre ». Murch s'amuse donc, comme une expérience, à recadrer des extraits pour décaler le regard en dessous ou au-dessus de la ligne du nombre d'or. Sur un plan de *Ghost* (Jerry Zucker, 1990), Whopi Goldberg apparaît dans le premier cas plus en difficulté, avec de l'air au-dessus d'elle, et dans le second plus dominante. Même diagnostic avec un champ - contrechamp entre Sean Connery et Tippi Hedren dans *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964), où les rapports de force semblent impactés par ce décalage, comme le feraient des plongées ou contre-plongées ; la ligne du nombre d'or correspondrait alors à un rapport plus "neutre" de la caméra au personnage.



Évidemment, ce système montre vite des limites; Murch lui-même explique ne s'être concentré que sur un certain type de plan (sans angulation trop forte et avec le visage de l'acteur occupant au moins un tiers du cadre), et la direction du regard influe grandement sur la sensation de cette "anxiété de composition" (on accepte plus facile un cadrage avec de l'air au-dessus du personnage s'il regarde vers le haut, et réciproquement). *Ida* (Paweł Pawlikowski, 2013) est un parfait contre-exemple, où le cadre laisse toujours de l'espace au-dessus des personnages, comme pour y appeler une présence spirituelle. On peut se demander si cette norme intuitive, que l'on peut voir comme un cas particulier de la règle des tiers (pour rendre une composition harmonieuse, on tente de faire coïncider les éléments importants du cadre avec des lignes horizontales et verticales imaginaires qui découpent le cadre en tiers), est une si grande révélation, ou plutôt une conséquence naturelle d'un élément-clé que Walter Murch ne manque pas de remarquer: ce ratio correspond aux proportions du visage, et au rapport de la distance qui les sépare du menton sur celle qui les sépare de la ligne d'implantation des cheveux. Il semble ainsi naturel qu'un cadre qui centre son sujet en reproduise les proportions.



Si l'on peut s'amuser, comme les infographies de Murch, à relever tous les ratios mathématiques cachés dans les proportions du visage humain, c'est principalement le caractère inné de leur reproduction sur l'écran qui interroge. Il se tisserait ainsi, entre l'observateur et les observés, une sorte de reconnaissance instinctive qui ne résulte pas d'un apprentissage spécifique de cette règle de composition, une identification qui rendrait plus "confortable" de contempler nos semblables cadrés dans des proportions qui imitent les nôtres. Un peu comme un rapport de confiance, en regardant quelqu'un dans les yeux.

(Compte rendu rédigé par Clément Colliaux, pour l'AFC)



## Luc Montpellier, CSC, revient sur ses choix techniques et esthétiques pour "Women Talking", de Sarah Polley

19-11-2022 - [Lire en ligne](#)

Présenté lors d'une séance spéciale à Camerimage, *Women Talking* est le prochain film de la réalisatrice canadienne Sarah Polley. Adapté d'un roman (*Ce qu'elles disent*, de Miriam Toews), lui-même inspiré d'une histoire vraie, le film raconte comment des femmes victimes de violences sexuelles et physiques dans une communauté mennonite décident de se rassembler et d'agir ensemble pour mettre un terme à leurs souffrances. Avec son sujet d'une intense cruauté, le film fait le choix pudique de se focaliser quasiment uniquement sur un lieu, une journée et une nuit, où ces femmes réunies débattent pour décider de leur avenir. Rassemblées dans une vieille grange, tandis que les hommes du village sont tous partis demander la libération de leurs agresseurs, elles entament le travail laborieux d'essayer de s'entendre et de se comprendre, en confrontant leur idée de la paix, de l'amour, de la foi et de la liberté. N'ayant pas pu assister en personne au festival, le chef opérateur Luc Montpellier, CSC, a expliqué son travail et ses choix visuels lors d'une interview à RED, projetée à la fin de la séance. (MC)



Capture d'écran

Tous les longs métrages de fiction de Sarah Polley ont été mis en image par Luc Montpellier. Pour celui-ci, le chef opérateur décide de travailler en RED Monstro et optiques anamorphiques Panavision. Cette démarche lui permet à la fois d'utiliser un grand capteur, qui lui offre de la présence, du détail, et d'obtenir une esthétique anamorphique qui permet de rassembler les personnages grâce à l'ouverture de champ plus large en horizontal qu'en vertical. « On avait dans l'idée de filmer la solidarité de ce groupe », décrit Luc Montpellier. « On était très conscient de ce qu'on faisait quand on isolait un personnage dans le cadre, c'était toujours pour appuyer un tournant dramatique. » Par la fenêtre de la grange dans laquelle se tient leur assemblée, les femmes peuvent voir jouer leurs enfants dans un champ de blé baigné de soleil. A nouveau, l'anamorphique permet de mettre en valeur la beauté de ce paysage, accentué par la haute résolution qui apporte de la précision dans les détails de la nature, ce qui ne rend que plus douloureux le choix dont elles débattent, de quitter cet endroit, sa beauté et la douceur d'y grandir pour leurs enfants.



Capture d'écran

Très tôt en préparation, le chef opérateur et la réalisatrice décident d'utiliser une palette de couleur très restreinte et désaturée. « Nous voulions que l'image porte sur elle le poids des traditions et du conformisme auquel sont soumis ces femmes », explique Luc Montpellier. « Je voyais l'image comme un acteur supplémentaire du film, qui devait se glisser dans cette atmosphère très lourde, et faire ressortir le malaise. Le capteur de la Monstro est très fin sur les couleurs, et grâce à ça j'ai pu développer un look désaturé qui restait élégant sur les peaux. J'ai travaillé en collaboration avec le maquillage, les costumes et les décors, parfois ils devaient adapter leurs choix de teinte à la désaturation globale de l'image. Je cherchais aussi à faire une image qui ne connote aucune époque. Le scénario est contemporain, mais on ne s'en rend compte que très progressivement car il se déroule dans cette société très traditionaliste qui vit presque en autarcie, avec ses costumes, ses habitations. L'image ne devait pas trahir l'époque, pour que le film reste intemporel ».



Capture d'écran

Les hommes doivent revenir le lendemain, et les femmes sont donc pressées par le temps, l'absolue nécessité d'avoir pris une décision avant leur retour. Le film est donc porté par la trajectoire du soleil dans le ciel, rappel constant du temps qui s'écoule. Pour répondre à cette contrainte, et dans le souci de laisser le plus possible de liberté à la réalisatrice et à ses comédiennes, le chef opérateur décide de travailler en lumière artificielle. Le décor est enveloppé d'une grande softbox reproduisant la lumière diffuse d'un ciel, et la position du soleil peut être ajustée, et surtout figée le temps nécessaire, en fonction des besoins de la mise en scène. Le toit de la grange est rendu amovible, afin d'éclairer par dessus si besoin. La fenêtre, ouverture sur le monde extérieure, est quant à elle équipée d'un fond bleu.

« Mon idée était de minimaliser les contraintes techniques, pour ne pas risquer de briser l'interprétation des comédiennes. C'est un film très intense, avec des scènes qui font parfois vingt pages, je ne voulais pas que Sarah ait à sacrifier l'interprétation pour des contraintes techniques de position du soleil. » Se voulant être une fable, mais étant issu de faits réels, le film brouille la frontière du naturalisme. L'éclairage, factice donc, est sculpté avec soin par le chef opérateur, pourtant ce sont les personnages eux-mêmes qui vont prendre le contrôle sur la lumière et le contraste, en ouvrant les fenêtres, et en se déplaçant dans le décor pour s'exposer aux sources de lumière, métaphore subtile de la confiance qu'elles prennent progressivement, de la justesse et de la légitimité de leur démarche.

« Pour moi, le plan qui est le climax visuel est aussi la preuve la plus évidente que nous avons eu raison de ne pas tourner en décor naturel. C'est un faux time-lapse, une avancée lente vers une petite fille qui s'endort dans les bras de sa mère, et par la fenêtre derrière elle, on voit le soleil descendre et la nuit s'installer. C'est un plan qui dit que ça y est, le temps est écoulé, et il faut assumer la décision qui a été prise. » La fin de la journée est soulignée non seulement par le soleil qui se couche, mais aussi par la petite fille qui s'est endormie, marquant le passage dans la troisième et dernière partie du film.



Capture d'écran

Celui-ci a l'originalité, bien qu'il soit guidé par ce chronomètre inexorable, d'avoir un rythme qui ralenti petit à petit. Le jour par lequel il s'ouvre est assez animé, car les personnages confrontent des avis encore radicalement opposés, et les plans sont eux aussi plutôt dynamiques, accompagnant la sortie brutale d'une femme contrariée, ou s'enroulant élégamment autour d'une autre pour aller présenter le visage de celle avec qui elle parle. Le crépuscule est plus lent, car elles ont atteint un stade où elles se livrent réellement et touchent une forme de vérité qui est traitée avec gravité. Bien que la décision a été prise, et que des préparatifs doivent être faits, la nuit est quant à elle très calme, comme figée. Puisque les héroïnes profitent de chaque instant, la caméra, agissant réellement comme un personnage, comme elles, prend le temps de voir les choses dans leur durée.

*(Propos retranscrits par Margot Cavret, pour l'AFC)*



## Retour sur la séance de Q&R avec Joseph Kosinski et Claudio Miranda, ASC, ACC, à propos de "Top Gun : Maverick"

"Toujours plus haut", par Clément Colliaux  
18-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Arlésienne de longue date devenue un succès tonitruant, *Top Gun : Maverick* retourne sur les traces du film de Tony Scott, de 1986. Collaborateurs de longue date, le réalisateur Joseph Kosinski et le chef**

**opérateur oscarisé Claudio Miranda, ASC, ACC, sont venus présenter le film en compétition principale au CKK Jordanki de Camerimage 2022 qui tremblait encore du son des propulseurs. Ils racontent la genèse du film et les solutions trouvées pour tourner les impressionnantes séquences aériennes sans trucages.**

Envisagée dès la sortie de l'original, cette suite de *Top Gun* est redevenue d'actualité dans les années 2010, avec plusieurs directions envisagées. « Le premier scénario que j'ai lu datait de 2017 », explique Joseph Kosinski. « J'en ai gardé deux idées : l'intrigue romantique avec le retour de Penny (Jennifer Connelly) et le vol d'un avion F14 à l'ennemi à la fin. Et je me suis concentré ensuite sur les relations entre Maverick et Rooster (Miles Teller) et entre Rooster et Hangman (Glen Powell). Val Kilmer a eu l'idée que, comme lui, son personnage d'Iceman soit malade.

Eric Singer a écrit la première version du scénario, Ehren Kruger a fait une deuxième passe, et Christopher McQuarrie [réalisateur et scénariste des deux derniers *Mission : Impossible*] a fini d'ajuster les personnages à leurs interprètes. » L'enjeu militaire du film vient directement de conversations avec les pilotes de l'école Top Gun. « On leur a demandé quelle pouvait être la mission la plus difficile qu'ils auraient à accomplir, et c'est qu'on a fait : décollage d'un porte-avion, navigation à basse altitude entre les montagnes avec présence de missiles sol-air, cible à atteindre avec un guidage laser, et remontée avec beaucoup de G directement vers un affrontement avec des avions de cinquième génération. La seule différence avec le film, c'est qu'ils imaginaient ça de nuit ! »

Maintenant que le cap est fixé, reste à convaincre le principal intéressé, l'interprète de Pete "Maverick" Mitchell, éternel casse-cou qui devient ici l'instructeur du jeune groupe de pilotes qui va devoir relever le défi. « Je suis allé à Paris voir Tom Cruise », poursuit le réalisateur. « J'avais quatre arguments pour le convaincre. 1 : Je voulais faire un film centré sur la relation émotionnelle entre Maverick et le fils de son copilote décédé dans le premier film. 2 : Au début du film, Maverick serait devenu un pilote d'essai qui repousse sans cesse les limites. 3 : On voulait tourner la voltige sans trucages. 4 : Le film ne pouvait pas s'appeler *Top Gun 2*, mais *Top Gun : Maverick*. Tom a décroché son téléphone, appelé le président de Paramount Pictures, et lui a dit : "On fait ce film." »



Capture d'écran

Pour Claudio Miranda, il s'agit de rester dans les traces du premier film, dont il reprend l'utilisation de longues focales et certaines teintes orangées de couché de soleil. « J'ai été le chef électricien de Dariusz Wolski [ASC] et Dan Mindel [ASC, BSC] sur trois films de Tony Scott (*USS Alabama*, *Le Fan* et *Ennemi d'état*), et ce film était pour moi comme une occasion de continuer à travailler pour lui. J'ai demandé conseil à Jeffrey L. Kimball qui avait signé la photographie du premier *Top Gun*, c'est ce qui a guidé le choix des optiques, des couleurs. »

« On est tous des fans du premier film », ajoute Kosinski, « et donc la pression de devoir faire cette suite était divisée entre nous tous. » L'ouverture du film rend directement hommage au film de 1986, en reprenant les plans d'avions en train de décoller d'un porte-avion dans une lumière dorée. « C'était notre première semaine de tournage, on a profité de la sortie en mer d'un navire de l'US Navy », explique Kosinski. « On a envoyé une équipe du Skywalker Sound Studio enregistrer les différents sons des propulseurs, des câbles d'arrêt, de la postcombustion... Beaucoup du son a été recréé en montage, parce qu'il n'est en réalité pas très intéressant depuis l'intérieur du cockpit. »



Capture d'écran

L'imposant défi technique pour Miranda a été de réaliser toutes les scènes de vol en prises de vues directes, en plaçant des caméras dans et sur l'avion. « On avait une équipe au sol, un autre jet équipé, et six caméras dans l'habitacle de l'avion de jeu. On envoyait les acteurs, et ils devaient se débrouiller en autonomie une fois en l'air dans le siège copilote.



Joseph Kosinski, Claudio Miranda et Zbigniew Banas (photo Katarzyna Srednicka)

Tout le monde me disait que c'était impossible d'avoir autant de caméras à l'intérieur. On a désossé peu à peu un précédent modèle de jet pour savoir où on allait les mettre. J'avais participé à l'élaboration du Rialto [système de capteur déporté de la Sony Venice], et c'est grâce à ce système qu'on a pu mettre autant de caméras. » Cette recherche d'authenticité était déjà présente dans le film de science-fiction *Oblivion* (2013) où Kosinski et Miranda avaient opté pour des projections sur écrans blancs plutôt que des incrustations sur fond vert pour le décor d'une tour en verre en haute altitude. « Une fois en l'air dans les avions, les acteurs doivent se diriger tout seuls », explique Kosinski. « Chaque jour commençait par un briefing détaillé, puis de longues répétitions dans un simulateur pour parler du jeu, de comment ils devaient se placer par rapport à la lumière. On s'était suffisamment préparé pour que je sois rassuré. Enfin autant possible pour une scène où on envoie les acteurs dans des jets ! Mais finalement ce n'étaient pas forcément les scènes les plus complexes pour moi. Je pense à la scène du bar au début où on doit présenter en même temps la relation entre Maverick et Penny et tous les jeunes pilotes, qui était un défi au niveau du découpage et du montage qu'on a notamment pu améliorer en reshoot. Ou la séquence de voile, qu'on a tourné trois fois parce qu'il n'y avait pas assez de vent. Jennifer Connelly manœuvrait vraiment, Tom tanguait sur le bateau, Claudio essayait de les cadrer depuis un autre bateau, et je me cramponnais ! »



Capture d'écran

Avec *Tron : L'héritage* (2010), *Oblivion*, *Line of Fire* (2017) et *Spiderhead* (2022), Miranda a collaboré cinq fois avec Joseph Kosinski, qui n'a travaillé avec aucun autre opérateur. « On aime tous les deux trouver des solutions, je pense », dit-il. « Et chaque film pose de nouveaux défis. On se demande toujours comment montrer à l'écran quelque chose de neuf. » Comme l'indique Miranda, ils discutent constamment de leurs futurs projets. « On a trois projets potentiels », continue Kosinski. « Le prochain se déroule dans le monde de la Formule 1, et est produit avec Lewis Hamilton. C'est encore en phase de préparation. Pour l'instant, on trouve des solutions. »



Joseph Kosinski et Claudio Miranda, ASC, ACC  
© EnergaCamerimage

(Compte rendu rédigé par Clément Coliaux, pour l'AFC)



## Regard sur la table ronde Production virtuelle avec Arri et Fireframe

Par Margot Carvet, pour l'AFC  
23-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Pour sa première conférence de l'édition 2022 de Camerimage, Arri a convié le jeune studio de production Fireframe, spécialisé dans la production virtuelle.**

**Partenaires, Arri et Fireframe ont développé ensemble pour la première fois un workflow pertinent, intégrant des stratégies dès le tournage pour maintenir une qualité et une fiabilité de l'image. *A Rare Grand Alignment*, de Cinqué Lee, photographié par John Christian Roselund, FNF, est le premier tournage réalisé entièrement grâce aux écrans LED du studio et bénéficiant de cette innovation.**

A cette occasion, Arri a rassemblé un panel composé de David Bermbach et Andreas Oestreich, développeurs et chargés de projet pour Arri, d'Annemi Kuusela - responsable du département commercial - et de Markus Helminen - directeur technique - pour le studio Fireframe ; de John Christian Roselund, chef opérateur ; et modéré par David Levy pour Arri, pour partager un retour d'expérience sur ce tournage avec le public de Camerimage.

La conférence s'ouvre sur une présentation de la société Fireframe. Basée à Helsinki depuis deux ans, l'entreprise compte trois pôles :

- Le pôle Studio, qui accueille des tournages sur fond LED dans un studio spécialisé, dans tous les domaines (clips, publicités, mais aussi gaming, live, podcasts etc.).
- Le pôle Film, antenne spécialisée dans la production et la co-production de films intégrant de la production virtuelle.
- Le pôle Academy, dont la mission est de former des talents de la production virtuelle, afin d'anticiper les besoins de cette technologie naissante et en pleine expansion.

En plus d'accompagner les projets de plus en plus nombreux qui souhaitent profiter de la production virtuelle, la société investit continuellement dans la recherche et le développement, afin de faire évoluer cette technologie et ses outils. Ils intègrent les outils de Color Management d'Arri afin de s'assurer que les couleurs des écrans LED qu'enregistre la caméra soient identiques aux couleurs affichées sur les écrans. Travaillant en ACES, les techniciens spécialisés alignent les espaces de couleurs différents, entre celui de la caméra, ceux des écrans LED, ceux des moniteurs de retour image, etc.

Arri promet d'ailleurs, pour l'Alexa 35, d'intégrer de nouveaux plugins dédiés à la production visuelle, qui rendront le processus encore plus simple. En assurant la présence continue d'un étalonneur sur le plateau, le chef opérateur peut travailler une

correction précise des couleurs, directement sur les images des écrans LED, afin d'enregistrer en caméra des images intégrées au plus proche des intentions.

La technologie encore balbutiante fait face à de nombreux problèmes, notamment vis-à-vis de la qualité des écrans LED qui, pour l'instant, sont des écrans de télévision, et non des appareils spécialement conçus pour ce genre de production. L'IRC de ces équipements est encore très médiocre, et le chef opérateur présent pour évoquer son expérience de long métrage témoigne avoir commencé par faire retirer du studio Fireframe le plafond d'écrans LED destiné à l'éclairage, et l'avoir remplacé par des projecteurs à LED plus fins. Il décrit le film, qui se déroule à 95 % dans un téléphérique, comme destiné à être tourné sur murs de LED. Une grande partie de l'intrigue se déroule de nuit ou en lumière crépusculaire, et les comédiens sont des enfants. « Si nous avons tourné en décors réels, ça aurait été beaucoup de stress, avec toutes les séquences en heure bleue, et toute la logistique », explique-t-il. « Ça aurait aussi coûté trois fois plus cher ! », précise Annemi Kuusela. « Et avec les écrans LED, c'était mieux qu'en fond vert pour les enfants, car ils pouvaient voir directement ce qu'ils étaient censés voir par les fenêtres de la cabine. Et pour moi c'était beaucoup plus confortable, et ça a vraiment ajouté de la qualité au film : quand on peut faire du petit matin toute la journée, on a le temps d'être précis ! On a aussi utilisé une machine à fumée, et une machine à fumée lourde, pour donner l'impression qu'ils étaient au dessus des nuages. C'était amusant d'apporter des éléments réels ». Pour ce tournage, le directeur de la photo demande sur le plateau un grand écran de télévision, sur lequel il regarde les images, afin d'être sûr de repérer les détails qui trahiraient l'artifice. Il est calibré le plus précisément possible par les équipes du studio, et l'étalonneur est équipé d'un écran d'étalonnage plus précis. Pour pouvoir se consacrer à la lumière et à la gestion des écrans, le chef opérateur choisit de ne pas cadrer lui-même le film.

Les pelures sont évidemment tournées en amont du tournage, et sont ensuite retravaillées par les équipes de Fireframe afin d'y ajouter du contenu 3D. « Ce genre de tournage, ça revient à faire la postproduction en pré-production », commente John Christian Roselund. « Il faut être très bien préparé, car on ne peut pas dire "on verra en postproduction !" ». Markus Helminen complète : « On a appris que pour ce genre de tournage, la clé du succès, c'est la préparation. Ce sont des technologies naissantes, et on apprend encore tous un peu comment régler les problèmes de fréquence d'image, de synchronisation, etc. »



Sur la question de la profondeur de champ, les avis commencent à légèrement diverger dans le panel. Les concepteurs sont convaincus des possibilités du procédé, tandis que les artisans du film y voient des limites. « Techniquement, c'est possible d'agrandir la profondeur de champ, et de suivre les mouvements du follow-focus, mais pour le moment il vaut mieux éviter d'avoir le point sur l'écran. », explique Markus Helminen. John Christian Roselund précise : « C'est comme quand on travaille avec un Translight, il faut garder une certaine distance, et jouer avec le point. Le studio est un volume assez étroit, et nous n'avions pas beaucoup de recul pour maintenir les écrans dans le flou. J'ai donc réduit la profondeur de champ en tournant à pleine ouverture sur le grand capteur de l'Arri Mini LF, et j'ai choisi des optiques assez douces. La texture des fenêtres et le gel qui s'y formait nous ont aussi beaucoup aidés, et on a même pu faire des bascules de point. » David Bermbach complète : « Pour le moment, il y a un conflit entre les pixels sur mur de LED et ceux de la caméra. Les écrans brillent, et on trahit l'artifice si on fait le point sur l'écran, surtout si l'axe de la caméra n'est pas perpendiculaire. Ce sera long avant que la technologie soit complètement au point, mais je suis certain qu'on y arrivera un jour. »

Le public de la conférence se montre curieux, et semble déjà envisager un usage de la technologie sur leurs prochains projets. Une question porte sur la possibilité d'utiliser la production virtuelle pour les retakes. A nouveau, les ingénieurs d'Arri et de Fireframe s'enthousiasment d'une idée si riche, tandis que John Christian Roselund tempore : « C'est quelque chose qu'il faut intégrer dans la production, car ça implique d'emporter les équipements de tournage des pelures sur tous les décors. Et je ne suis pas sûr que tous les décors puissent se prêter à ce genre de technologie. »

Un autre spectateur s'interroge quant à la flexibilité du procédé. Markus Helminen répond : « C'est tout à fait possible de faire du tracking, pour pouvoir remplacer la pelure. La caméra tourne en RAW, donc c'est transparent en terme de définition. »



De gauche à droite : David Levy, Annemi Kuusela, Markus Helminen, David Bermbach, John Christian Roselund.  
Photo : Aleksander Urbanski

Mais c'est certainement la dernière question qui est la plus intéressante et la plus surprenante pour le panel : « C'est une technologie formidable, mais avec toutes ses contraintes informatiques, est-ce que le tournage reste amusant ? Est-ce qu'on ne perd pas un peu de la magie du tournage, en s'encombrant d'une to-do-list si précise et pragmatique ? » Les réponses sont variées, mais toutes s'accordent à dire que le processus et son amélioration permanente se veulent des outils pour aider la créativité plutôt que pour la brider :

David Levy : « Il faut que ça amène de la liberté. C'est une technologie qui permet de faire toutes les scènes qu'on veut sans avoir à changer de décor. C'est au bénéfice du réalisateur. »

David Bermbach : « C'est comme conduire une voiture : au début quand on ne maîtrise pas bien la conduite, c'est très contraignant, mais dès qu'on devient à l'aise, on peut y prendre du plaisir. Si l'équipe travaille bien ensemble, et que les bases sont faites, on s'amuse. »

John Christian Roselund : « C'est un nouvel outil. Si on l'utilise intelligemment, il peut vraiment apporter quelque chose en plus au film. Les cinéastes arrivent sur le plateau avec derrière eux cent ans d'une certaine tradition dans la façon de faire des films, et ils se confrontent à l'équipe de Fireframe, qui a une autre culture, celle de l'informatique, du jeu-vidéo, des VFX, etc. Mais ça n'a pas d'importance, car on met toutes ces créativité et ces savoir-faire au service du film, avec le but qu'il soit bon et qu'il donne des émotions. Et ça à toujours été le but de toutes les nouvelles technologies dans la fabrication des films ».

- En savoir plus :
  - <http://www.arri.com/solutions>
  - <https://fireframe.fi/>



## Retour sur l'"Arri Big Screen Experience" où quatre chefs opérateurs étaient invités

Par Margot Cavret

21-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Mardi 15 décembre, lors de son "Arri Big Screen Experience", dans la grande salle du CKK à Camerimage, le constructeur a pu présenter les travaux de différents chefs opérateurs qui se sont vus confier la mission de tourner des images avec les optiques Signature Arri. Josua Stäbler, Jérôme de Gerlache, Stijn Van Der Veken, ASC, SBC, et Setu (Satyajit Pande), ISC, ont commenté leurs images et partagé avec l'audience leurs impressions. (MC)**

L'événement est conduit pour Arri par Art Adams, qui commence par recevoir le chef opérateur Josua Stäbler. Celui-ci a pu tourner quelques images afin d'essayer les focales extrêmes de la gamme Signature Prime, les 12 mm et 15 mm pour les focales courtes, 200 mm et 280 mm pour les longues. Le chef opérateur partage sa surprise quant à la grande fidélité des plus courtes focales, qui ne présentent quasiment aucune distorsion, et qui permettent ainsi d'obtenir des images d'une grande proximité avec les personnages, sans déformer leurs visages.



DP : Josua Stäbler  
Photogramme



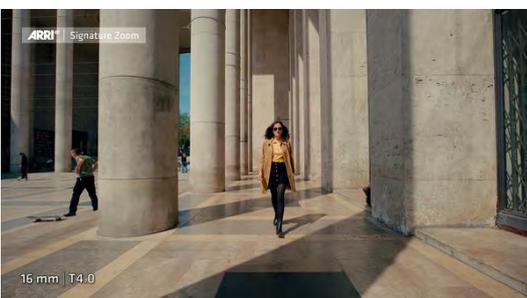
DP : Josua Stähler  
Photogramme

Les longues focales quant à elles lui permettent de dessiner de beaux plans de paysage, et offrent des bokeh doux et crémeux. « Comme beaucoup de jeunes chefs opérateurs, j'ai tendance à vouloir tourner avec des optiques vintage ! » plaisante-t-il, « mais avec les Signature Prime, on a les avantages des optiques modernes, sans pour autant qu'elles aient un rendu ennuyeux. Elles ont quelque chose de très organique, en apportant beaucoup de détail sur les visages sans que ce soit désagréable. Elles ont aussi un rendu plus chaud sur les peaux que les autres optiques modernes ».

Le second chef opérateur accueilli par Art Adams est Jérôme de Gerlache, qui a pu tourner des images de Paris avec le zoom 16-32 mm. A son tour il relève l'absence de distorsion dans les courtes focales, et un rendu organique qui donne un impression d'intimité avec le personnage filmé. Il remarque divers éléments pratiques : le minimum de point très court, la légèreté de l'optique, la fluidité des bagues et la rigueur de la bague de point qui ne modifie pas la valeur de la focale. Tournant en Full Frame, il est agréablement surpris par la possibilité d'obtenir des courtes profondeurs de champ, et la douceur des flous. L'optique est précise et définie, ce qui donne de la souplesse pour l'éclairage et l'étalonnage.



DP : Jérôme de Gerlache | Photogrammes



Le troisième chef opérateur à présenter son travail est Stijn Van Der Veken, ASC, SBC. Il présente la bande annonce de la série "Willow" (adaptée du film du même nom), qui sortira à la fin du mois sur la plateforme Disney+. A la requête des show-runners qui avaient pour ambition d'obtenir un look réaliste à mettre en confrontation avec l'univers fantasy de la série, et afin de laisser une grande marge de manœuvre au département VFX dont le rôle est primordial pour ce projet, le chef opérateur s'est orienté vers les Signature Prime, avec leur look discret et leur grande définition. Il les associe avec deux zooms de la gamme, qui raccordent parfaitement, en terme de couleurs, de flou ou de bokeh. La production monte jusqu'à huit caméras, et grâce à la parfaite compatibilités des objectifs, il peut couvrir tous les axes en combinant les zooms et les focales fixes. Il accessoirise ses optiques d'un filtre de diffusion SFX 1, pour donner un coté laiteux aux hautes lumières, qu'il retire sur les focales longues pour ne pas perdre trop de résolution. Partageant la saison avec d'autres directeurs de la photographie, ils s'harmonisent entre eux et tournent généralement à un diaphragme ouvert entre 2.2 et 2.5, et des focales le plus souvent entre le 35 mm et le 40 mm. Il salue également la grande robustesse des optiques, qui ont suivi l'équipe dans des environnements arides, et ont résisté à la pluie, à la boue, au froid et à l'humidité.



DP : Stijn Van Der Veken, ASC, SBC | Photogrammes



Le dernier chef opérateur invité à présenter son travail lors de cet Arri Big Screen Experience est Setu (Satyajit Pande), ISC. Celui-ci a pu tourner un court métrage intitulé *Across Windows* avec une Alexa Mini LF et un zoom Signature 65-300 mm. Peu habitué à tourner avec des zooms, il commence par se questionner sur l'usage qu'il peut faire de cet outil. « Pour moi ça avait trois utilités » explique-t-il, « pour aller vite en documentaire et changer la focale sans

avoir à changer d'optique ; pour donner du dynamisme à une scène d'action ; ou pour atteindre une focale qui n'existe pas en fixe ». La série Signature s'arrêtant au 280 mm pour les focales fixes, il choisi donc d'explorer ce troisième critère, en écrivant un film relatant la relation qui se noue peu un peu entre deux adolescents qui s'aperçoivent depuis leurs fenêtres.



DP : Setu (Satyajit Pande), ISC | Photogrammes



Avec 30 mètres de distance entre les deux fenêtres, le 300 mm s'impose pour aller récolter les plans serrés sur les personnages, tandis que les valeurs plus courtes permettent d'obtenir une mosaïque de fenêtre parsemant le bâtiment. Le chef opérateur (qui est également réalisateur pour ce projet) se dit complètement surpris par la présence qu'apportent ces longues focales, qui ne font preuve d'aucune perte de définition par rapport aux focales plus courtes et qui présentent un contraste agréable, associé à une grande clarté, offrant ainsi un certain panache et une dynamique appréciable entre les hautes, moyennes et basses lumières. Il tourne le film en seulement un jour et une nuit, sans avoir besoin de rééclairer la nuit qu'il capture avec un diaphragme ouvert à 2.8. Il apprécie également la douceur du dégradé entre netteté et flou, qui lui permet d'obtenir des bascules de point élégantes.

(Compte rendu rédigé par Margot Cavret, pour l'AFC)



## Retour sur le séminaire "Protégez vos intentions créatives avec ACES"

Par Clément Coliaux, pour l'AFC  
18-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Devant un public de chefs opérateurs et de DIT concentrés, le panel de Cinematography Mailing List (CML) est revenu durant Camerimage 2022 - et en direct sur son site - sur l'intérêt d'ACES pour assurer une cohérence des décisions artistiques de la préparation à la diffusion.**

« A l'heure du numérique, ACES est le nouveau standard pour s'assurer un *color management* cohérent », ouvre Ronnie Prince, éditeur en chef de *Cinematography World* et modérateur de la conférence. Le consultant workflow Miga Bär rappelle ensuite l'importance d'avoir un espace couleur plus large par lequel transiter, entre le signal envoyé par la caméra, les moniteurs du village vidéo, du montage, de l'étalonnage, les VFX et le support final. L'Academy Color Encoding System (ACES) englobe tous ces autres espaces couleurs. Les différents signaux peuvent donc entrer dans l'espace ACES via un *Input Transform*, et sortir via un *Output Transform* une fois l'étalonnage effectué, ce qui limite drastiquement les pertes qu'occasionneraient des transitions successives entre des espaces restreints. « Jusqu'à l'étalonnage, on utilise des formats qui ne sont pas faits pour être affichés », poursuit Bär. « On les regroupe en tant que *Scene Referred*, par opposition aux supports *Display Referred* pour la diffusion. Et ACES fait le lien entre les deux au moment de l'étalonnage. »



« Le mieux pour s'assurer un bon *monitoring*, c'est de fabriquer un *show look* », conseille Bär. « Il faut donc partir de la fin et, à partir des tests maquillage et costumes, élaborer à l'étalonnage ce à quoi on voudrait que l'image ressemble. Ce *show look* va suivre toute la ligne sans jamais être *burn in* de façon irrémédiable. Il est très important de s'y référer : si par exemple un plan revenu des VFX sort du lot en termes de couleurs ou de contraste, le monteur aura tendance à moins l'utiliser pour ne pas sortir du film. » Il passe la parole à Patrick Renner, qui travaille pour les développeurs de logiciels Pomfort.

« Contrairement à une LUT (Look Up Table), qui ne fonctionne que pour un certain type de fichier, le *show look*, grâce à ACES, peut transiter entre toutes les sources. » Il le démontre en appliquant à une source vidéo arrivant en SDI le style qui avait été établi à partir d'une photo, en sRGB. « Avec le logiciel Livegrade, on peut importer ce *look* en fichier AMF, et même l'ajuster à la volée pour correspondre à une scène, une exposition ou une météo différente. » Il rappelle qu'aucune de ces extensions de fichiers ne sont propriétaires, et peuvent fonctionner avec n'importe quel équipement. « Contrairement à ce que certains craignent, les *Transform* ACES n'uniformisent pas le rendu d'images de sources différentes. Ils font en sorte qu'ils se comportent ensuite de la même manière lorsqu'on les manipule. »



« Avec la multiplication des sources et des écrans différents sur un plateau, la gestion de la couleur est inévitable, et ACES est la meilleure façon de s'y prendre, dès le début de la chaîne », synthétise Miga Bär. « C'est le meilleur moyen d'éviter des appels paniqués à six heures du matin ! », énonce le chef opérateur Franz Pagot, AIC, OMRI, MBKS, qui a eu son lot de mauvaises expériences avec des LUTs. Les étalonneurs du panel élargissent ensuite l'avantage d'utiliser ACES : Michal Herman explique qu'ACES fonctionne très bien pour mêler numérique et rushes en pellicule scannés via le système, et Felix Hüsken, BVK, CSI, raconte la latitude que le système lui a

apportée pour gérer des images avec beaucoup de lumières néon sur la série "How to Sell Drugs Online (Fast)" (2019). Patrick Renner ajoute qu'ACES permet sans difficulté de passer d'une chaîne en SDR à une diffusion en HDR, avec une fiabilité de 90 %. Enfin, conclut Kamil Rutkowski, directeur technique chez DI Factory : « ACES permet de naviguer entre des workflows différents, que nos écrans soient en P3, sRGB... Et surtout, sa grande latitude permet de faire des masters – notamment d'archives scannées – qui seront compatibles avec les futurs espaces couleurs qui vont apparaître. »

(Compte rendu rédigé par Clément Coliaux, pour l'AFC)



## Un débat sur le thème du tournage des scènes d'intimité, sous l'égide de Sony

par Margot Cavret

28-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Sous l'égide de Sony, six femmes et un homme ont été rassemblés pour débattre avec le public des problématiques posées par le tournage des scènes d'intimité. Le sous-titre de la conférence, "A discussion on female perspective", est décriée par le panel, qui juge la problématique non genrée et universelle, surtout dans un milieu professionnel où l'on dénombre encore une grande majorité d'hommes. Pourtant le public est essentiellement féminin. Menée par Carmen Vaya Albert, éditrice du magazine *Camera&Light*, la conversation a principalement porté sur le nouveau métier de coordinateur-riche d'intimité, de ses enjeux, et de la place des directeur-riche-s de la photographie sur le tournage de ces scènes particulières. (MC)**

La conférence rassemble les directrices de la photographie Ita Zbronic-Zajt, Katja Rivas Pinzon, Julia Geiß; le directeur de la photographie Piotr Sliskowski et la coordinatrice d'intimité Katarzyna Szustow, à qui on demande dans un premier lieu de définir son métier. « C'est encore très flou », répond-elle, « la méthodologie n'est pas encore clairement définie et on recherche encore quelle est la meilleure façon d'exercer ce métier. J'aime beaucoup avoir des retours constructifs des équipes et des comédiens avec lesquels je travaille, pour continuer de m'améliorer. Pour l'instant, la notion même de "scène d'intimité" est très vague, ce sont à chaque fois les réalisateurs et réalisatrices, et les comédiens et comédiennes qui décident de ce qu'ils jugent comme étant intime. C'est souvent des scènes de sexe, mais ça peut aussi être de la nudité ou de la violence. C'est Netflix qui propose la formation que j'ai suivie pour arriver à ce poste, ils essayent de créer quelque chose autour de ce sujet. Même si tout le monde peut se dire être coordinateur ou coordinatrice d'intimité, si l'on veut acquérir les compétences, c'est une formation difficile et très cher, de six mois à Los Angeles.

Je pense que ce métier se définit avant tout par la collaboration avec le réalisateur. Je commence toujours par appeler le réalisateur pour connaître ses intentions, et être capable d'accompagner sa vision. Mon rôle, c'est de faire en sorte que les scènes se tournent rapidement et dans une bonne ambiance. Je parle de consentement aux acteurs, parfois je dois leur expliquer cette notion qui n'est pas toujours très claire, surtout pour les plus anciennes générations. Je suis la personne qui assure que le dialogue soit continuellement ouvert, pour les mettre en confiance, et garantir leur sécurité et leur confort. Par exemple, souvent l'une des premières règles que je mets en place, c'est qu'ils aient le droit de dire "coupez !" à tout moment. Paradoxalement, ils se donnent plus quand ils savent qu'ils ont la possibilité de dire stop.

Je suis aussi responsable de la chorégraphie de la scène. Ce sont des scènes qui doivent être bien préparées en amont, chorégraphiées et répétées. Ces répétitions sont aussi le moment pour les acteurs de faire des propositions plus librement. En amenant la liberté dans le processus, on en retire la peur. Ça arrive que les acteurs et actrices me rencontrent avant même de rencontrer le réalisateur ou la réalisatrice. Ça crée une relation de confiance, mais parfois c'est perturbant pour eux, car ils me demandent des conseils sur leurs intentions de jeu, à moi plutôt qu'à la mise en scène. Donc j'essaie toujours d'inclure le réalisateur ou la réalisatrice à nos conversations et répétitions.

Il y a aussi un peu de travail administratif, je dois rédiger le protocole d'intimité avec l'assistant-e réalisateur-riche, à partir des lois qui existent, et des limites que chacun a posées, pour garantir qu'elles soient connues de tous et respectées (la durée de la scène, les choses qu'on va pouvoir demander ou non aux comédiens, etc.).

Je suis en collaboration avec presque tous les départements, d'où la notion de coordination. Casting, image, mise en scène, costumes, maquillage, machinerie (pour les scènes dans les voitures notamment), etc. Mais les directeurs et directrices de la photographie sont souvent ceux à qui je parle le moins, car ils sont très silencieux, et préfèrent voir que parler ! Toute l'équipe doit être attentive à la sécurité des acteurs et actrices pour ce type de scènes, ce n'est pas que ma responsabilité. Je m'assure aussi que chacun surveille son langage, et qu'on travaille dans un climat sain et bienveillant. Il faut toujours faire attention à ce qu'on dit, car on ne connaît pas la sensibilité de la personne en face, ni ce qu'elle a vécu. Les blagues grossières et les remarques déplacées n'ont pas lieu d'être sur le plateau, et si quelqu'un continue d'avoir un comportement dérangeant, je lui demande de partir tout simplement. Je suis très stricte sur les règles. »

Les chef-fe-s opérateur-riche-s présents se montrent également très sensibilisés au sujet. « L'intimité, ce n'est pas un sujet genré », avance Piotr Sliskowski, « c'est une question de sensibilité et d'empathie. L'humanité est la chose la plus importante, et il faut prendre très soin des comédien-ne-s dans ces scènes-là, car ils sont dans des émotions très fortes. On travaille souvent ces scènes en équipe réduite, avec juste les comédien-ne-s et le-la réalisateur-riche. En général je cadre moi-même pour qu'ils se sentent plus en confiance. Aujourd'hui avec tous les systèmes sans fil, c'est beaucoup plus simple de laisser l'équipe à l'extérieur, avec les écrans et la commande de point ! Je fais la lumière en m'assurant que ça reste confortable pour les comédien-ne-s, et tout le monde travaille dans ce sens, les costumes, la mise en scène, et évidemment le-la coordinaeur-riche d'intimité, qui est une personne essentielle, qui apporte la dimension psychologique. C'est une bonne chose que ce métier ait été créé, c'est mieux pour les acteur-riche-s, et ça nous fait aussi gagner du temps, car on peut travailler tous en même temps.

En tant que chef opérateur, je me sens responsable de la sécurité et du bien-être des comédien-ne-s. Je suis la personne la plus proche d'eux, et je ressens leurs émotions à travers le viseur. Je sens quand il y a un inconfort et qu'il faut couper la caméra. Et il y a

aussi des situations où on sent qu'il ne faut pas couper ! Je me souviens d'une scène extraordinaire, où le comédien et la comédienne ont commencé à improviser, et je les ai suivis dans leur improvisation avec la caméra, tout en restant très attentif à la situation. Le réalisateur ne coupait pas, alors on continuait. Chaque réalisateur-riche est différent, et en tant que chef opérateur, j'essaie de simplement le ou la guider, et de pointer mon regard dans la bonne direction. Chaque histoire est racontée à leur façon, à travers leur vision du monde qui est différente à chaque fois. Il faut juste adapter sa sensibilité et sa façon de photographier. Et au final en tant que public, on ressent si la scène véhicule de l'émotion ou pas. Notre rôle, c'est de créer une zone confortable pour permettre aux acteur-riche-s de libérer cette émotion. Mais c'est une alchimie mystérieuse, et même si on met tout en place, on n'est pas sûr que ça va arriver. »

Ita Zbronic-Zajt complète : « Parfois, il y a du travail à faire sur ces scènes. On reçoit le scénario, et c'est simplement écrit à la fin de la scène "ils font l'amour", sans aucune information ! Dans ces cas-là, je travaille avec le réalisateur ou la réalisatrice, on réécrit la scène ensemble, en complétant, ce qui se passe, ce qu'on voit, combien de temps ça dure, et au final, ça nous apporte des informations sur les personnages, l'enjeu dramatique qu'a la scène et en quoi elle est utile au film. Et si on se rend compte que ça n'apporte rien, alors il ne faut pas la tourner ! ». La coordinatrice d'intimité Katarzyna Szustow tempère : « Je préfère ces scènes qui restent très vagues sur le scénario, car ça permet pendant les répétitions avec les acteur-riche-s de construire la scène tous ensemble. En les impliquant, ils peuvent directement poser leurs limites, et faire leurs propres suggestions. Les comédien-ne-s savent toujours très bien ce qu'ils veulent ou acceptent de montrer, et sont riches de propositions si on leur laisse l'espace nécessaire ».

Katja Rivas Pinzon apporte également son opinion : « C'est important de discuter de la scène en amont, mais c'est également important d'être attentifs à la sensibilité des acteur-riche-s, et de leur laisser de la liberté au tournage s'il faut changer des choses. Il faut prendre conscience que les acteur-riche-s, contrairement aux directeur-riche-s de la photographie, n'ont pas d'outil entre eux et l'émotion qu'ils apportent, ils montrent directement leur visage en permanence, donc c'est impossible de vouloir dissocier le processus du résultat. C'est une chorégraphie qu'on doit répéter ensemble, et il faut inclure la caméra à cette chorégraphie. Je suis souvent très proche avec la caméra, et c'est important que tout le monde se sente à l'aise, moi y compris, je dois me sentir bienvenue dans leur zone

de confort. » Piotr Sliskowski rebondit : « Ça ne concerne pas que les scènes de sexe d'ailleurs. Une fois un réalisateur m'a demandé de me rapprocher brutalement d'un comédien, c'était une scène d'enquête avec des policiers donc ça n'avait rien à voir avec ce que l'on peut rassembler sous le terme "scène d'intimité", mais cette intrusion brutale dans son espace a beaucoup perturbé le comédien, qui a interrompu la scène et a demandé à avoir un temps pour se remettre et se préparer à recommencer. J'étais très embarrassé, car je sentais que j'avais brisé sa zone de confort. Il faut tout le temps faire attention, l'intimité a de nombreux aspects, et il faut tous les respecter ».

Julia Geiß partage son expérience de tournage documentaire : « Je ne peux pas imaginer avoir un coordinateur-riche d'intimité en documentaire, car c'est un travail que j'effectue conjointement avec le-la réalisateur-riche. Je reste calme et en retrait pour laisser l'espace au réalisateur ou à la réalisatrice, mais je demande toujours aux protagonistes s'ils se sentent bien, s'ils acceptent que je les filme, afin d'établir une relation de confiance. Souvent, on noue une relation très forte pendant le tournage. Cette proximité aide également le documentaire à avoir un aspect plus authentique. Mon devoir, c'est de laisser les personnages se sentir en sécurité, tout est une question de confiance ». Ita Zbronic-Zajt ajoute : « Il faut continuer de faire attention au montage. Souvent en documentaire on filme des personnes qui n'ont jamais été l'objet d'un documentaire, et qui ne se rendent pas forcément compte de ce que ça implique. Et le fait qu'ils aient donné leur consentement au tournage n'implique pas forcément qu'ils continuent de le donner au montage ».

A la fin du débat, la conversation s'ouvre, comme traditionnellement, aux questions et remarques du public. « C'est beaucoup de stress et de concentration pour toute l'équipe, mais est-ce que ça peut tout de même être agréable à tourner ce genre de scènes ? ». Katarzyna Szustow s'esclaffe : « Bien sûr que oui ! Une fois qu'on a posé les limites de la sécurité, du confort et de la confiance, ça devient une scène comme une autre. Mon but c'est justement de supprimer tout ce qui pourrait la rendre gênante ou désagréable. Pour les scènes qui se déroulent dans une voiture, les comédien-ne-s ont froid, et la seule chose que je puisse faire c'est essayer de faire en sorte que ce soit tourné rapidement, mais en studio, ils s'amuse ».

Naomi Amarger, jeune cheffe opératrice française, profite de ce panel majoritairement féminin pour ouvrir la conversation : « Récemment, un réalisateur m'a envoyé un scénario très violent, et m'a dit qu'il

recherchait une femme cheffe opératrice pour différencier les points de vue. Je n'ai pas vraiment apprécié qu'il me propose le film pour mon genre, et non pour ma personnalité. J'ai l'impression qu'on est tous différents, par nos expériences et nos sensibilités. Est-ce que vous pensez que ça existe vraiment, une approche féminine, ou un regard féminin ? ». Les réponses sont unanimes : « Je me reconnais complètement dans cette histoire », commence Julia Geiß, « on me demande souvent d'être le regard féminin du film, et je n'aime pas ça, je n'aime pas qu'on pense que les femmes sont plus sensibles. C'est toujours une relation entre nous, le ou la réalisateur-riche, et le sujet, et ça n'a rien à voir avec notre genre ». Ita Zbroniec-Zajt enchérit : « Toutes les femmes cheffes opératrices ont vécu cette expérience. Et à l'inverse, une fois j'ai été écartée d'un film sur le sport car le producteur pensait qu'une femme n'était pas capable de le faire. Je ne juge pas. Il y a aussi des fois où, quand on me demande ça, c'est dans l'idée de rassurer la comédienne, dans les scènes d'intimité notamment ». C'est Katja Rivas Pinzon qui aura le mot de la fin et les applaudissements de l'audience : « On demande aux femmes cheffes opératrices d'assurer la photographie d'un film afin d'avoir une approche différente, un regard plus empathique et qui ne chosifie pas les personnages. Mais ça n'a pas à être exclusivement féminin, tout le monde doit faire la démarche de créer un espace bienveillant, et d'apprendre à filmer les comédien-ne-s et les personnages avec respect ».

*(Propos retranscrits par Margot Cavret, pour l'AFC)*



## Une découverte sur le Marché de Camerimage

17-11-2022 - [Lire en ligne](#)

Le directeur de la photographie Richard Andry, AFC, présent à Camerimage, a fait une découverte, sur le Marché des industries techniques, qu'il fait partager ici.

Au Market Camerimage, j'ai découvert un accessoire-système qui permet de travailler le champ de netteté et la profondeur de champ d'un plan. Système présenté sur le stand FreelensingCine par Sergio de Una. Plusieurs de nos membres associés en ont acquis des exemplaires et Emit envisage de nous en proposer prochainement la démo. Des images valant mieux qu'un long discours, je joins les liens sites et réseaux sociaux très explicites.

- [Site Internet](#) de FreelensingCine



Sergio de Una et Richard Andry à Camerimage



## "Camera Assessment / Evaluation de la caméra", par HBO

par Margot Cavret

29-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Pour le dernier jour de projections à Camerimage, les festivaliers étaient invités à découvrir un document un peu particulier : la major américaine HBO a produit récemment le sixième épisode de sa série "Camera Assessment", et en proposait la première mondiale. Depuis plus de dix ans, les employés de HBO sont sollicités pour réfléchir et produire de grandes sessions de comparatifs de caméras, non pas pour en élire possiblement une comme étant la meilleure, mais plutôt comme outil de comparaison à mettre à la disposition de toutes les productions du studio, afin de choisir l'équipement de plus adapté à chaque projet.**

Pour cette sixième salve de tests, les caméras comparées sont les suivantes :

- Arri Alexa Mini
- Arri Alexa 35
- Sony Venice 2
- RED V-Raptor
- Blackmagic Ursa Mini Pro 12K (qui cumule la double particularité d'être la moins chère de toutes, et la plus résolue avec son capteur 12K)
- et la pellicule Kodak 5219.

Au sujet de ce choix, les créateurs de l'épisode, présents en fin de séance pour répondre aux questions des festivaliers, arguent qu'elles sont les plus utilisées sur les productions HBO, et les plus récentes des constructeurs les plus demandés. L'Alexa 35 leur est livrée en exclusivité pour ces tests, dans une version encore non définitive, et l'Alexa Mini est sélectionnée afin d'avoir une base de comparaison pour juger de l'évolution apportée par la dernière création Arri.

Le choix du workflow est l'étape la plus délicate pour eux, car ils doivent sélectionner le circuit qui permettra de récupérer l'image la plus pure possible, afin de comparer les images avec objectivité. Ils

tournent en RAW, et utilisent l'espace de couleur ACES. La Venice 2 est utilisée à sa sensibilité 800 ISO pour tous les tests, sauf pour le dernier où elle est portée à sa sensibilité de 3 200 ISO.

Le film est un documentaire dynamique, alternant entre interviews de chefs opérateurs et cheffes opératrices, images des productions HBO, images de making-of des tests, et bien sûr images donnés par les essais eux-mêmes. Malheureusement, ceux-ci sont assez peu lisibles en un seul visionnage, et on aimerait pouvoir naviguer à volonté dans le document, pour pouvoir analyser plus finement les différences, parfois remarquables, mais le plus souvent assez subtiles, que présentent les rendus des différentes caméras. « C'est fait pour être regardable par des producteurs et des réalisateurs », explique le chef opérateur du projet Suny Behar, « mais les directeurs et directrices de la photographie veulent le fichier vidéo, et étudient plus en profondeur les images, ils font des pauses, etc. ».

Le premier test présenté est intitulé "skin tones". Il soumet toutes les caméras au même exercice de filmer un groupe musical dans une live-session, et propose de porter une attention particulière au rendu des peaux. Les membres du groupe ont la particularité d'offrir différents types de peaux : caucasienne, noire, asiatique, latino-américaine, etc. Les différences entre les caméras sont fines, les constructeurs mettant tous l'accent sur la perfection dans le rendu des teintes chair, mais quelques différences semblent se dégager, dont la sensation chaleureuse que produit la pellicule, ou une légère dérive verdâtre sur les peaux noires pour certaines caméras numériques.

Dans le deuxième test, une sorte de maison de poupée grandeur nature est construite dans les studios de HBO. Vue en coupe, chaque pièce propose une exposition différente (de la cuisine très lumineuse, à la chambre beaucoup plus sombre), et les caméras voient leur exposition varier de +5 à -5 diaphragmes. Le test est intitulé "élasticité", car il consiste à "tirer" l'image en étalonnage pour la ramener à son exposition initiale, et voir ainsi les éventuelles dérives que cela peut procurer. Les images sont passionnantes, et permettent réellement de juger des différentes dynamiques des caméras, ainsi que de mettre en évidence ce qu'il reste de l'image quand elles sont poussées dans leurs limites de surexposition et de sous-exposition. Les deux Alexa, la 35 particulièrement, démontrent une grande capacité à proposer des images, même en tête ou pied de courbe, qu'on peut juger honorables, tandis que la Ursa Mini démontre ses limites, avec des déviations colorées désordonnées dans les hautes lumières, et un bruit très marqué sur les sous-

expositions. La pellicule, quant à elle, se démarque sans surprise par sa capacité à encaisser les hautes lumières, et sa difficulté en basses lumières.

Le troisième essai est un test de couleurs et de motifs. Filmant différents vêtements à motifs, ainsi que des fleurs proposant un grand nombre de teintes, les images des caméras comparées sont juxtaposées, afin de pouvoir jauger de leurs différences. Le dispositif atteint ses limites ici, puisque sans pouvoir estimer "à l'œil nu" de la réelle teinte des fleurs, le spectateur a du mal à se faire une idée de quelle caméra est la plus juste, d'autant plus que les différences sont parfois assez marquées, surtout dans les teintes bleues et orange, et moins dans les verts. Les images du making-of, qui introduisent les images, sont quant à elles assez révélatrices d'un phénomène qui a surpris l'équipe : ces images, tournées à l'aide d'une FX6 de reportage, présentent des moirés et autres phénomènes désagréables liés à la présence de motifs fins à l'image. Mais aucune des images des comparatifs ne révèle les mêmes désagréments, et tous les motifs sont restitués avec exactitude. « C'est parce qu'on utilisait une série Zeiss Supreme Prime », explique le chef opérateur, « ces objectifs sont suffisamment définis pour offrir à n'importe quelle caméra une grande précision. Ça nous permet au moins de savoir que désormais, même une caméra de moyenne qualité, si elle est équipée d'objectifs suffisamment performants, pourra proposer des détails de qualité. Mais ça a beaucoup déstabilisé les show-runners, en voyant les images ils nous ont dit : "Il est raté votre test, il n'y a pas de perdants !" »

Le quatrième essai propose de soumettre chaque caméra à un plan-séquence, circulant dans 19 espaces différents d'une villa accueillant une fête, et dont chacun de ces espaces est éclairé par un type de source différent. HMI, néon, LED, source à incandescence, aucun type de source n'est oublié, y compris la lumière noire qui éclaire la buanderie ! Encore une fois, on voudrait pouvoir mettre le film en pause, et revenir en arrière pour comparer plus précisément les différentes images, mais on peut néanmoins constater que toutes les caméras soumises au test proposent des images satisfaisantes.

Le cinquième test est un essai de "dynamic range". Lors d'une scène de cambriolage de nuit, les caméras sont soumises à différentes intensités lumineuses, et l'équipe cherche à déterminer si elles sont capables d'enregistrer d'importants écarts de contraste. Encore une fois, l'Alexa 35 démontre des capacités dynamiques très impressionnantes, tandis que la pellicule fait preuve d'une faiblesse dans les basses lumières, mise en valeur par la comparaison avec les caméras numériques qui l'entourent.



Le sixième et dernier test est un essai en lumière disponible. Le cas est poussé à l'extrême, car l'équipe décide de tourner quelques images en éclairant uniquement à la lumière de la lune ! Et contre toute attente, hormis la pellicule qui n'enregistre aucune information, et la Blackmagic, un peu plus bruitée et tendant vers des teintes violettes, les autres caméras proposent des images tout à fait exploitables, et même singulièrement belles. Ce test met également en relief la différence de qualité entre l'Alexa Mini, qui propose des images passables, et l'Alexa 35, qui révèle encore une fois sur ce test une grande capacité en condition de faible luminosité. « C'est un test très extrême, car en tournage par définition on tourne avec de la lumière ! », s'amuse le chef opérateur, « mais il permet quand même de voir que, même si la Venice 2 avec sa double sensibilité reste une très bonne option pour un tournage qui se ferait en basse lumière, elle n'est plus la seule à occuper ce terrain, et d'autres caméras sont tout aussi compétentes. Par contre, c'est un test assez cruel pour la pellicule. La réalité, c'est qu'on ne peut plus dire que la pellicule est la solution à tout. Même si elle a une justesse indéfinissable, comme une forme d'humanité, qu'on voit très bien sur les tests "skin tone" et "color patern", on peut voir ses limites aujourd'hui, et il faut admettre que le numérique a des capacités qu'elle ne pourra pas atteindre, et que ce n'est plus un format de tournage adapté à n'importe quel projet ».

Le film se conclut sur le constat que désormais les caméras ont toutes atteint un stade très avancé, et que toutes les caméras numériques testées sont envisageables pour un tournage HBO. C'est une liberté offerte aux directeurs et directrices de la photographie et aux réalisatrices et réalisateurs, qui vont désormais pouvoir choisir leur caméra pour son look, et non plus pour ses capacités techniques.

A la question « Peut-on revoir ces images en ligne ? », Suny Behar répond que HBO reste propriétaire de ces images, et qu'ils préfèrent garder le contrôle sur les conditions de projection de son film. Cependant, ils organisent régulièrement des projections, pour des groupes ou des individuels. Une version Dolby Vision et une version HDR sont en préparation.

*(Compte rendu rédigé par Margot Cavret, pour l'AFC)*



## Au palmarès de la 30<sup>e</sup> édition de Camerimage

20-11-2022 - [Lire en ligne](#)

Au cours de la cérémonie de clôture de la 30<sup>e</sup> édition de Camerimage, samedi 19 novembre dans la Grande salle du CKK Jbrdanki, à Toruń (Pologne), le jury, présidé par le réalisateur, artiste visuel et écrivain polonais Lech Majewski, a annoncé le palmarès de cette édition 2022. La Grenouille d'or a été décernée au film *Tár*, de Todd Field, photographié par [Florian Hoffmeister](#), BSC, celle d'argent, à *Bardo : False Chronicle of a Handful of Truths*, d'Alejandro G. Iñárritu, photographié par Darius Khondji, AFC, ASC, et celle de bronze, à *Living*, d'Oliver Hermanus, photographié par Jamie D. Ramsay.

### Parmi les autres Prix attribués à Camerimage 2022

- Prix Fipresci (Fédération internationale de la presse de cinéma) : *Bardo : False Chronicle of a Handful of Truths*, d'Alejandro G. Iñárritu, photographié par Darius Khondji, AFC, ASC
- Prix du Directeur du Festival : *Elvis*, de Baz Luhrmann photographié par [Mandy Walker](#), ACS, ASC, et *Top Gun : Maverick*, de Joseph Kosinski, photographié par [Claudio Miranda](#), ASC
- Prix du Meilleur début de directeur de la photographie – annoncé par Jean-Marie Dreujou, AFC, président du jury –, et Prix du Meilleur début de réalisateur : *Dalva*, d'Emmanuelle Nicot, photographié par Caroline Guimbal
- Prix du Meilleur film polonais : *Woman on the Roof*, d'Anna Jadowska, photographié par Ita Zbronic-Zajt
- Tétard d'or des Films d'études d'écoles de cinéma et d'art et Prix Étudiant Laszlo Kovacs : *Magdalena*, de Michael Lazovsky, photographié par Enrico Silva (American Film Institute Conservatory)
- Grenouille d'or — Meilleur long métrage documentaire : *Kash Kas*, de Lea Najjarh, photographié par Jonas Schneider
- Meilleure vidéo musicale : "Light That Shines Through", d'Emmit Fenn, réalisée par Conner Bell et photographiée par David Okolo
- Meilleur épisode d'une série TV : "Landscapers", réalisé par Will Sharpe et photographié par Erik Wilson, BSC
- Prix du public : *Elvis*, de Baz Luhrmann, photographié par Mandy Walker, ACS, ASC.

- [Voir le palmarès complet](#) sur le site Internet de Camerimage.
- **Voir tout Camerimage 2022 en cliquant [sur ce lien](#)**

## Les étudiants à Camerimage



### Retour sur une découverte lumineuse faite à Camerimage

"Sumolight - Effet feu et lumière hexagonale", par Jean-Mathieu Fresneau, étudiant à La Fémis  
22-11-2022 - [Lire en ligne](#)

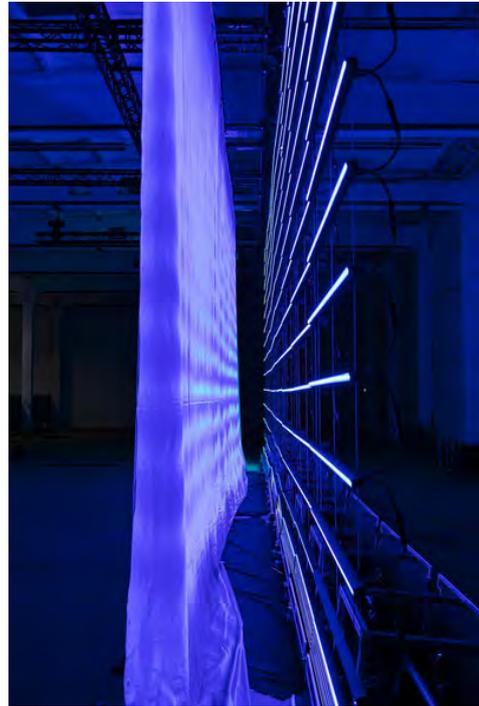
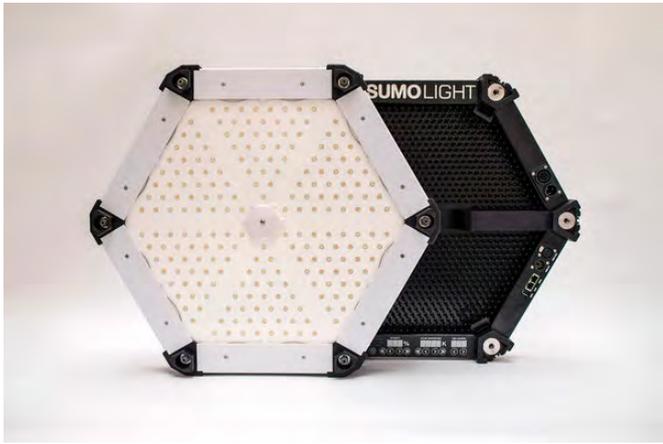
**A l'occasion de la présence, au 30<sup>e</sup> Camerimage, d'étudiants de La Fémis, l'AFC leur a proposé de contribuer d'une manière ou d'une autre aux articles publiés sur le site. Dans la contribution suivante, Jean-Mathieu Fresneau, étudiant en 4<sup>e</sup> année au département Image de La Fémis, propose de partager sa découverte d'un projecteur qui, à ses yeux, mérite le détour.**

Sumolight est une jeune société allemande fabriquant des projecteurs LED. Encore peu présents sur le marché français [Sumolight est distribué en France par Innport, membre associé de l'AFC - NDLR], leurs projecteurs ont pourtant servi sur le 4<sup>e</sup> volet de "Matrix" et sont, à mes yeux, remarquables pour plusieurs aspects.

Le fer de lance de Sumolight est le Sumomax, projecteur robuste, waterproof IP65, RVB, évoquant un Vortex mais hexagonal, de 56 cm de diamètre. La source est composée d'une myriade de LEDs, chacune nichée dans une coupole réfléchissante martelée pour maximiser la puissance des 700 W du projecteur. Vous retrouverez au dos les mêmes menus et possibilités de connexion qu'un Vortex. Ce qui fait la singularité du Sumomax, par contre, c'est que les 133 LEDs qui le composent sont indépendantes, ce qui permet non seulement de les "mapper" pour des effets de lumière mouvante ou alternante par bloc de 7 LEDs (donc 19 blocs de 7 LEDs) mais aussi et surtout, de pouvoir y afficher des images en mouvement. Via le logiciel de Sumolight (ou n'importe quel logiciel de

modélisation de lumière) vous pouvez importer votre vidéo MP4 de nuages sur ciel bleu ou de phare de voitures passant dans un tunnel pour l'afficher sur le projecteur à une définition de 133 pixels. Sauf qu'un autre intérêt du Sumomax, c'est qu'il est possible de le combiner à d'autres Sumomax. Vous pouvez donc faire une ligne, un hexagone de 7 Sumomax, voire un mur complet, augmentant ainsi la résolution possible de l'image et la qualité de son effet. Un vidéo sur le stand présentait un effet feu sur fond noir dont les flammes dansaient sur 7 Sumomax en hexagone pour un rendu saisissant. Non seulement vous avez véritablement l'impression de voir des flammes danser dans le projecteur, mais pour la première fois, à ma connaissance, dans l'histoire de la LED pour avez enfin les ombres qui dansent. Sur 7 Sumomax en hexagone vous avez près de 1,50 m de surface de source, 1,50 m donc d'amplitude possible pour les flammes qui peuvent grandir, rétrécir, et varier de couleur à loisir. Enfin vous n'avez plus sur le visage cette ombre de nez statique obtenue par les effets de SkyPanel ou Astera, ici la source grandit, s'allonge, rétrécit, et ainsi dansent les ombres du visage et des objets, sans compter que la lumière Sumomax n'est pas diffuse mais directive. Le projecteur dispose d'ailleurs de deux accessoires : une plaque de diffusion qui noie ses 133 LEDs en une source plus douce, et de plaques optiques élargissant le diamètre du faisceau de 20° à 120°. Le tout avec un panel de température de 1 800 K à 15 000 K pour compléter le RVB.





Sumolight propose également - et je précise que je n'ai aucun accord commercial avec eux ou qui que ce soit - un outil de mur LED baptisé le Sumosky. Ce dispositif est composé d'une toile (au hasard, du gripcloth) derrière laquelle sont disposées des barres LED d'environ 1,20 m chacune, toutes RVB. Chaque barre est espacée de ses voisines par 20 cm de distance et à 40 cm de la toile. Et tout l'intérêt bien sûr, c'est que, comme le Sumomax, vous pouvez utiliser un logiciel de pixel mapping pour afficher des images en mouvement sur la surface obtenue, qui peut aller jusqu'à 15x100 m. En gros, imaginez le studio fond LED d'Épinay avec toute la souplesse d'utilisation qu'il permet dans ses changements instantanés de fond, que ce soit vert, bleu, une forêt, une rue qui défile, etc. La nuance sera que du fait de la distance entre les LEDs et la toile, votre fond restera flou, il ne pourra se filmer qu'à distance ou en longue focale en découverte. Le grand avantage, c'est qu'ici, c'est moins cher, et ça s'installe bien plus rapidement. Vous pourrez d'ailleurs sans soucis - comme pour les fonds LED - ne passer en vert que les parties du fond qui sont dans le champ et ainsi profiter du reste de la surface pour afficher la vidéo voulue et éclairer la scène.

Enfin Sumolight propose un autre projecteur baptisé le Sumospace+, hexagonal comme le Sumomax quoique légèrement moins puissant (400 W). Cette source uniquement bicolore (de 2 800 K à 6 500 K) est à l'heure actuelle la plus modulable et la plus accessorisée de la marque. En plus des Chimeras, louver, jupe en space light, et de la possibilité, comme pour le SumoMax, de les assembler par 3, 7 ou plus pour élargir la source, le Sumospace dispose également de jeux d'optiques sous la forme de plaques triangulaires à venir apposer sur ses LEDs pour en moduler le champ, de 20° à 60°. En gros, imaginez un SL1 bicolore hexagonal dont vous pouvez moduler l'angle de champ, et que vous pouvez utiliser par 2, 4, 5, 8, etc. Pas de Pixel Mapping ici, l'objectif du Sumospace est de proposer une lumière douce, mais concentrée en un point, typiquement une face pour un personnage éclairé par un hexagone de 7 Sumospace. Un dispositif qui n'est pas sans rappeler une lampe au rendu magnifique mais cauchemar des électros, inventé par un certain Vittorio Storaro, ici peut-être enfin, pratique à utiliser.

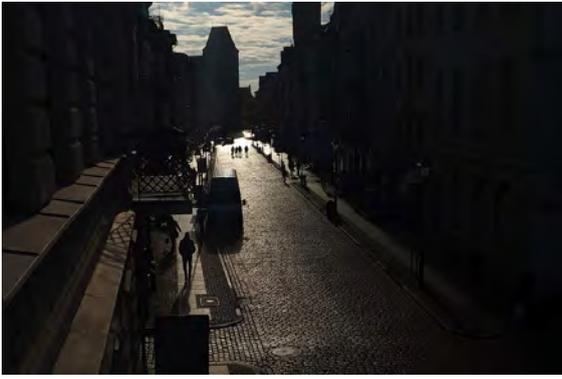
Bien sûr, il était impossible sur le marché de Camerimage d'apprécier la douceur ou l'élégance de la lumière produite par les Sumomax et Sumolight+. Mais une étude plus rigoureuse de leur rendu et de leur praticité me semblerait intéressante à mener aux vues de la qualité possible de ces projecteurs.

---

## Notes

À noter que les étudiants de La Fémis ont pu se rendre à Camerimage grâce à l'aimable soutien d'Angénieux.

---



## Camerimage 2022, retour sur le voyage de 4<sup>e</sup> année à La Fémis

Par Antoine Pirotte, étudiant en Image à La Fémis  
22-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**A l'occasion de la présence, au 30<sup>e</sup> Camerimage, d'étudiants de La Fémis, l'AFC leur a proposé de contribuer d'une manière ou d'une autre aux articles publiés sur le site. Antoine Pirotte, étudiant en 4<sup>e</sup> année au département Image de La Fémis, propose de partager, dans la contribution ci-après, une conclusion du journal qu'il a tenu durant le festival.**

*Depuis plusieurs années, Angénieux permet aux étudiants Image de La Fémis de participer au festival Camerimage qui a lieu au mois de novembre à Toruń, en Pologne. Dans le texte qui suit, Antoine Pirotte, étudiant en 4<sup>e</sup> année au département Image de La Fémis, revient sur cette 30<sup>e</sup> édition du festival.*

Peu de temps après être rentré de Toruń, où j'ai vécu ma première expérience de festival de Camerimage, j'écris ce texte comme pour conclure le journal tenu durant cette semaine.

Avec le recul, un lien s'établit maintenant dans mon esprit et me permet de réunir toutes les projections, rencontres, workshops pour les réfléchir depuis le métier de chef ou cheffe opérateur ou opératrice. Ce qui m'a frappé lors de chaque événement de cette semaine de Camerimage, c'est de voir qu'il est d'une manière ou d'un autre toujours question du soin. Chaque film ou événement ouvrant sur une question différente de cette notion, c'est ainsi que je souhaite me souvenir de ce festival.

Je repense à la découverte des films *Under Snow*, *Ticket of no Return* et *Paris Calligrammes*, réalisés par Ulrike Ottinger, invitée d'honneur du festival qui a récompensé son œuvre par le prix "Avant-Garde Achievements in Film Award". Photographe, peintre

et cinéaste, je ne connaissais pas du tout son travail et la découverte de ces films est un émerveillement. Qu'elle filme dans la province d'Echigo au Japon, à Berlin ou à Paris via des archives, Ulrike Ottinger porte un soin éblouissant à suivre les transformations vivantes des lieux, des êtres, de l'Histoire. Son œil de photographe est sur la composition des cadres d'une justesse imprenable. Il s'agit à mes yeux de l'exemple idéal à voir lorsque l'on est étudiant en cinéma : tous les modèles connus sont remis en question, les genres et régimes d'images se mélangent et se métissent, l'organisation des équipes de tournage et les manières de fabriquer les films aussi.



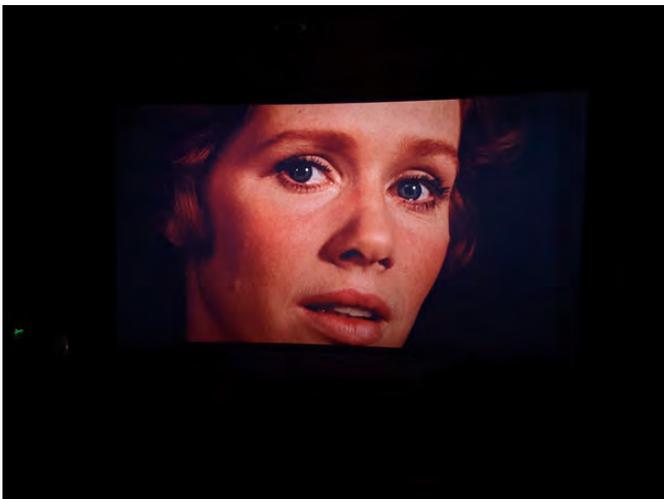
Une photographie de la projection du documentaire "Under Snow", d'Ulrike Ottinger

Photo Antoine Pirotte

Il a beaucoup été question de soin à l'image lors de l'hommage à Sven Nykvist, avec Charlotte Bruus Christensen, Ed Lachman, Lars Petterson, et Benjamin B. A l'aide de divers extraits principalement des films d'Ingmar Bergman, les participants et participantes ont étudié le travail de lumière et de cadre du grand directeur de la photographie. La collaboration entre Bergman et Nykvist est une relation sur le long terme, ils travaillent ensemble dans un rapport de confiance. Il était très intéressant de découvrir les choix techniques de Sven Nykvist discutés par des directeurs et directrices de la photographie. J'ai appris, par exemple, qu'il avait établi au cours de sa carrière une "Shadow Light List", qui répertorie les différentes qualités d'ombre.

La tendance dans sa carrière à aller vers des lumières de plus en plus douces, des "lumières sans ombres", me paraît aussi très inspirant. Les images de Sven Nykvist sont effectivement très habitées, l'utilisation d'un zoom discret lui permet de changer subtilement le cadre pour toujours trouver le plan juste. J'y ai appris que le langage visuel de Bergman et Nykvist est composé de plans larges et de gros plans, en essayant d'éviter le plus souvent les plans moyens.

Enfin, quelque chose qui m'a semblé essentiel, surtout dans le contexte particulier de profusion de matériel à Camerimage : il a été rappelé que Sven Nykvist pouvait travailler avec le matériel qu'on lui donnait, préférant la simplicité et la parcimonie. Il utilisait des sources simples et rapides, des 2 kW diffusés au lieu de 10 kW, privilégiant le travail avec une seule source de lumière. Il prenait soin de construire l'exposition des images à partir des visages, pour équilibrer ensuite le décor. Charlotte Bruus Christensen conclura cet hommage en parlant de la responsabilité de nos choix, des images que nous fabriquons, des manières de travailler que nous pratiquons. Tout cela m'inspire et guide mon désir.



Une photographie de projection d'un extrait de "Cris et chuchotements", d'Ingmar Bergman, lors de l'hommage à Sven Nykvist  
Photo Antoine Pirotte

Camerimage, c'est aussi beaucoup de workshops et de conférences techniques. Si c'est peut-être l'aspect du festival qui me passionne le moins car parfois trop marketing, l'idée que cela aussi puisse être une manière de prendre soin des images que nous fabriquons m'intéresse plus que la recherche d'une soi-disant perfection qui serait la même pour toutes les images et tous les films. Peut-être que les diverses évolutions techniques que nous avons vues permettront de trouver les images justes à chaque film.

Parmi ces découvertes, je retiens la présentation des nouveaux zooms Full Frame et Open Gate Angénieux. Après avoir parlé de l'utilisation du zoom de Sven Nykvist, je suis curieux de tester le 37-102 mm et le 21-56 mm sur une caméra grand capteur. Leur ergonomie légère et pratique et leur qualité optique me donnent à penser qu'ils pourraient être utiles à de multiples occasions, par exemple sur des tournages légers et rapides, documentaires ou fictions.

Nous avons déjà eu l'occasion de tester les focales de la série Optimo Prime IOP avec Jean-Yves Le Poulain, le workshop Angénieux a confirmé le fait que ces optiques ouvrent des possibilités créatives. Parmi les possibilités que je retiens pour mettre au service d'un film : les filtres internes IOP Uncoated ou Glimmer Glass. Cependant, j'aimerais bien faire des tests avec des filtres externes et des filtres numériques pour comparer les différents rendus, car la manipulation nécessaire pour mettre ces filtres demande d'être sûr à l'avance de son choix (compliqué de changer le filtre sur le plateau).



Une éclaircie sur le pavé de la ville  
Photo Antoine Pirotte

De manière générale, j'ai été intéressé cette semaine par les films et le matériel qui prennent soin de ne pas figer la vie, d'accueillir les accidents et les imprévus et de leur trouver une place dans les films que nous faisons. Peut-être que c'est une phase de ma réflexion mais je suis de plus en plus persuadé que c'est ainsi que j'ai envie d'exercer le métier de chef opérateur, en travaillant des cadres et des dispositifs techniques et humains qui plutôt que de faire du cinéma une prison ou une machine ultra-contrôlée seraient des lieux d'expérimentations et d'ouvertures. Merci à toutes les personnes qui ont rendu ce voyage possible, ce temps de rencontre et de réflexion est une véritable chance dans le cursus de La Fémis.



La promotion Image 2023 de La Fémis

De g. à d. : Lou Lavalette, Etienne Mommessin, Oriane Trably, Jean-Mathieu Fresneau, Antoine Pirotte

## Rapport du séjour à Camerimage 2022 du département Image de La Fémis

Par Oriane Trably, étudiante à La Fémis, promotion Image 2023

16-12-2022 - [Lire en ligne](#)

**A l'occasion de la présence, au 30<sup>e</sup> Camerimage, d'étudiants de La Fémis, l'AFC leur a proposé de contribuer d'une manière ou d'une autre aux articles publiés sur le site. Dans la contribution qui suit, Oriane Trably, étudiante en 4<sup>e</sup> année au département Image de La Fémis, propose de partager, dans un tour d'horizon non exhaustif, la façon dont elle a vécu le festival.**

J'ai essayé de profiter pleinement du séjour à Camerimage qui nous est offert cette année car j'ai bien conscience de la richesse du festival pour des étudiantes et étudiants comme nous et je ne sais pas dans combien de temps j'aurai à nouveau l'occasion de poser un pied à Toruń. Le festival comporte plein d'aspects différents tout comme le métier que nous avons choisi, cela montre la complexité fascinante du poste de directeur ou directrice de la photographie. Il y a de nombreuses projections de films, des très récents en compétition officielle aux rétrospectives mettant en avant des carrières plus ou moins reconnues, mêlant tous les genres de cinéma, du documentaire à la fiction, aux clips, un bon nombre de nationalités et d'économies différentes. Un salon présentant les meilleures marques d'optiques, de caméras, de machinerie et de lumière est aussi un lieu phare du festival. Mais surtout les rencontres après les films, masterclasses, ateliers, séminaires sont des moments rares dont il faut profiter.

Le festival fit son ouverture avec la projection d'*Empire of Light*, de Sam Mendes, photographié par Roger Deakins qui n'était malheureusement pas présent (car paradoxalement en séjour à Paris). J'ai pu apprécier sa photographie très maîtrisée, peut-être un peu trop, amplifiant la distance entre les personnages et le spectateur, mais avec des contre-jours dans la pièce abandonnée aux grandes baies vitrées que je rêverais de faire.



Sam Mendes lors de la cérémonie d'ouverture

Dès le lendemain on prit complètement une autre direction cinématographique et c'est là la richesse de Camerimage. On resta tous ébahi(e)s devant *Under Snow*, d'Ulrike Ottinger. La réalisatrice et cheffe opératrice filme de manière sensible le quotidien et les rituels des villageois dans une province japonaise engloutie par la neige sept mois par an. Mais elle a l'idée simple et précieuse de les faire dialoguer avec deux acteurs de kabuki. C'est un film follement harmonieux avec des personnages ancrés dans des paysages irréels de beauté.

Toute la rétrospective d'Ulrike Ottinger en sa présence a été un moment important à Camerimage car cela sert aussi à ça un festival, découvrir des œuvres peu montrées, en l'occurrence ici appartenant à un cinéma assez expérimental, qui nourrit différemment que des films faisant partie de la grosse machine industrielle américaine ou autre.



Une image d'"Under Snow", d'Ulrike Ottinger



Une autre image d'"Under Snow", d'Ulrike Ottinger

Un autre film marquant, à plus gros budget cette fois-ci et comportant de grands défis techniques, a été *War Sailor*, du réalisateur norvégien Gunnar Vikene. Le film se passe en grande partie en mer. J'ai particulièrement apprécié les choix de lumière du chef opérateur Sturla Brandth Grøvlen, qui assume des partis pris forts et des choix de cadre qui font de ce film d'époque une histoire intime. J'admire surtout le travail d'étalonnage qui rend des couleurs dans les hautes lumières et une texture très proche de ce qu'on apprécie en pellicule mais qui n'en fait pas un stéréotype passéiste. Il y a une [interview du chef opérateur](#) très intéressante sur le site de l'AFC, j'en profite pour remercier ses membres qui font un riche travail de reportages sur le festival.



Photogramme de "War Sailor", de Gunnar Vikene

Les rencontres avec d'autres professionnels ont été permises aussi par le moment de convivialité et le workshop organisés par Angénieux. Nous avons pu dialoguer, par exemple avec une jeune cheffe opératrice et cheffe électricienne française ayant fait ses études en Pologne. Le workshop Angénieux a permis d'observer de plus près la manipulation des IOP qui sont des filtres internes aux optiques placés à différents endroits servant à personnaliser l'image de manière uniforme sur tout un film. Nous avons eu la chance de pouvoir les tester sur l'atelier CinémaScope avec Jean-Yves Le Poulain et c'était ici intéressant de voir une gamme plus large et des utilisations différentes. La gamme Ultra Compact présentée en même temps grâce à un

opérateur Steadicam est toujours impressionnante de légèreté et d'ergonomie en offrant un zoom Full Frame de très bonne qualité.



Lors de la projection de "Broad Peak", de Leszek Dawid



Camerimage nous en a mis plein les yeux

Les discussions entre nous sont aussi des moments précieux permis par ce genre d'événements. Trouver notre place dans ce monde de cinéma entre autant de professionnels jeunes ou très expérimentés se fait en discutant de nos goûts, de nos envies en termes de méthodes de travail et esthétiques en ayant les films à analyser et tous les nouveaux outils à expérimenter comme appuis. Ce fut une semaine très dense où beaucoup de moments feront écho encore longtemps, en prenant sens dans nos pratiques. Merci encore à Angénieux pour l'aide apportée au voyage, à l'AFC et à La Fémis.



## Retour sur Camerimage 2022 et l'atelier Angénieux

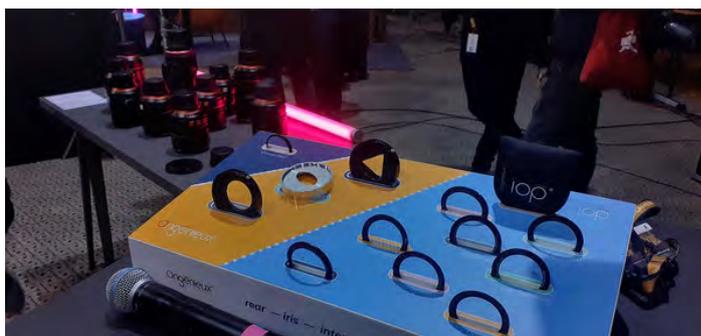
Par Etienne Mommessin, étudiant en quatrième année Image à La Fémis  
19-12-2022 - [Lire en ligne](#)

**A l'occasion de la présence, au 30<sup>e</sup> Camerimage, d'étudiants de La Fémis, l'AFC leur a proposé de contribuer d'une manière ou d'une autre aux articles publiés sur le site. Dans la contribution suivante, Etienne Mommessin, étudiant en 4<sup>e</sup> année au département Image de La Fémis, propose de partager ses impressions sur le festival en général, et sur l'atelier proposé par Angénieux en particulier.**

*Pour commencer, je tiens à remercier chaleureusement Angénieux, son président et ses commerciaux que nous avons eu la chance de rencontrer au festival international Camerimage. Ce partenariat est d'une importance capitale pour nous, étudiants, car le soutien matériel lors de nos tournages est essentiel. Le festival m'a rappelé à quel point la collaboration est aussi humaine et qu'il ne faut pas l'oublier. Se déplacer en Pologne pour découvrir des films, revoir des collègues internationaux, rencontrer des collègues français et inversement, se mettre à la page des nouvelles sorties de matériel et profiter de l'ambiance de camaraderie pour apprendre les uns des autres, à l'échelle internationale, est une opportunité sans pareil pour nous jeunes chefs opérateurs et opératrices et techniciens-techniciennes d'échanger avec notre génération, admirer les doyens et doyennes, rendre hommage à ceux et celles qui ne sont plus là pour discuter cinéma mais qui ont laissé un travail que l'on n'oubliera pas.*

Je suis un habitué des festivals. C'est vrai que j'étais surpris qu'un festival récompense les chefs opérateurs. Je vois le travail de l'image comme un travail difficilement séparable de la mise en scène, difficilement séparable du travail d'espace et de surface qu'offrent les décors, difficilement séparable de la simple notion de travail d'équipe que convoque

la fabrication d'un film. Le cadre, la lumière, le mouvement sont des éléments de mise en scène et sont une petite partie d'un ensemble de départements. Pourquoi alors récompenser l'image si l'on parle de cinéma ? Applaudir à une seule personne dans le générique quitte à ne pas applaudir aux autres membres de l'équipe me paraissait bien étrange. J'ai pourtant eu beaucoup plaisir de rencontrer la communauté des DoPs et compris en y allant quel en était l'intérêt - le partage d'expérience et la générosité, la passion commune des DoPs.



L'expérience cinéphilique et professionnelle a été particulièrement enrichissante notamment en enchaînant masterclasses, projections, et rencontres, comme avec Angénieux lors du workshop autour de sa série Optimo Prime équipée de la technique IOP.

C'est une nouveauté intéressante puisque les optiques intègrent un système de filtre interne interchangeable de manière autonome. C'est-à-dire que le changement ne demande pas l'intervention d'Angénieux ou du loueur. L'assistant caméra peut s'en charger, bien que le changement demande une procédure assez précautionneuse et un environnement propre. Le changement ne peut pas se faire "au cul du camion". L'idée est intéressante car les filtres en question sont positionnés sur le plan afocal, ce qui signifie optiquement que l'effet des filtres ne dépendra jamais de la focale de l'objectif. Un filtre Soft FX de densité 1 aura exactement le même effet sur le 16 mm de la série que sur le 200 mm de la série. C'est un avantage de marque puisqu'il sera dorénavant possible de choisir comment filtrer une série en se débarrassant donc de changement de filtres sur le tournage pour adapter l'effet. Les séries seront davantage homogènes. Ce

qui m'a frappé, c'est que cette technologie enlève l'impression de filtre. C'est-à-dire que l'effet des filtres, l'évolution des flares selon le type d'IOP, intégré à l'intérieur de l'optique donne une réelle sensation d'être la nature même de l'optique. Les tests sont intéressants - on comprend vraiment la différence entre filtre interne et externe, frontal ou à l'arrière de l'optique car c'est aussi ce que permet la série Optimo Prime - mettre des filtres à l'arrière de l'optique. Mais ces deux variables ne sont pas les seules. Il existe déjà une petite dizaine de types de filtres IOP mais aussi la possibilité de changer le type d'iris. Il est possible dans ces optiques sphériques de poser un iris elliptique qui donnera des bokeh elliptiques rappelant la forme de ceux que forment les optiques anamorphiques. Il existe aussi des iris plus exotiques, l'un qui donne des bokeh triangulaires, l'autre en forme de cœur et ce ne sont que les exemples déjà fabriqués - il ne reste plus qu'à être créatif. L'avantage de cette série est avant tout, selon moi, son close-focus qui varie entre 1 pied 2 pouces et 1 pied 8 pouces mais aussi sa grande ouverture T1,8. Je pense tourner bientôt avec cette série puisqu'il y en a maintenant une de disponible à La Fémis et qu'il me tarde de me faire un avis plus pragmatique.



L'aspect technique de l'image prend une place importante dans les couloirs du festival, puisqu'il rassemble, un peu comme le fait le Micro Salon, l'ensemble des marques et acteurs du matériel caméra, lumière et machinerie. Il y a tout de même une vraie place à la réflexion du métier d'opérateur dans les rencontres et masterclasses. Ed Lachman et Charlotte Bruus Christensen ont fait un hommage à Sven Nykvist et nous ont donné à penser ce qu'est la photographie au cinéma, justement en s'émancipant de la question technique et en analysant la proximité de Nykvist avec les comédiens ainsi que le temps qu'ils passaient, lui et Bergman, à observer la lumière évoluer dans leurs décors. Il y a aussi une place à des films plus à la marge : j'étais ravi grâce à la rétrospective qui lui a été offerte, de découvrir la merveilleuse filmographie d'Ulrike Ottinger, avant-gardiste allemande, aussi radicale qu'authentique, aussi revendicatrice que poétique et d'ailleurs aussi réalisatrice qu'opératrice de ses films. Mon plaisir coupable en tant que grand mélomane a été de participer à la projection sur grand écran d'une sélection de clips musicaux. Je trouve que le terrain créatif du clip est exceptionnel dans sa force synesthésique qui mêle musique et image.

Pour conclure simplement, le festival Camerimage est un lieu idéal pour rester connecté dans un futur proche au monde de l'image. Je pense y retourner par mes propres moyens, car l'accès aux nouveautés technologiques et au réseau du cinéma est assez alléchant.

## Nos associés à Camerimage



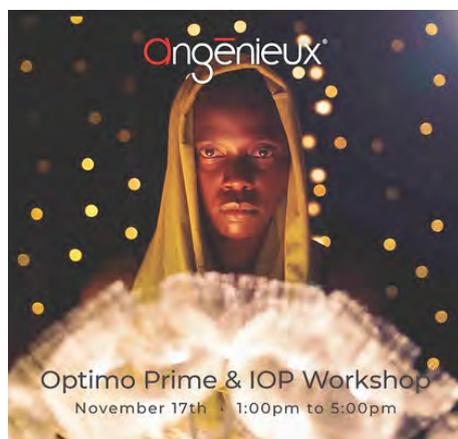
### Angénieux à Camerimage 2022

27-10-2022 [Lire en ligne](#)

Partenaire officiel du festival, Angénieux sera cette année encore à Camerimage, en Pologne, pour y présenter ses dernières optiques et proposer essentiellement un évènement animé par des directeurs de la photo.

Il s'agit d'un Workshop sur les Optimo Primes Full Frame et la palette IOP (Integrated Optical Palette). Nous y présenterons aussi l'Optimo Ultra Compact Full Frame.

Ce Workshop, animé par des directeurs de la photographie, se tiendra le 17 novembre de 13h à 17h, au Camerimage Workshop Center, gymnase de la Toruń High School no. 10. Steeven Petiteville, AFC, interviendra pour expliquer l'usage qu'il a fait des Optimo Primes et de la palette IOP lors d'un tournage récent.



Join us for a special creative **Workshop** with the **Optimo Prime series** and its unique palette **IOP**

Animated by **Directors of Photography**

Camerimage Workshop Center

At the gym of High School n°10 - Liceum Ogólnokształcące n°10 - Toruń

### Présences à Camerimage

- **Severine Serrano**, Directrice Générale, Marketing & Ventes, Cinéma, du 15 au 17 novembre
- **Dominique Rouchon**, Directeur Général Adjoint, Marketing-Ventes & Communication, du 15 au 17 novembre
- **Davy Terzian**, Area Sales Manager, du 15 au 17 novembre
- **Benoît Brismontier**, Area Sales Manager, du 15 au 17 novembre
- **Arnaud Esbelin**, Project Manager, Optimo Primes & IOP, du 15 au 17 novembre
- **Christophe Remontet**, Directeur Général, Secteur Optiques Cinéma, les 16 et 17 novembre
- **Jean-Yves Le Poulain**, Conseiller artistique et technique, les 16 et 17 novembre.



### Angénieux présente de nouveaux objectifs Optimo Ultra Compact Full Pack à Camerimage 2022

16-11-2022 - [Lire en ligne](#)

Angénieux a le plaisir d'annoncer la version Full Pack des nouveaux objectifs Optimo Ultra Compact 37-102 mm et 21-56 mm Full Frame et U35 (open gate) à Camerimage 2022.

Le Full Pack, basé sur la technologie exclusive IRO (Interchangeable Rear Optics) d'Angénieux, comprend à la fois un Full Frame et un U35 arrière qui peuvent être changés facilement pour fonctionner parfaitement sur les caméras Full Frame ou pour couvrir l'Open Gate de la nouvelle Arri Alexa 35. La nouvelle série Full Frame d'objectifs zoom

compacts haut de gamme Optimo est le résultat de décennies d'expertise éprouvée dans l'optique et la mécanique de haute précision dédiées au cinéma. Le 37-102 mm et le 21-56 mm sont les descendants directs des objectifs iconiques et récompensés par l'Académie Optimo 15-40 mm et 28-76 mm, qui sont les fidèles compagnons des directeurs de la photographie depuis plus de quinze ans.

Lorsqu'ils sont équipés en U35 (Open Gate) ces objectifs deviennent respectivement un 28-76 mm T 2,2 et un 16-42 mm T 2,2.



Zoom Optimo 21-56mm FF



Zoom Optimo 37-102 mm FF



U35 Open Gate

Cette nouvelle génération d'objectifs haut de gamme est entièrement conçue pour le format FF/VV et l'Open Gate. Légers et compacts, ces objectifs sont parmi les plus légers du marché. Pensés pour ceux qui veulent travailler dans les deux formats ou pour les loueurs qui possèdent les deux types de caméras, les objectifs Optimo Ultra Compact sont le complément parfait de l'Optimo Ultra 12X et de la série Optimo Prime. Ils séduisent par leur ergonomie, leur superbe qualité optique dès T 2,9 (en FF/VV) ou T 2,2 (en U35-Opengate), dont le fameux look Angénieux, et leur mécanique de haute précision. La qualité d'image est constante de la pleine ouverture à la fermeture du diaphragme, à toute distance focale et distance de mise au point. L'iris est également capable de se fermer complètement.

La solution Angénieux Full Frame est désormais complète avec des zooms et des focales fixes pour tous types d'applications dans un écosystème unique et homogène.

La version Full Pack de l'Optimo Ultra Compact 37-102 mm et le tout nouveau Optimo Ultra Compact 21-56 mm seront présentés pour la première fois lors de l'atelier Angénieux à Camerimage le 17 novembre, de 13h00 à 17h00, au gymnase du Lycée n°10 • Liceum Ogólnokształcące°10 • Toruń. Les zooms seront présentés sur un Steadicam®, géré par le cadreur Steadicam Chris Fawcett.

L'atelier, animé par Randy Wedick, DoP et Chief Technical Officer chez Band Pro Film & Digital Inc, sera l'occasion d'assister à des tests spéciaux de la série Optimo Prime avec la Palette Optique Intégrée, en caméra. Inscription en ligne, sur le site du Festival EnergaCamerimage 2022.



## Cooke Optics à Camerimage 2022

07-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Cooke Optics invite les directeurs de la photographie à tester de nouveaux objectifs à EnergaCamerimage.**

Cooke Optics lancera un nouvel objectif zoom à EnergaCamerimage 2022 (les détails seront annoncés prochainement) et offrira aux directeurs de la photographie la possibilité d'essayer également les nouvelles gammes Varotal/i FF et S8/i FF et une sélection d'autres objectifs.

Cooke sera présent au marché du CKK Jordanki, ainsi qu'à un emplacement hors site où Cooke créera un environnement de test contrôlé comprenant une salle de projection 4K avec un projecteur laser haut de gamme. Il permettra aux visiteurs de bien mettre en valeur les optiques Cooke et le fameux Cooke Look™.

La salle de test Cooke de l'hôtel historique 1231 dans la vieille ville de Toruń comprendra un plateau de tournage offrant un environnement d'éclairage contrôlé pour les intérieurs de jour et de nuit et une sélection de caméras. Les directeurs de la

photographie pourront filmer des essais avec leur choix d'objectifs et de caméra, faire transcoder et étalonner les séquences sur place, pour apprécier la réalité des images obtenues avec les objectifs.

Pour plus d'informations et des demandes de réservation individuelles, veuillez envoyer un e-mail à Carey Duffy, directeur des expériences produits de Cooke, à [marketing@cookeoptics.com](mailto:marketing@cookeoptics.com).

Cooke organisera des journées portes ouvertes de 16h à 20h tous les jours du Festival à l'hôtel 1231, avec des experts en produits Cooke et des ingénieurs optiques pour discuter des caractéristiques des objectifs et répondre aux questions.

Chaque matin pendant le Festival, Cooke organisera un séminaire technique dans la salle de projection, ainsi qu'un séminaire quotidien sur la philosophie optique Cooke, destiné spécifiquement aux étudiants en cinéma, qui sera suivi d'une démonstration pratique dans la salle d'essai de l'Hôtel 1231.

En raison de la capacité limitée, l'entrée sera sur réservation uniquement.

- [En savoir plus et réserver](#) une place.

L'hôtel 1231 est situé au Przedzamcze 6, au cœur de la vieille ville de Toruń, à seulement dix minutes à pied du lieu principal du festival et au centre des lieux de projection du festival.

## Notes

### Seront présents à Camerimage :

- **Tim Pugh**, CEO, du 14 au 16 novembre
- **Daniela Kesselem**, Chief Product Officer, du 14 au 16 novembre
- **Carey Duffy**, Director of Product Experiences, du 12 au 19 novembre
- **Jaimie Cluer**, European Acc Manager, du 12 au 19 novembre
- **Danny Haikin**, Chief Marketing Officer, du 12 au 19 novembre
- **Olga Hilliar**, Head of Marketing Operations, du 12 au 19 novembre
- **Andy Buckland**, Product Manager, du 12 au 19 novembre.



## Ernst Leitz Wetzlar à Camerimage 2022

09-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Ernst Leitz Wetzlar GmbH est l'un des principaux fabricants mondiaux d'objectifs de cinéma haut de gamme avec sa marque Leitz. À Camerimage, Leitz présentera ses tout derniers objectifs Large Format et l'équipe Leitz vous accueillera sur son stand.**

### Seront présentés :

Les objectifs Large Format Hugo et Elsie : ces deux séries d'optiques offrent une excellente couverture avec un caractère unique qui les distingue des autres optiques Leitz.

Les objectifs Hugo sont issus des objectifs photo Leica M avec le même verre.

Leur configuration est adaptée pour le cinéma et offre une mise au point rapprochée et un diaphragme parfaitement rond en toute position.



Un objectif Leitz Hugo 50 mm  
Photo Ariane Damain Vergallo - Leica Q2

Les visiteurs de Camerimage pourront également découvrir les Leitz Prime grande ouverture et les Leitz Zoom, parmi les plus beaux du marché. Toute l'équipe Leitz sera présente et ravie de vous accueillir sur notre stand situé au Centre du Festival : le CKK Jordanki.

**Seront présents, toute la durée de Camerimage :**  
**Rainer Hercher**, Managing Director, **Laura Kaufmann**, Marketing Manager, **Seth Emmons**, Communication Manager, **Ben Ross**, Sales Manager Americas, **Kevan Parker**, Sales Manager EMEA, **Liu**, Sales Manager Grand China, **Tommaso Vergallo**, Key Account Manager.

**Seront présents à Camerimage**

- **Naida Albright**, RED Hollywood, du 12 au 19 novembre
- **Marc Catrall**, RED Europe, du 12 au 19 novembre
- **Heather Williams**, RED Hollywood, du 12 au 16 novembre.

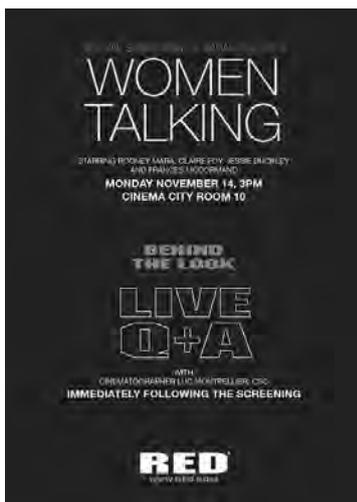


## RED Digital Cinema à Camerimage 2022

28-10-2022 - [Lire en ligne](#)

RED Digital Cinema sera présent au 30<sup>e</sup> Festival Camerimage avec deux représentants de RED Hollywood et un représentant de RED Europe, d'une part, ainsi qu'avec une séance de Q&R qui suivra la projection en Séance spéciale de *Women Talking*, de Sarah Polley, en présence de son directeur de la photographie, Luc Montpellier, CSC, d'autre part.

*Women Talking* sera projeté le lundi 14 novembre 2022 à 15h au Cinema City, salle 10, projection immédiatement suivie, vers 17h, d'une séance de Questions-Réponses animée par Naida Albright, de RED, avec le directeur de la photographie Luc Montpellier, CSC.



## Rosco - DMG à Camerimage 2022

11-11-2022 - [Lire en ligne](#)

Rosco - DMG sera présent à la 30<sup>e</sup> édition de Camerimage en proposant deux événements sous forme de conférences, l'une sur la couleur et l'autre sur la production virtuelle. Des membres de l'équipe Rosco seront également présents.

### Conférences Rosco

**Le langage de la couleur en éclairage**  
*Dénomination, nombres, coordonnées et futur de la lumière colorée*

Mardi 15 novembre à 16h30

Salle de conférences, CKK Jordanki

Modérée par Nils de Montgrand

Avec :

- Dejan Georgevich, ASC, directeur de la photographie (USA)
- Natalie Kingston, directrice de la photographie (USA)
- Oona Menges, directrice de la photographie (UK, USA, Australie)
- Jason Velez, Gaffer (NYC)
- Julian White, Gaffer (Londres)

**Aménager le plateau de Production virtuelle**  
*Le paysage changeant pour la Caméra et le Département artistique*

Mercredi 16 novembre à 15h30

Salle de conférences, CKK Jordanki

Modérée par Phil Galler, directeur technique de NEP

Virtual Studios/Lux Machina

Avec :

- Ged Clarke
- Manuel Billeter
- Helmut Prein
- Intervenants additionnels TBC.

## Présences à Camerimage

- **Cristian Aroyo**, Vice President Film & TV, du 12 au 18 novembre
- **Caroline Rault**, North America Sales Director, du 12 au 18 novembre
- **Steve Ramos**, EMEA Sales Director, du 13 au 19 novembre
- **Thomas Servelle**, EMEA Sales Manager, du 14 au 19 novembre
- **Jean de Montgrand**, Business Development Manager, du 12 au 18 novembre
- **Sarah Horton**, Rosco Digital Imaging, du 14 au 18 novembre
- **Phil Greenstreet**, Rosco Digital Imaging, du 12 au 19 novembre
- **Lauren Proud**, Vice President, Global Marketing, du 12 au 18 novembre
- **Niki Mustain**, Marketing Relationship Manager, du 12 au 19 novembre
- **Nils de Montgrand**, Vice President LED Lighting, du 12 au 19 novembre
- **Charlie Verne**, Product Manager Film & TV, du 14 au 18 novembre
- **Dan Wheeler**, UK Sales Representative Film & TV, du 16 au 19 novembre.

**discuter de ses terminologies : Nils de Montgrand (co-fondateur de DMG Lumiere, vice-président et directeur du département LED de Rosco) interroge Dejan Georgevich (chef opérateur, ASC), Oona Menges, Natalie Kingston (chefs opératrices), Julian White et Jason Velez (chefs électriciens) sur la communication autour des couleurs sur un plateau, en particulier à l'heure du passage aux projecteurs LED.**

Entre les différentes gélamines et les différents fabricants, il y a de quoi se perdre en acronymes (CTB, CTO), termes jargonneux (plus et moins green) et licences poétiques (le "Storaro Violet" chez Rosco en hommage au célèbre chef opérateur), qui varient de plus entre les fabricants. Ce langage fleuri va tendre avec l'arrivée des LEDs, dont les capacités colorimétriques remplacent en partie l'usage de gélamines, à prendre une nouvelle forme, peut-être plus standardisée mais toujours cryptée. Parle-t-on en réglages CCT (température de couleur corrélée), HSI (teinte, saturation, intensité), RGB (rouge, vert, bleu), en coordonnées x et y ?



De gauche à droite : Julian White, Oona Menges et Dejan Georgevich.  
Photo Katarzyna Średnicka



## Retour sur le séminaire Rosco : Le langage de la couleur pour la lumière

Par Clément Coliaux

17-11-2022 [Lire en ligne](#)

**La couleur est une question de précision chez Rosco, qui a réuni un large panel pour**

« La terminologie est centrale pour pouvoir communiquer », commence Dejan Georgevich. Le panel explique comment les projecteurs LED se sont frayés un chemin dans leurs listes de matériel. « Je m'y dirige doucement », raconte Oona Menges. « Mon chef électricien me montre les nouveaux projecteurs qui sortent. Je sors d'un film sans aucun projecteurs LED, et je ferai mon prochain uniquement avec. »

« Je m'y suis mis tardivement, et aujourd'hui j'utilise constamment des LEDs, des sources à incandescence, et des gros HMI », ajoute Jason Velez. « Plutôt en CCT, pour avoir des valeurs exactes. » Julian White dresse un bilan encore perfectible : « J'aime l'efficacité de la LED, mais je trouve qu'on n'a pas encore atteint un rendu optimal. C'est encore trop synthétique et il faut salir ces couleurs trop pures pour que ce soit plus

organique ». Oona Menges, au contraire, apprécie la finesse des réglages, là où les gélamines lui semblent souvent trop fortes, ou pas assez.



De gauche à droite : Julian Velez, Natalie Kingston, Julian White.  
Photo Katarzyna Średnicka

Ce nouvel accès à la couleur, ce « monde sans fil » (Dejan Georgevich), demande de nouveaux postes-clés sur les tournages. Tous les invités rappellent d'abord l'importance de la relation entre chef opérateur et chef électricien : « Je ne comprends ceux qui s'y investissent autrement que totalement », dit Natalie Kingston. « On finit par se comprendre instinctivement, sans parler », poursuit Oona Menges, « Ce rapport est devenu encore plus intime grâce aux nouvelles technologies. » Mais le panel s'accorde également sur la nécessité d'un "board operator" qui télécommande les réglages des différents projecteurs connectés. « Moi, je ne m'occupe pas trop des nombres », continue Natalie Kingston. « Et en fonction des projets, si on veut une lumière plus discrète et réaliste, je ne jouerais que sur la température en Kelvin et les plus ou moins green. » En revanche, Dejan Georgevich et Oona Menges n'ont pas la même appréciation pour le poste de DIT, la seconde préférant réduire les intermédiaires.



De gauche à droite : Oona Menges, Dejan Georgevich et Nils de Montgrand.  
Photo Katarzyna Średnicka

La fiabilité des moniteurs sur le plateau est devenue primordiale. Kingston et Georgevich insistent sur

l'importance d'avoir des écrans bien calibrés, et Kingston garde même, de projet en projet, un petit moniteur personnel qu'elle garde calibré en permanence et qui peut lui servir de référence. « Mais il faut toujours éclairer d'abord à l'œil », ajoute-t-elle. Oona Menges alerte cependant sur l'abondance de la vidéo, qui risque d'habituer le réalisateur ou la production à une image dont ils auront du mal à se défaire en étalonnage. Cette précision exigée des instruments accompagne un travail de plus en plus minutieux : « Le travail des nuits réalistes a beaucoup changé », explique Julian White. « Grâce au numérique également, on peut aller plus loin dans l'obscurité tout en gardant de la couleur, avec les projecteurs allumés mais réglés à un niveau très faible. »

« Parfois j'arrive sur des plateaux si sombres qu'il faut un peu de temps à mes yeux pour s'y habituer », ajoute Jason Velez.



Au centre : Natalie Kingston.  
Photo Katarzyna Średnicka

Le principal cependant ne change pas : « Je montre des références à mon chef électricien, je fais la lumière en me fiant à mon regard, et j'ajuste pour que ça rende de cette façon à la caméra » (Kingston). « On gère les projecteurs LED comme les autres : fabricant par fabricant, on vérifie qu'ils sont alignés, on les corrige si c'est une dérive légère et sinon on les renvoie » (White). Velez s'est plusieurs fois tourné vers ses mentors, des chefs opérateurs et électriciens expérimentés, pour leur demander : « Comment est-ce que vous faisiez avant ? ». Julian White a quelques réticences sur l'utilisation des couleurs permises par ces nouveautés : « Aujourd'hui, il y a peut-être trop de couleurs. Mais faire moins est souvent faire plus. Je pense que les tons sont plus importants que les couleurs ». Comme le dit Nils de Montgrand, la définition d'une "couleur" est variable. Et Jason Velez de plaisanter : « 'No Color Straw', qu'est-ce que c'est comme couleur ? ».

(Compte rendu rédigé par Clément Coliaux, pour l'AFC)



## Sony à Camerimage 2022

La FR7 et l'extension pour Venice 2

19-10-2022 - [Lire en ligne](#)

Sony a le plaisir d'annoncer son retour au festival international du film **EnergacAMERIMAGE** à Toruń en Pologne, du 12 au 19 novembre 2022, pour présenter ses caméras de cinéma haut de gamme. Sony montrera également son soutien à l'industrie du cinéma en organisant des séminaires sur les principales tendances du secteur.

**Gamme de caméras Cinema Line et CineAlta**  
Sony présentera sa gamme de caméras Cinema Line et CineAlta lors du salon, notamment la [FX30](#), le dernier modèle de la gamme Cinema Line de Sony, ainsi que la [ILME-FR7](#). La FR7 est la première caméra robotisée au monde compatible avec des objectifs interchangeables et avec des fonctions de prise de vues à distance.

### Système d'extension de 2<sup>e</sup> génération pour Venice

Le système d'extension de seconde génération pour Venice, le [CBK-3620XS](#) dévoilé en septembre, sera aussi présenté. Ce dispositif sépare le capteur et le boîtier de la caméra, ce qui permet d'obtenir un rendu cinématographique sous tous les angles.

### Les séminaires

- Lundi 14 novembre de 18h30 à 20h30
  - **Utilisation du workflow Sony X-OCN pour rationaliser la postproduction**
- Jeudi 17 novembre de 16h à 18h
  - **Mise en scène de l'intimité - une discussion sur la perspective féminine**
- Vendredi 18 novembre de 16h à 18h
  - **La trajectoire de vol émotionnelle avec les créateurs de Top Gun : Maverick.**

Sony est un partenaire officiel de Camerimage 2022.



## Retour sur le séminaire Sony : "Gérer les émotions fortes dans la direction de la photographie"

"Le grand air", par Clément Coliaux

20-11-2022 - [Lire en ligne](#)

Un film d'aviation, un western féminin et un blockbuster de super-héros : trois tournages en Venice dont les chefs opérateurs ont été réunis par Sony pour échanger autour de leur travail. **Claudio Miranda, ACC, ASC (Top Gun : Maverick, en Compétition principale), Arnau Valls Colomer, AEC (la série Amazon Prime "The English") et Autumn Durald Arkapaw, ASC (Black Panther : Wakanda Forever) exposent leur approche sur des projets très différents, et comment ils ont utilisé la Venice et ses spécificités pour des œuvres aussi intimes que spectaculaires.**

Claudio Miranda a commencé par revenir sur l'entreprise technique nécessaire pour pouvoir filmer sans trucages les scènes de vol de *Top Gun : Maverick*. « Je prépare toujours très en avance. On devait placer six caméras dans l'habitacle d'un avion alors que tout le monde nous disait que c'était impossible à cause de l'espace et du poids. Quand on prend plusieurs G, le poids est multiplié exponentiellement, donc le moindre équipement pèse une tonne. Sur le premier film, Tony Scott avait d'ailleurs dû renoncer à tourner en anamorphique à cause du poids des optiques. J'ai désossé un vieux jet pour y mettre les caméras qu'on voulait et le capteur déporté de la Venice grâce au système Rialto a été décisif. Je crois que la caméra ne pouvait pas dépasser quelque chose comme 2,5" ! Mais on n'a pas pu faire tout ce qu'on voulait, comme mettre des caméras sur les ailes qui risquaient de déstabiliser l'avion, ou sur les volets qui se lèvent pour freiner. Au final, on avait l'avion avec les six caméras simultanément, d'ailleurs on en voit certaines dans les plans ! Et un jet équipé d'une caméra, deux

équipes dans les montagnes, et une équipe en hélicoptère avec un 25- 300 mm. »



"The English"

A l'inverse, Autumn Durald Arkapawa a dû, de son côté, travailler avec beaucoup d'effets spéciaux numériques, et donc prévoir l'intégration des images qu'elle tournait à une production plus vaste. « Beaucoup de choses arrivent après le tournage », explique-t-elle, « et on ne veut pas que le département VFX ait tout à inventer, sinon il n'y aurait aucune continuité avec ce qu'on a filmé. J'essaie que tout soit le plus réaliste possible, et on tourne énormément de références pour aider au mieux l'intégration des images de synthèse. Le responsable des effets spéciaux était extrêmement collaboratif, on passait en revue les rendus ensemble, on étudiait les images aquatiques réalisées par Weta Digital pour juger la turbidité de l'eau, la direction de la lumière... Il ne faut pas que l'image nous échappe. »

Le scénario de "The English", série en six épisodes écrite et réalisée par Hugo Blick, revisite le western à travers un personnage féminin (Emily Blunt) qui se lie d'amitié avec un Pawnee (Chaske Spencer). « On voulait le tourner comme un western classique », raconte Arnau Valls Colomer, « tout en trouvant des moments de poésie. On ne bougeait pas la caméra sauf en cas d'absolue nécessité. On tournait d'ailleurs à trois caméras, mais en prenant soin que chaque plan se suffise à lui-même. »

Si l'histoire se déroule du sud des États-Unis au Nebraska, le tournage a lieu à côté de Madrid. « On s'inspirait aussi de beaucoup de westerns de série B qui avaient été tournés en Espagne, en essayant de trouver des équivalents modernes à certaines techniques. Par exemple pour les scènes de nuit, ils auraient reconstruit le décor en studio et peint le ciel étoilé. Nous avons fait ces scènes en studio avec un léger éclairage pour simuler une lumière de lune, en incrustant des pelures du décor tournées en nuit américaine. »



"Black Panther : Wakanda Forever"

L'exposition est précisément un des enjeux importants sur lesquels se positionne la Venice avec sa double sensibilité. Autumn Durald Arkapawa aime la texture de la base 2 500 ISO, qu'elle utilisait sur la série "Loki" (Michael Waldron, 2021), et utilise encore en intérieur sur *Black Panther* en exposant pour 1 600 ISO. Elle décide cette fois de descendre à la base 500 ISO pour les extérieurs, qui jouent souvent avec du soleil et des flares, comme c'est le cas de l'ouverture du film. « Il commence par un hommage à Chadwick Boseman [l'acteur de "Black Panther", disparu pendant la mise en chantier du film], où toutes les tenues sont très blanches. En base 500, on gagnait deux diaphragmes en hautes lumières. Je suis maniaque de l'exposition, je veux que les blancs ressortent mais que rien ne soit perdu. Et notre travail est aussi de mettre en valeur celui des autres départements, comme les costumes. »

Claudio Miranda utilise également la base haute, prenant 2 500 à 2 000 ISO, et a choisi la base 3 200 ISO de la Venice 2 pour les scènes de nuit de son projet suivant. Arnau Valls Colomer ajuste en fonction des cadres : la base 500 ISO suffit pour les gros plans posés à T2,8, et il monte si besoin pour les plans larges posés autour de T5,6 (de nuit notamment).

Il explique que, contrairement à l'usage, « On commençait par les plans les plus serrés, et on finissait par les plus larges. Le but était d'avoir de beaux plans d'ensemble en contre-jour, et de modeler les gros plans pour garder la continuité en milieu de journée. Ce n'était pas facile pour les acteurs mais j'avais le soutien du réalisateur. Lui et Emily Blunt cherchaient à éviter le sens du vent, ce qui ne m'arrangeait pas toujours, donc je les convainquais qu'il pouvait être intéressant de sentir un élément naturel au milieu du désert, qui se rebelle, la décoiffe... Je la poussais à garder son chapeau pour qu'on puisse davantage contrôler la lumière sur son visage. Le principal, c'est de repérer le décor pour savoir quelles seront les directions du soleil.

Heureusement c'était pendant l'été espagnol, donc la météo était assez constante. » La météo fut un élément central pour chacun des projets. « Sur un film comme *Black Panther* », raconte Autumn Arkapawa, « c'est impossible de perdre une journée de tournage. Donc il faut toujours avoir des plans B. »

Claudio Miranda devait jauger la météo à cinquante miles de distance, là où les avions seraient pendant les prises, et choisir une ouverture équilibrée entre les hautes lumières et les ombres. « Je pense que je m'en suis bien sorti ! », plaisante-t-il.



"Top Gun : Maverick"

L'angle choisi par Sony pour le libellé de la conférence a resurgi en conclusion de la discussion, où chacun des opérateurs est revenu sur son rapport aux scènes plus intimes et aux émotions fortes. Comme Autumn Arkapaw, Miranda joue sur la profondeur de champ : « J'utilise les ND de la Venice pour trouver la profondeur de champ qui me semble adéquate. Dans un dialogue, parfois on veut les deux personnages nets, parfois non, et ça peut être plus émouvant de ne pas avoir le point sur celui qui parle. Il faut éviter les solutions trop évidentes ». Autumn Arkapaw essaie autant que possible de laisser de l'intimité aux acteurs en limitant le matériel sur le plateau, et en gardant les projecteurs à distance. « Les acteurs sont doués pour faire le vide autour d'eux », ajoute Valls Colomer, « il faut avoir plein d'outils dans sa besace et réagir à ce qu'ils vont proposer ». « Il faut trouver la focale qui marche le mieux sur chaque acteur », complète Miranda, « choisir le bon équipement, et parfois faire simple pour s'en libérer. »

(Compte rendu rédigé par Clément Coliaux, pour l'AFC)

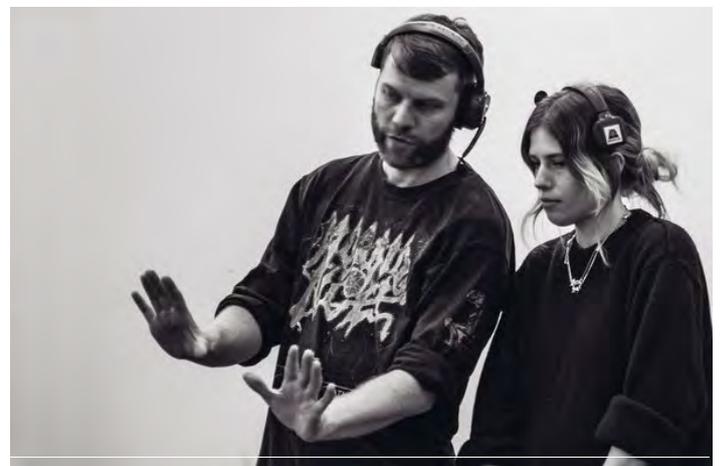


## Zeiss à Camerimage 2022

27-10-2022 - [Lire en ligne](#)

**Outre sa présence habituelle parmi les exposants à Camerimage, Zeiss proposera une conférence intitulée "Framing *Triangle of Sadness*", le mardi 15 novembre, de 13h à 14h, dans la Seminar Room du CKK Jordanki.**

Ayant opté pour le large format et des optiques Zeiss Supreme Prime pour ce film, Fredrik Wenzel, FSF, directeur de la photographie de *Triangle of Sadness*, nous décrira la manière dont lui et le réalisateur construisaient le cadre sur le film, avec notamment une nouvelle perspective (!) sur les longueurs focales.



Fredrik Wenzel et Sofia Liander, 1<sup>er</sup> assistante caméra, sur le tournage de "Triangle of Sadness"

Photo Tobias Henriksson, still photographer et gaffer

## Présences à Camerimage

- **Jacques Bouley** (Sales Manager Cinema Products Europe), du 11 au 19 novembre
- **Christophe Casenave** (Product Manager) du 14 au 19 novembre
- **Hélène de Roux** (Marketing Support), du 12 au 19 novembre
- **Andreas Horn** (Sales Manager - Germany), du 11 au 19 novembre

- **Adam Kidman** (Cine Sales Manager - UK), du 12 au 18 novembre
- **Snehal Patel** (Head of Cinema Sales, Americas), du 12 au 19 novembre
- **Tony Wisniewski** (Senior Marketing Manager), du 12 au 19 novembre.



## Retour sur la conférence Zeiss autour de Fredrik Wenzel, FSF, à propos de "Sans filtre", de Ruben Östlund

20-11-2022 [Lire en ligne](#)

**Tourné avec des optiques Zeiss Supreme Prime, Sans filtre offre une deuxième Palme d'or au duo Ruben Östlund, réalisateur, et Fredrik Wenzel, FSF, chef opérateur. Après avoir interviewé l'étalonneur, la première assistante caméra et le chef électricien du film, pour le site internet de Zeiss "Lenspire", Hélène de Roux profite du festival Camerimage pour inviter Fredrik Wenzel à répondre à ses questions et à celles de l'audience. L'occasion pour le chef opérateur de démontrer un goût du risque et une remise en question permanente au service de la créativité et de l'excellence. (MC)**

En effet, sa collaboration même avec le réalisateur relève d'une démarche courageuse de bouleversement de ses habitudes de la part de ce dernier. Revenant sur les premiers films tournés ensemble, le chef opérateur se souvient d'une opposition assez radicale de point de vue dans la façon de composer un cadre. « Quand on découvrait un décor pour la première fois ensemble, il regardait d'un côté de la pièce, et moi je regardais de l'autre ! » Cette discordance était en fait très conscientisée et voulue par le réalisateur qui, arrivé à un stade de sa carrière où il souhaitait se renouveler et notamment remettre en cause la maniérisme formel qui le caractérisait alors, a sollicité Fredrik Wenzel, qui avait plus l'habitude des prises en courtes focales à l'épaule que des longs plans larges contemplatifs

fixes. Ensemble, ils ré-inventent un style, à la rencontre de leurs goûts, et à l'encontre de leurs habitudes.



Fredrik Wenzel parle avec ses fans après la conférence  
Photo Hélène de Roux

Très attentif à la place du regard des comédiens par rapport à la caméra, le chef opérateur n'hésite pas non plus à prendre des risques dans la conception de ses plans pour que la caméra se situe toujours au plus près du regard, sans sacrifier le temps-réel de la scène, souvent harmonisée par des plans longs, portés par une caméra active, à chaque instant à la meilleure position. « Plus on approche la caméra de la ligne du regard, et plus il faut être fin dans le positionnement du regard. Il n'y a pas besoin d'être aussi précis pour un plan latéral, mais quand on vient se positionner dans l'axe, c'est une question de centimètres pour ne pas briser le sentiment d'intimité avec le public que peuvent procurer ces plans. » Il décrit, par exemple, la machinerie atypique mise en place pour une scène de voiture. Afin de vadrouriller d'un visage à l'autre, et pour éviter un simple mouvement panoramique qui serait resté à distance des regards, l'équipe fait construire un bras robotisé, à partir d'un appareil de cabinet dentaire, qui se pilote avec une télécommande de porte de garage ! « Contre toute attente, le mouvement de la caméra n'était pas du tout désagréable ! », s'étonne le chef opérateur.



La caméra sur un bras robotisé à l'intérieur de la voiture

« Il y avait aussi une rampe de pluie fixé sur le toit de la voiture. C'était notre premier jour de tournage, et nous tournions l'un des plans les plus compliqués techniquement. C'est extrêmement inquiétant, mais finalement c'est une bonne chose, car quand on réussit un premier jour aussi compliqué, ça met toute l'équipe en confiance pour le reste du tournage. »

Le tournage dure 80 jours. Pour le réalisateur, la plus haute priorité est d'avoir le temps nécessaire pour tourner ses images, et le budget du film se construit autour de cette volonté, plutôt que de se présenter comme une contrainte. Pour compenser cette dépense, l'équipe est réduite, ainsi que la liste matériel. « C'est une très bonne méthode », commente Fredrik Wenzel. « Quand on travaille avec cette transparence totale avec la production vis-à-vis du budget, on peut l'adapter totalement à la méthode de travail qu'on veut employer, et sortir des normes. On sait que si on veut ajouter quelque chose, on doit enlever quelque chose d'équivalent pour compenser, et se questionner ainsi sur ce qui est vraiment important. Ruben Östlund veut du temps pour tous ses films, alors on s'adapte et on trouve des solutions pour doubler le temps de tournage avec le même budget. »

Avec une telle durée de tournage, l'équipe invente une nouvelle façon de travailler. Avec très peu de décors par jour, le chef opérateur et le réalisateur prennent le temps en début de journée de photographier un grand nombre d'angles de vue du décor, puis de réfléchir ensemble à ceux qui seront les plus pertinents pour la séquence. « On en discute ensemble, parfois on est d'accord sur le point de vue à adopter, et parfois non, alors nous débattons. Mais avec ce processus on part d'une base neutre, ce ne sont pas mes propositions, ce sont des propositions, multiples, et nous cherchons la meilleure ensemble. » Une fois l'angle choisi, la caméra est placée, soit dans un cadre fixe, soit dans un mouvement chorégraphié en amont. « Il n'aime pas que je recadre, ça lui donne l'impression de perdre le contrôle. » Au montage, le réalisateur intervient beaucoup sur les images, les recadrant ou ajoutant lui-même des effets. C'est l'une des raisons pour lesquelles le chef opérateur a opté pour le grand capteur de l'Alexa Mini LF, pour lui donner un maximum de détails, et la latitude de recadrer en postproduction, que ce soit en ajoutant des mouvements de zoom ou en recréant l'effet nauséux d'un bateau qui tangue.

L'autre raison de ce choix est à nouveau la preuve d'un désir constant de casser les habitudes pour se ré-inventer. En effet, Fredrik Wenzel explique avoir fait le choix du Full Frame pour briser ses références sur la relation entre distance focale et angle de

champ. « Sur le film précédent, l'assistante caméra ne me demandait même plus quelle objectif mettre, elle mettait le 32 mm par défaut. Mais là il ne donnait plus du tout la même image, c'était comme repartir à zéro d'une certaine manière. Finalement pour *Sans filtre* on a majoritairement utilisé le 29 mm, ce qui est assez surprenant parce que Ruben n'aime pas beaucoup les courtes focales ! C'est la preuve que parfois, il faut essayer de faire des vagues ! »



Photo Tobias Henriksson

Naviguant d'extrait en extrait, la conférence balaye le film et ses scènes les plus caractéristiques, au gré des anecdotes que le chef opérateur prend plaisir à partager. Il s'enthousiasme notamment d'un plan long sur la plage, commençant serré sur un visage, puis s'ouvrant sur un plan large, presque trop large, au centre duquel se déroule l'action et où les bords ne présentent qu'un paysage désert engloutissant les personnages. « On avait prévu de faire d'autres plans, mais Ruben a décidé de garder le plan large pour toute la séquence. C'est très caractéristique de son style, j'adore ça ! Au montage, il a ajouté un lent zoom avant puis arrière, qui apporte juste assez de dynamisme pour tenir la longueur de la scène. »

Plus tard, il commente une scène se déroulant à bord du bateau de croisière : « Évidemment les plans à bord du bateau ont été tournés en studio. Le décor pouvait être incliné, et pour cette scène, il est resté penché à 45° toute la journée, pour avoir une position des comédiens désaxée par rapport au décor, et la caméra alignée sur la verticalité des corps. Et ensuite, Ruben a rajouté un mouvement de flottement au montage ».



Le bateau en studio  
Photo Tobias Henriksson

Interrogé sur ses choix d'éclairage, Fredrik Wenzel reste humble et rend hommage à son équipe, dans cette situation à son chef électricien Tobias Henriksson : « Je lui dois beaucoup, c'est un prodige technique et un véritable artiste. On travaille ensemble depuis longtemps, et il me connaît bien, il sait ce que j'aime. Avec lui j'ai rarement des discussions techniques, je lui donne plutôt mes intentions artistiques, ce qui doit être ressenti en terme d'émotion. Il compose sa lumière, et s'adapte à ma réaction ».

Preuve accrue de sa grande attention aux talents qui l'entourent sur le plateau, il me confiait après la conférence : « Ma première assistante caméra, Sofia Liander, est vraiment incroyable. Elle a un sens très aigu des distances et de la profondeur de champ, et elle adore son métier. Avec elle je suis confiant, je sais que la caméra est entre de bonnes mains, et que le point sera toujours juste ». Mais c'est sur sa collaboration avec le réalisateur qu'il conclut la conférence : « Avec Ruben chaque décision technique a un sens, et j'apprends beaucoup de choses en travaillant avec lui. Les projets ne se ressemblent jamais, j'ai l'impression de changer de métier à chaque fois ! ».

(Compte rendu rédigé par Margot Cavret, pour l'AFC)



## Les Colour Awards de FilmLight reviennent à Camerimage 2022

19-04-2022 - [Lire en ligne](#)

Les inscriptions ouvrent le 1<sup>er</sup> mai 2022, avec une nouvelle catégorie pour célébrer les talents méconnus. Après des débuts extrêmement réussis en 2021, les candidats sont maintenant invités pour les FilmLight Colour Awards 2022. Les prix de cette année, qui seront à nouveau présentés à EnergaCamerimage en novembre, incluent

### une nouvelle catégorie célébrant le travail des coloristes sur les films à petits budgets, indépendants et internationaux.

« Nous avons été ravis et enthousiasmés par le résultat des premiers Colour Awards », a déclaré Wolfgang Lempp, PDG de FilmLight. « Ils ont attiré de nombreuses et excellentes candidatures de coloristes de plus de quarante-cinq pays, et ont reflété la relation extraordinaire entre le coloriste, le directeur de la photographie et le réalisateur, sur une grande variété de projets. J'ai hâte de voir le programme prendre de l'ampleur et de la stature cette année. »

En 2021, il y avait quatre catégories. Le meilleur coloriste dans un long métrage sorti en salles est allé à Eric Weidt pour *Mank*, et le meilleur étalonnage

dans une série télévisée a été partagée par Tony D'Amore pour un épisode de " Fargo " et Damien Vandercruyssen pour " Lisey's Story ". Le meilleur étalonnage pour une publicité ou un clip vidéo a été jugée par le jury mondial comme étant le travail de Tim Masick sur un spot Dior. Enfin, le prix de l'utilisation la plus innovante de Baselight a été remporté par Gilles Granier, Fabien Napoli et Arnaud Caréo au Labo Paris pour le film *Miss*.



Eric Weidt, de FilmLight, avec Fabien Napoli, Arnaud Caréo et Gilles Granier, de Le Labo Paris

Pour le programme 2022, certains changements ont été apportés en réponse aux commentaires des participants et du jury de 2021, qui comprenaient les coloristes acclamés Jet Omoshebi, Simon Astbury et Peter Doyle, ainsi que les directeurs de la photographie Bradford Young, Danny Cohen et Anthony Dod Mantle.

La catégorie des publicités et des vidéoclips est maintenant séparée en deux catégories indépendantes, et FilmLight a introduit une nouvelle et cinquième catégorie : le prix Spotlight. Ce prix

cherche à trouver les talents méconnus de l'industrie qui contribuent à l'impact créatif d'un long métrage ou d'un téléfilm à petit budget.



Les Colour Awards 2022 sont dirigés et organisés par FilmLight, en collaboration avec EnergaCamerimage, avec le soutien de groupes internationaux de premier plan tels que l'ASC, Imago (la Fédération internationale des directeurs de la photographie) et CSI (Colorist Society International), entre autres. Comme en 2021, ils seront jugés de manière indépendante par des réalisateurs, des directeurs de la photographie et des coloristes de renom. Les FilmLight Colour Awards sont ouverts aux coloristes utilisant n'importe quelle plate-forme d'étalonnage. Les coloristes, les sociétés de production et les prestataires sont invités à soumettre leurs candidatures lors de l'ouverture des inscriptions le 1<sup>er</sup> mai 2022, avec une date limite de soumission au 31 juillet 2022.

- [Voir les informations complètes et les détails de l'inscription](#) sur le site de FilmLight.

« En créant ces prix, notre objectif était de garantir que les merveilleux efforts des coloristes du monde entier soient reconnus et célébrés, non seulement dans le cercle restreint de l'industrie, mais largement et publiquement », a ajouté Wolfgang Lempp. « Les Colour Awards de cette année renforceront cette reconnaissance, et j'ai hâte de voir le meilleur du travail créé par notre industrie. »



## FilmLight annonce un jury de haut niveau pour ses Colour Awards 2022

13-07-2022 - [Lire en ligne](#)

**Les inscriptions étant maintenant ouvertes, le jury se prépare pour les FilmLight Colour Awards 2022. Les prix, qui récompensent le meilleur travail de coloristes utilisant n'importe quelle plateforme technologique et travaillant dans n'importe quel genre, seront à nouveau présentés à EnergaCAMERIMAGE en novembre.**

« La critique est aisée, mais l'art est difficile ! », commente Yvan Lucas, coloriste senior chez Company 3 à Los Angeles et l'un des nouveaux membres du jury 2022. « C'est une première pour moi d'être du côté des juges, car c'est généralement mon travail de collaboration avec des réalisateurs et des directeurs de la photographie qui est mis à l'honneur. Je suis ravi de faire partie du jury cette année aux côtés de directeurs de la photographie et d'experts de la couleur renommés, et de découvrir quels joyaux cachés pourraient émerger.

**Parmi les membres du jury des Colour Awards 2022 figurent, entre autres :**

**Ari Wegner, ACS**, directrice de la photographie australienne primée aux Oscars et première femme récipiendaire du prix BSC de la meilleure photographie dans un long métrage de cinéma, pour *The Power of the Dog*, de Jane Campion.

**Yvan Lucas**, coloriste senior d'origine française chez Company 3 à Los Angeles. La carrière d'Yvan a impliqué des collaborations créatives avec une longue liste de directeurs de la photographie emblématiques. En particulier pour *The Irishman*, *Snowpiercer*, *Once Upon a Time in Hollywood*, *Django Unchained*, *Argo*, *Shutter Island*, *Inglorious Basterds* et *Seven*.

**Christopher Ross, BSC**, est un directeur de la photographie primé et président de la British Society of Cinematographers. Les crédits variés de Ross incluent *Cats*, *Yesterday*, *Black Sea*, *Detour*, *Dad's Army*, *Everybody's Talking About Jamie*, les séries TV *Trust*, *Top Boy*, et la série primée *E4 Misfits*.

**Stephen Lighthill, ASC**, directeur de la photographie nommé aux Oscars et président de l'ASC. Stephen Lighthill est membre régulier du jury du festival cinématographique Camerimage. Il est actuellement directeur des études en direction de la photographie au Conservatoire de l'American Film Institute (AFI).

**Cao Yu, ASC**, directeur de la photographie chinois de premier plan et fondateur de la société de production Bad Rabbit Pictures. En tant que directeur de la photographie, il a collaboré avec les réalisateurs acclamés Lu Chuan, Wong Kar-wai, Chen Kaige et Guan Hu sur plusieurs projets et a également été producteur exécutif sur *The Cord of Life*.

**Eben Bolter, BSC**, a construit sa carrière de directeur de la photographie en se concentrant sur des films et des séries télévisées aux histoires visuelles audacieuses. Il a reçu le prix de la percée BAFTA en 2016 pour son travail sur le film *Chicken*, et tourne actuellement *The Last of Us* pour HBO.

L'appel à candidatures est désormais ouvert, avec une date limite étendue au 7 août. Une liste restreinte sera annoncée à l'automne, les gagnants étant dévoilés en novembre lors de l'EnergacAMERIMAGE de cette année, à l'occasion de la 30<sup>e</sup> année de ce prestigieux festival.

- [En savoir plus.](#)

[Mise à jour du 1<sup>er</sup> août : extension de la date limite d'inscription au 7 août.]



## Remise des "FilmLight Colour Awards"

Compte rendu par Margot Cavret  
14-11-2022 - [Lire en ligne](#)

**Après une première édition encore assombrie par la pandémie, les FilmLight Colour Awards ont été remis à nouveau cette année à Camerimage. Ces récompenses mettent à l'honneur des étalonneurs, dans les catégories publicité, vidéo-clip, série TV, long métrage indépendant "spotlight" et long métrage cinéma (ces deux dernières catégories se distinguant par rapport aux budgets des films considérés).**

La cérémonie est menée par Stephen Lighthill, président de l'ASC, et par Ben Davis, BSC, président du jury, qui soulignent tous deux l'importance croissante que prend l'étalonneur dans la chaîne visuelle, avec l'évolution des technologies. En tant que collaborateur privilégié du chef opérateur, pour l'accompagner dans la narration et le développement esthétique du film, celui-ci mérite de voir son travail mis en lumière, et la création de cet award est la matérialisation de cette volonté conjointe des constructeurs et des chefs opérateurs.



**Dans la catégorie publicité**, l'étalonneur Wade Odlum est récompensé pour son travail sur la publicité "Immortal", commanditée par le Royal Ontario Museum. La publicité vise à retracer l'histoire de l'humanité en six minutes, à travers des images iconiques. L'action est censée se dérouler entièrement sous l'eau, pourtant grâce aux conseils

de l'étalonneur, les deux chefs opérateurs, Mark Zibert et Eric Kaskens, peuvent tourner à sec, ce qui facilite grandement le tournage. En postproduction, Wade Odlum combine effets spéciaux et étalonnage pour retrouver la texture particulière d'images sous-marines. Il salue le travail des chefs opérateurs de ce projet, et notamment leur capacité à s'appuyer sur l'équipe qui les entoure pour les aider à emmener leurs idées encore plus loin.



**Dans la catégorie clip musical**, le prix est remporté par Ana Escorse pour le clip de Rachel Reis, sur son morceau "Lovezinho". Cette étalonneuse d'origine brésilienne, basée à Toronto, raconte un projet extrêmement collaboratif, très ouvert à ses propositions. Elle explique s'être sentie très libre dans ce processus d'exploration, d'étalonnage presque instinctif, mais également assez vulnérable, car sans directives claires, elle était soumise à la peur de faire des propositions qui ne seraient pas appréciées. Le projet est féministe, dans son propos et dans sa fabrication, puisque la plupart des cheffes de postes sont des femmes. L'étalonneuse raconte s'être souvent sentie rejetée dans son métier, par son statut de femme, et ses origines latino-américaines. « Aujourd'hui grâce à cet award, j'ai enfin le sentiment d'appartenir à cette communauté », déclare-t-elle.



**Dans la catégorie "Spotlight"**, mettant en valeur des films à petit budget, l'étalonneur récompensé est Aljoscha Hoffmann, pour le film *Dear Mr. Führer*. Pour cette catégorie, Ben Davis souligne des démarches très intéressantes de la part de tous les nommés, démontrant une réflexion sur différentes manières d'entremêler les processus digital et pellicule. Pour ce film, le chef opérateur, Tim Kuhn, raconte avoir été inspiré de photographie des années 1930, et qu'il recherchait une esthétique très colorée, rappelant la pellicule. Avec l'étalonneur, ils ont beaucoup travaillé sur des LUTs qui correspondaient parfaitement à ce

qu'il recherchait, et qui leur ont permis, une fois arrivé à l'étalonnage, de se concentrer sur les détails, car le travail de correction global était déjà couvert par les LUTs.



**Dans la catégorie Série télévisée**, la récompense revient à Tom Poole, pour son travail sur la saison 2 de "Euphoria". La série est tournée en pellicule, avec le procédé Ektachrome Kodak. L'enjeu pour cette saison 2, explique le chef opérateur Marcell Rév, était à la fois de maintenir une continuité avec la saison 1, tournée elle en numérique, et créer une identité propre à la saison 2. Pour cela, l'étalonneur et le chef opérateur travaillent à la fois chimiquement sur le développement de la pellicule, et numériquement, sur le support final des épisodes en vue de leur diffusion télévisée.



Enfin, **le prix dans la catégorie Feature Film** est remis à Michael Hatzler pour le film *West Side Story*. Michael Hatzler est l'un des plus grands étalonneurs hollywoodiens, ayant travaillé pour de nombreux réalisateurs reconnus, parmi lesquels Steven Spielberg, les frères Coen ou encore Sam Mendes. Il est également membre associé de l'ASC. Pourtant, évoquant ce film il reste humble, expliquant que son travail consistait surtout à mettre en valeur, non seulement le travail du chef opérateur, mais également celui des départements costumes et décors. Bien que le film ambitionnait une esthétique plus sombre et réaliste que la version de Robert Wise, il ne manque pas d'animer ces décors et costumes très colorés, par un travail fin sur les couleurs primaires et sur les têtes et pieds de courbe, afin de mettre en valeur le contraste.

(Compte rendu rédigé par Margot Cavret, pour l'AFC)



**Vue de Toruń depuis la Vistule**  
**Photo Pascale Marin**



**Pascale Marin lors des essais d'optiques Cooke, avec Steeven Petiteville en arrière-plan**  
**Photo Katarzyna Średnicka**



Jean Rabasse, Jean-Jacques Annaud et Jean-Marie Dreuou au Marché du CKK Jordanki  
Photo Laurent Andrieux



Steeven Petiteville lors des essais d'optiques Cooke  
Photo Katarzyna Średnicka



Laurent Dailland pendant la conférence table ronde AFC sur la restauration des films  
Photo Katarzyna Średnicka



Steven Petitville et Jean-Yves Le Poulain (Angénieux)  
Photo Katarzyna Średnicka



Kenny Galerne, à droite, sur le stand K 5600  
Photo Katarzyna Średnicka



Jacques Bouley, de Zeiss  
Photo Katarzyna Średnicka



Hélène de Roux, au centre, et Christophe Cazenave, à droite, sur le stand Zeiss  
Photo Katarzyna Średnicka



Tommaso Vergallo, sur le stand Leitz  
Photo Katarzyna Średnicka



Monument de Nicolas Copernic,  
place du marché à Toruń  
Photo Katarzyna Średnicka



Marek Żydowicz ouvre le festival devant une image d'artiste du futur Centre du festival Camerimage  
Photo Katarzyna Średnicka



Association Française  
des directeurs  
de la photographie  
Cinématographique

8 rue Francœur  
75018 Paris

[www.afcinema.com](http://www.afcinema.com)

Co-Présidentes

Claire MATHON  
Céline BOZON

Présidents d'honneur

° Ricardo ARONOVICH  
° Pierre-William GLENN

Membres actifs

Christian ABOMNES  
Michel ABRAMOWICZ  
Pierre AÏM  
° Robert ALAZRAKI  
Evgenia ALEXANDROVA  
Jérôme ALMÉRAS  
Michel AMATHIEU  
Richard ANDRY  
Thierry ARBOGAST  
Yorgos ARVANITIS  
Pascal AUFRAY  
Jean-Claude AUMONT  
Noé BACH  
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  
Vincent GALLOT  
Pierric GANTELMi d'ILLE  
Claude GARNIER  
Nicolas GAURIN  
Eric GAUTIER  
Pascal GENNESSEAU  
Dominique GENTIL  
Jimmy GLASBERG  
Agnès GODARD  
Jean Philippe GOSSART  
Julie GRÜNEBAUM  
Eric GUICHARD  
Paul GUILHAUME  
Thomas HARDMEIER  
Antoine HÉBERLÉ  
Gilles HENRY

Jean-François HENSGENS  
Léo HINSTIN  
Julien HIRSCH  
Jean-Michel HUMEAU  
Thierry JAULT  
Vincent JEANNOT  
Darius KHONDJI  
Elin KIRSCHFINK  
Marc KONINCKX  
Romain LACOURBAS  
Yves LAFAYE  
Denis LAGRANGE  
Pascal LAGRIFFOUL  
Jeanne LAPOIRIE  
Philippe LARDON  
Jean-Claude LARRIEU  
Guillaume Le GRONTEC  
Dominique Le RIGOLEUR  
Philippe Le SOURD  
Pascal LEBÈGUE  
° Denis LENOIR  
Nicolas LOIR  
Hélène LOUVART  
Philippe LOZANO  
Irina LUBTCHANSKY  
Thierry MACHADO  
Laurent MACHUEL  
Baptiste MAGNIEN  
Pascale MARIN  
Aurélien MARRA  
Antoine MARTEAU  
Pascal MARTI  
Nicolas MASSART  
Stephan MASSIS  
Vincent MATHIAS  
Tariel MELIAVA  
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 PIFFETEAT  
Aymerick PILARSKI  
Mathieu PLAINFOSSÉ  
Gilles PORTE  
Arnaud POTIER  
Thierry POUGET  
Julien POURPARD  
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  
Victor SEGUIN  
Jean-Marc SELVA  
Eduardo SERRA  
Frédéric SERVE  
Gérard SIMON  
Andreas SINANOS  
Glynn SPEECKAERT  
Marie SPENCER  
Gordon SPOONER  
Gérard STÉRIN  
Tom STERN  
André SZANKOWSKI  
Inès TABARIN  
Élodie TAHTANE  
Laurent TANGY  
Manuel TERAN  
David UNGARO  
Kika Noëlie UNGARO  
Stéphane VALLÉE  
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 • BLACKMAGIC Design • BLUEARTH Studio • CANON France • CARTONI France • CINESYL • CININTER • COLOR • COLORBOX • COOKE Optics • DIMATEC • DOLBY • DRONECAST • EES Elévation et Services • EMIT • ESL • EXALUX • EYE-LITE France • FILMLIGHT • FUJIFILM France • FULL MOTION • GRIP FACTORY Munich • HD-SYSTEMS • HIVENTY • INDIE Location • 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 • TRANSDVIDEO • TRM • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE • TURTLE MAX • VANTAGE Paris • XD MOTION • ZEISS •

Avec le soutien du

et la participation de la CST