

Relation entre directeur·ice de la photographie et cadreur·euse dans le cinéma français contemporain

Pourquoi ne pas cadrer soi-même quand on est chef op ?

Mémoire de fin d'étude

Jean-Mathieu Fresneau

Département Image - Promotion 2023

Introduction	3	V. Le champ des possibles : entretien croisé de Laurent Dailland et Thomas Hardmeier	18
Décalage	3	L'argent	18
I. Prélude : histoire et géométrie	5	La première fois	19
Le juge et la paternité	5	Caméra B	20
Le tournant	7	Un peu de fraîcheur	20
La légèreté	7	Système	21
Le triangle	9	Le confort	21
II. Les deux écoles : entretien avec Berto	10	L'intermédiaire unique	22
La fierté d'Alexandre	10	VI. Un jour au bord du monde : Retour d'expérience sur mon film de fin d'étude	23
Quand le téléphone sonne	10	Fondations	23
L'ordre et l'alphabet	11	Avec et sans	24
III. Petit cours en Pologne : séminaire de Philippe Rousselot et Anastas N. Michos	12	Le café : deux caméras, deux cadreurs	24
Le Clone	12	Le rocher : deux caméras, un cadreur	25
Le bon outil	14	Parenthèse	26
IV. Etude de cas, Divertimento : entretien avec Naomi Amarger et Fanny Coustenoble	15	Conclusion : La part des choses	27
Besoin de cadre	15	Sources	31
Bolero	16	Filmographie	32
Les plans volés	16		
Préparer ou non	17		

*Aux cadreur·euse·s qui m'ont
accompagné cette année,
Diana Hegazy,
Cédric Autier,
Olfa Haidar,
Matheo Palma,
Oscar de Chateau-Thierry*

Introduction

Décalage

Le souhait d'avoir quelqu'un qui m'accompagne au cadre apparaît peu avant ma quatrième année, en préparant *L'Appel du Vide*¹. Tout le film se passe dans un voiture à l'arrêt avec un unique personnage qui ne quitte presque jamais le siège conducteur. Un dispositif simple, avec pour challenge principale des effets spéciaux d'apesanteur à générer sur le plateau et des ambiances de nuit à raccorder entre un extérieur parking et l'intérieur de l'habitacle filmé dans un hangar aménagé en studio. Mais en découpant le film avec la réalisatrice, je note peu à peu mentalement des angles de caméra qu'il sera très peu confortable de cadrer, voire certains qui viendront me bloquer derrière la caméra le temps de la mise en place et du tournage du plan. Voyant le travail de lumière qui m'attendait, les SFX, et le fait qu'il s'agisse là d'une première réalisation, je préfère alors éviter de me coincer et demande à une amie assistante caméra de venir faire le cadre. Nous sommes dans une économie de cinéma bénévole, une personne de plus - hormis une assiette supplémentaire - ne coûte pas grand chose. D'aucun verront ici une tendance un brin luxueuse, peut-être une certaine

flemmardise ; quel·le chef·fe opérateur·ice confirmé·e demanderait une personne au cadre pour une succession de plans fixes tournés à une caméra ? Aucun sans doute, sauf que je suis bien loin d'être en quoi que ce soit confirmé, et il y a un an encore moins. Même si ce film s'annonce simple, je préfère avoir quelqu'un de confiance à la caméra pour rester disponible à l'ensemble des problématiques que j'apprend à gérer.

Je collabore donc avec Diana Hegazy sur ce projet au découpage entièrement préparé via Artémis², et découvre le plaisir et le confort d'avoir quelqu'un focalisé sur la justesse de placement de la caméra. En parallèle de l'installation lumière, Diana me suggère. Elle se décale discrètement pour enlever un rétroviseur inélégant du champ, me propose : « est ce qu'on ne serait pas mieux au 25mm plutôt qu'au 28mm ? ». Mille petits apports gravitant autour de l'idée originelle du plan, mais lu d'un oeil neuf, libéré de la préparation et nourrit du concret du décor et de ce que nous donne la comédienne, tout en me permettant lorsque le moteur tourne de pouvoir être assis aux côtés de la réalisatrice, à l'affût de ses retours, et anticipant le plan suivant.

Suite à ce tournage, pour chaque projet où l'on m'a proposé d'être directeur photo s'est posée la question d'avoir ou

1 Film Hors-Cursus réalisé par Marianne Barrouillet (Département Scénario)

2 Application mobile de chercheur de champ

non une personne supplémentaire à la caméra. Et mis à part un film d'animation où les personnages étaient ajoutés en dessin animés en post-production dans des décors réels, j'ai systématiquement délégué le cadre. Ne nous méprenons pas, opérer la caméra est quelque chose que j'apprécie beaucoup sur un plateau. Je constate simplement que d'autres font ça très bien, et qu'avoir un regard neuf sur le cadre et une personne qui se concentre sur l'exécution des mouvements permet de ne pas y consacrer une énergie que je peux alors employer dans les mille problématiques de lumière, de raccord, de réflexions sur le plan à venir, etc. Et si cela est à mes yeux meilleur pour le film que ce soit quelqu'un d'autre que moi qui fasse corps avec l'objet filmique alors la question ne se pose même pas.

« Mais du coup, tu ne fais pas vraiment l'image ? » Voilà une question qui a régulièrement ponctué mon année, parfois formulée ainsi, parfois en affirmation, en délicate critique. Et j'avoue avoir été bien surpris la première fois que je l'ai entendu. Cela ne m'avait tout simplement pas traversé l'esprit. Tous les court-métrages sur lesquels j'ai travaillé cette année étaient minutieusement découpés en amont, adaptés aux lieux, et une fois le tournage venu il n'y avait plus qu'à faire ce qui était prévu, et pourquoi pas en mieux s'il venait à quelqu'un une idée. Mais jamais je n'ai eu la sensation de ne pas « faire l'image ». La création de chaque 24e de seconde enregistré est tellement

l'oeuvre d'une collaboration que disposer d'un regard et d'une expertise supplémentaire pour l'améliorer est toujours bienvenue. Je n'ai aucunement besoin d'avoir opéré moi-même la caméra pour être fier d'un film. Cela vient peut-être du fait que quatre de ces cinq films ont été tournés à majorité en studio et sans plan à l'épaule ? Toujours est-il que je me suis retrouvé à l'école très solitaire dans cette démarche.

Ce projet de mémoire naît d'un décalage. Alors même qu'il fait partie intégrante de notre enseignement d'apprendre à travailler avec quelqu'un qui fasse le cadre pour nous - je pense aux Ateliers Fantastiques de 2e année puis aux films de 3e année -, je constate à l'issue de cette dernière année que rares sont mes camarades de promotion à avoir délégué le cadre volontairement ne serait-ce que sur un projet ; faisant perdurer ainsi une certaine vision du chef opérateur français qui dirige la lumière tout en manoeuvrant la caméra. En effet, il n'est pas rare en écoutant quelques entretiens d'entendre un·e directeur·ice de la photographie dire qu'il doit opérer lui-même la caméra pour prétendre à la « paternité » de l'image d'un film. Nestor Almendros disait en 1976 à l'antenne de France Culture : « Je tiens à m'occuper de la caméra personnellement et de la lumière, parce que si l'on fait seulement la lumière, on ne peut pas signer

vraiment la photographie d'un film »¹. Et pourtant personne ne remettait en question que David Franco faisait l'image sur la série sur laquelle j'ai fait mon stage², alors qu'il n'opérait aucune des deux caméras.

Ce mémoire sera donc l'occasion d'interroger la place de la personne au cadre dans cet héritage du cinéma français, et notamment sa relation avec le directeur·ice de la photographie. Au travers d'entretiens avec des professionnel·le·s nous aborderons les raisons qui motivent un directeur ou une directrice de la photographie à prendre quelqu'un pour le cadre. Nous questionnerons le moment de l'arrivée du·de la cadreur·euse dans la préparation d'un film ; en évoquant notamment la complexité de qui est à l'origine de son engagement ; ainsi que l'organisation du dialogue sur le plateau entre mise en scène, cadre, et direction de la photo ; que ce soit sur des projets tournés à une, deux, ou trois caméras ; avant de faire un retour sur l'expérience de mon film de fin d'étude sur lequel je collaborais avec Oscar de Chateau-Thierry au cadre et qui fut l'occasion d'expérimenter sur plusieurs séquences le tournage avec une caméra B. Mais avant tout cela, revenons

brièvement sur cet héritage que j'abordais plus haut, de l'image des directeur·ices de la photographie en France.

I. Prélude : histoire et géométrie

Le juge et la paternité

Dans son livre *Les As de la Manivelle*, Priska Morrissey nous présente les origines et la construction du métier de chef opérateur en France de 1895 à 1930³. Ainsi, c'est au début des années 1910 qu'émerge la figure du « preneur de prise de vue », se distinguant de celui de projectionniste qui lui était confondu durant les premières années du cinématographe. L'opérateur caméra - une fonction alors uniquement masculine - est alors en charge du filmage de la scène, tant pour l'originalité et la qualité de son regard que pour sa maîtrise photographique. Cependant, à compter des années 20, sous l'influence de productions américaines multipliant les points de vues sur une même scène, de nombreuses productions françaises commencent à employer plusieurs opérateurs sur un même film. Ainsi en 1925, 40% des

1 « Nestor Almendros, un portrait en lumière naturelle » Entretien de Nestor Almendros par Claude-Jean Philippe, diffusé le 06/06/1976 sur France Culture, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/nestor-almendros-un-portrait-en-lumiere-naturelle-3376265>

2 *Franklin*, série produite par Apple TV+, réalisée par Tim Von Patten et photographié par David Franco (actuellement en cours de post-production)

3 *Les As de la Manivelle*, « Le métier d'opérateur de prise de vues cinématographiques en France (1895-1930) », Priska Morrissey, Edition de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2021

films tournés en France emploient deux opérateurs au moins¹. La question de la paternité des images se pose alors.

La situation évolue avec le tournage du *Napoléon* d'Abel Gance (sorti en 1927), sur lequel son opérateur principal Léonce-Henri Burel, en charge de diriger les multiples opérateurs présents, se voit chargé d'un nouveau poste, celui d'« assistant technique ». Un poste qui sera ensuite défini quelques années plus tard comme « directeur des prises de vues », pour aujourd'hui donner le terme de « directeur·ice de la photographie ». Cette nouvelle fonction s'inscrit dans la continuité de l'appellation de « chef opérateur principal » qui distinguait un des opérateurs sur certains génériques du début des années 20² ; à la distinction près que pour la première fois, la personne qui signe l'image ne manie elle-même aucune des caméras présente. C'est donc au cours des années 20 qu'apparaît sur les plateaux français une personne dédiée au cadre et à la prise de vue aux services du chef op. Un rôle qui se démocratisera dans les années 30, et dont l'importance restera majeure durant des décennies.

¹ *ibid.*

² Celui de *J'accuse* d'Abel Gance par exemple (1919), qui met en avant L-H Burel par rapport aux deux autres opérateurs M. Forestier et M. Bujard

³ *Les Lumières de L'homme*, Luc Béraud, Editions Institut Lumière / Actes Sud, 2020

Luc Béraud le rappelle dans *Les Lumières de L'homme* : « Avant l'apparition du combo, c'est vers lui [le cadreur] que se tournent tous les regards à la fin de la prise. Le réalisateur veut savoir si tout ce qui a été élaboré au cours des répétitions a fonctionné dans l'espace contraignant du cadre ; le chef opérateur si aucun accident ne s'est produit - ombre mal venue, projecteur dans le champ ou comédien à côté de ses marques ; l'assistant opérateur, s'il n'y a pas eu de problème de point ; et l'assistant réalisateur, si les figurants ont bien traversé le champ ou si le coup de feu a été tiré au bon moment ; sans oublier la perche des preneurs de son qui a pu se baisser et entrer dans le cadre... En fin de compte, chacun vérifie auprès du cadreur que tout s'est bien passé et dans le bon rythme. Et selon son verdict, on estime si la prise est bonne ou on décide d'en faire une autre »³. L'opérateur·ice caméra, sans être pour autant décisionnaire dans la construction des images du film, représente de cette manière et durant une longue période, le centre névralgique de tout tournage, et un élément essentiel de l'équipe image pour tout·e directeur·ice photo.

Le tournant

« Il y a eu un phénomène dans les années 90 environ, où économiquement on s'est rendu compte que la présence d'un chef op et d'un cadreur était assez lourde et que peut-être certaines personnes pouvaient remplacer les deux personnes par une. »¹ Cette phrase, c'est Gilbert Lecluyse - alias Berto - qui la formule au micro de Roger Do Minh au cours de l'année 2018. A vous qui lisez ce mémoire vous le connaissez sans doute, Berto est aujourd'hui considéré comme un des très grands cadreurs français. Fort de sa carrière internationale il a eu l'occasion d'oeuvrer avec les plus grands chef opérateurs de ces dernière décennies, notons entre autre Janusz Kaminski sur *Le Scaphandre et le Papillon*, Darius Khondji sur *Amour et The Lost City of Z*, ou Rodriego Prieto sur *Alexandre et Babel*. « Certains chef opérateurs comme Bruno Nuytten ou Pierre William Glenn ont amené cette espèce de légèreté dans l'équipe, de par l'économie, et aussi de par la légèreté que demandaient certains films de l'époque »². Ce préconçu du·de la chef·fe-op français·e opérant soi-même la caméra ne serait donc pas si ancien, une trentaine d'années tout au plus. J'ai pourtant bien en tête le générique sonore du *Mépris* de Godard nous présentant son chef opérateur

1 *A l'ombre du clap*, interview de Berto par Roger Do Minh, 2 mars 2018, <https://podtail.com/podcast/a-l-ombre-du-clap/>

2 *ibid.*

3 Entretien de Pierre William Glenn filmé en 2019 par ses étudiants du département Image (Promotion Sylvie Pialat - 2021), sous la direction de Bérénice Bonhomme, <https://www.femis.fr/entretien-avec-pierre-william>

Raoul Coutard à la caméra, comme si cette bascule datait plus des années 60. Sauf que si l'on se penche sur le générique des *Quatre Cents Coups* ou de *A bout de Souffle*, on constate que ce ne sont pas les directeurs de la photographie Henri Decaë et Raoul Coutard qui cadraient, mais Jean Rabier (qui opérait aussi la caméra sur *Le beau Serge* de Chabrol, toujours avec Decaë) et Claude Beausoleil, qui cadrait également *Jules et Jim*, *La Poupée*, ou encore *Tirez sur le Pianiste* avec Coutard. Certes la caméra du *Mépris* était en effet opérée par son directeur photo, mais il apparaîtrait finalement plutôt comme un cas isolé.

La légèreté

Cependant, Pierre William Glenn, dans son entretien filmé par la promotion Sylvie Pialat 2021 de la Fémis, nuance en évoquant sa première collaboration avec François Truffaut pour *Une belle fille comme moi* : « Quand j'ai fait le premier film de Truffaut où il souhaitait que je fasse cadre et lumière il a fallu que je parle aux syndicats. Comme c'est des problèmes de pognon aussi j'ai demandé à ce que le premier soit payé comme cadreur, que le second soit payé comme premier, et j'ai pris un stagiaire. Pour pas que ce soit un argument économique »³. Glenn rappelle

en effet que depuis les années 40 et jusqu'au 1er mars 2006, l'exercice de tout métier de cinéma était régi par les cartes professionnelles. Il était en effet légalement obligatoire pour toute production cinématographique en France d'engager une personne au cadre, et *théoriquement* interdit au·à la directeur·ice photo de cumuler les postes. « Un système qui était bien facile à contourner »¹ précise toutefois Glenn, que ce soit par le Comité de Dérogation dédié à la gestion de ces cas, ou au culot, comme il a pu le faire par exemple sur *Camarades* de Martin Karmitz, projet sur lequel il a été directeur de la photographie alors que sa carte lui avait refusée par le CNC.

Le mouvement des chefs opérateurs cadreurs · cheffes opératrices cadreuses a donc bien été initié dans les années 60 par des directeur·ice·s photo comme Nuytten, Coutard ou Glenn, motivé·e·s par la volonté de libération du cinéma de la Nouvelle Vague, et porté par la légèreté nouvelle apportée au matériel de l'époque. Les caméras se réduisent, peuvent se prendre à l'épaule, et la sortie des studios au choix de la lumière naturelle permet de minimiser le temps et les moyens consacrés à la lumière. « Il y a tout un système qui s'écroule dans les années 60 quand arrive un matériel léger, quand on tourne en son direct, quand les camions disparaissent, que les caméras deviennent les Coutard

1 *ibid.*

2 *ibid.*

portables. Là tout change, la technique donne une possibilité différente de tourner »². Et ce mouvement, initié durant la Nouvelle Vague, s'accélère dans les années 90, avec l'affaiblissement de la politique des cartes professionnelles héritées du gouvernement de Vichy jusqu'à leur disparition, et l'amélioration exponentielle des outils de prise de vue. Le cinéma se numérise, peu à peu les écrans font irruptions sur les plateaux, gagnant à toute vitesse en définition et en légèreté. Tout à coup, le scripte a son retour, les yeux se multiplient sur le cadre pendant la prise, jusqu'à l'apparition du terme « combo village ». Le·a cadreur·euse perd une part de sa responsabilité, une part de l'importance qu'on lui accorde. Bien sûr iel reste maître·sse de l'exécution des mouvements, et un élément de l'équipe précieux aux directeur·ice·s de la photographie, mais le matériel s'allège, les têtes fluides apparaissent, plus intuitives que les manivelles, les pellicules gagnent en sensibilité, suivies du numérique. Il y a de moins en moins besoin d'éclairer pour que quelque chose s'enregistre sur la surface sensible, plus de contrainte légale à engager une personne au cadre - pourquoi en employait-on une déjà ? Le·a directeur·ice photo fait ça très bien - et en quelques décennies les chef·fe·s opérateur·ice·s cadreur·euse·s deviennent la norme dans l'économie du cinéma français.

Le triangle

Au long de son entretien avec Roger Do Minh, Berto évoque son rapport aux directeur·ice photo, mais également à la mise en scène. « J'ai toujours considéré qu'il fallait absolument avoir une forme de triangle dans la relation entre le chef opérateur, le réalisateur et le cadreur. J'insiste sur le côté triangle parce qu'il y a toujours deux personnes qui sont en relation, mais les trois communiquent entre elles. Si la relation devient uniquement une relation entre deux, il y a une personne qui se sent lésée, et qui ne peut pas se remettre dans la boucle. J'essaie toujours que cette boucle, réalisateur / chef op / cadreur, reste constante, et reste en cycle »¹. Une formule qui m'interroge.

Ce triangle, je ne le retrouve que peu dans mes expériences de tournage. Sur chaque plateau que j'ai fait cette année, plutôt qu'une discussion à trois, je me suis rapidement placé comme un intermédiaire entre réalisateur·ice et opérateur·ice caméra. Pas tant dans une velléité de contrôle que « seule ma vision de l'image passe », mais par une intuition qu'il serait au final plus pratique que la personne au cadre me suggère ses idées d'abord. En me plaçant ainsi en amont de la mise en scène, j'agis comme une sorte de filtre. A chaque suggestion spontanée venant du cadre, je peux prendre en compte les contraintes de lumière, de temps d'installation, la cohérence avec

le reste du projet et choisir - juger - si la proposition est pertinente ou non. De la même manière il m'a régulièrement été bénéfique que le·a réalisateur·ice me demande à moi et non directement à l'opérateur·ice si tel ou tel modification était possible, le risque étant que le·a cadreur·euse donne son accord avant moi et que je me retrouve face à situation inconfortable d'une demi-validation sans prise en compte des éléments que je citais plus haut, et me mettant ainsi en porte-à-faux vis à vis de la réalisation. Il y a quelque chose peut-être d'une rupture de hiérarchie, qui ne m'intéresse pas tant pour le côté militaire, mais parce que la bonne avancée - et surtout l'efficacité - du tournage, repose en France sur ce système où si l'on a une idée, on propose à sa·on chef·fe direct·e, qui l'évalue, et la fait remonter au grade supérieur s'il la juge faisable et constructive. Une rupture de cette hiérarchie dans une équipe qui ne se connaîtrait pas bien, vient plus ou moins consciemment remettre en cause la légitimité de la personne outre-passée, qui se sentira à juste titre, comme l'évoque Berto, « lésée ». Ainsi, plutôt qu'un triangle dans lequel la communication directe entre mise en scène et cadre serait aussi importante que celle entre chef·fe opérateur·ice et réalisateur·ice, je crois plutôt pencher pour une disposition en ligne : réalisateur·ice - directeur·ice photo - cadreur·euse, avec un dialogue allant dans les deux sens, mais comprenant une médiation par le·a chef·fe opérateur·ice. Mais peut-être que cette

¹ Podcast *A l'ombre du clap*, interview de Berto par Roger Do Minh, 2 mars 2018, <https://podtail.com/podcast/a-l-ombre-du-clap/>

vision est intrinsèquement ancrée dans le contexte des tournages Fémis et complètement déconnectée de la réalité professionnelle. Dans ce cas, allons donc voir.

II. Les deux écoles : entretien avec Berto

La fierté d'Alexandre

C'est dans un café calme aux abords de la Fémis que je rencontre Berto, le jeudi 13 avril 2023. Personnage souriant, généreux et au regard vif, il me présente bien vite une scission qui me sera ensuite répétée à chaque entretien, celle des deux écoles de cadreur·euse. D'un côté l'école « américaine » des exécutant·e·s, que l'on prendra pour la maestria de leur maîtrise technique et la précision de l'exécution des plans, mais qui ne se permettra pas de question ou de critique sur la manière dont on cadre une scène. De l'autre, l'école dans laquelle il se place, celle « des collaborateurs », plus inclus·e·s dans la mise en scène, et engagé·e·s également pour leur force de proposition sur le plateau. D'un côté l'exécution immuable de ce qui est prévue, de l'autre une part laissée à la sensation, à l'intuition, prêt·e à réagir et s'adapter à ce qui se passe dans le cadre. Evidemment, concède-t-il, cela ne se fait pas au premier jour, mais petit à petit, par des suggestions, en comprenant peu à peu les goûts de la mise en scène et du·de la chef·fe opérateur·ice.

Il évoque pour cela sa première collaboration avec Rodrigo Prieto sur *Alexandre* de Oliver Stone. A l'occasion d'une scène qu'il cadre au téléobjectif à la caméra C, il remarque un cadre imprévu sur Brad Pitt qui retient son attention. Immédiatement il contacte Prieto au talkie et commence à lui décrire le plan en question quand Prieto le coupe et lui demande : « Est ce que tu en es fier ? Oui ? Alors fais le ». Le premier pilier d'une relation de confiance est bâtie. Derrière cette question, ce n'est finalement pas tant la fierté de Berto qui est en jeu, mais celle du chef opérateur qui sous-entend : « Est ce que tu penses que JE serais fier de ce cadre en le découvrant aux rushes ? ». Un challenge relevé haut la main par Berto qui sera rappelé par Prieto pour l'accompagner en caméra B sur *Babel* de Innaritu, avec chaque soir la même question amusée, comme une ritournelle pleine de confiance : « Est ce que tu es fier de ta journée ? ». Une relation donc ancrée dans cette deuxième école accordant une part d'improvisation plus importante au·à la cadreur·euse grâce une étroite relation de confiance et d'estime tissée projet après projet avec un chef opérateur ou une cheffe opératrice.

Quand le téléphone sonne

Notre entretien se poursuit et nous abordons son idée du triangle de relation mise en scène - cadre - direction de la photo. Après discussion je constate que ce qu'il exprime par un triangle est en fait exactement ma vision de la ligne avec le·la directeur·ice

photo qui agit systématiquement comme intermédiaire aux propositions entre cadreur·euse et réalisateur·ice, à un détail près. Au cours de notre échange je découvre peu à peu que **Berto n'est en fait quasiment plus appelé par des chef·fe·s opérateur·ice·s pour travailler sur des projets.** C'est soit la production, soit la réalisation qui l'appelle. Il a donc au fil du temps développé une proximité et une relation de confiance avec certains metteur·euse·s en scène. C'est le cas par exemple d'Olivier Marchal avec qui il a souvent travaillé, que ce soit pour *MR 73*, sa série *Braquo* ou *Les Lyonnais* ; ou encore Antoine de Caunes avec qui il cadre *Coluche : l'histoire d'un mec*, *Désaccord parfait* et *Monsieur N*. Sa relation aux réalisateur·ice·s est donc bien différente de celle que j'ai vécu. Sur les court-métrages cette année ainsi que sur la série sur laquelle j'étais en stage, il n'y avait pas ou peu de proximité entre les personnes au cadre et celles qui réalisaient, ils ne se connaissaient bien souvent pas avant le projet. Lorsque Berto fait un film, et notamment une production française en caméra A, il est proche des réalisateur·ice·s et parle avec iels beaucoup plus librement que ce que j'ai pu expérimenter. Cela est également un privilège de son expérience qui lui permet d'anticiper les potentielles complexités de lumière ou de machinerie que pourrait entraîner tel ou tel modification de cadre ou de mouvement. Lea chef·fe opérateur·ice sera évidemment consulté avant toute modification, mais il y a donc parfois voire même souvent sur les tournages avec Berto, discussion directe

entre réalisateur·ice et cadreur·euse, sans forcément que le directeur·ice photo soit présent.

L'ordre et l'alphabet

Avant de nous séparer, nous mentionnons un dernier point. Aujourd'hui, la grande majorité des projets de série ou de long-métrage se tournent à deux caméras, ce qui a permis à Berto d'éviter le creux de vague des années 90 évoqué plus haut en étant appelé sur des projets américains à caméras multiples dont ceux avec Prieto. Quelle organisation adopter alors au prisme de cette tradition du chef opérateur cadreur · cheffe opératrice cadreuse ? Pour Berto, la meilleure configuration s'il y a une relation de confiance entre lui et le chef·fe op, c'est de se placer pour opérer la caméra A et que le directeur·ice photo cadre la B. En effet, la caméra A s'occupant généralement des plans plus large, elle est plus longue à mettre en place : plus de décor filmé et potentiellement de personnages, donc plus de temps pour finaliser la disposition des éléments de décor et de la figuration. Elle est par ailleurs souvent davantage préparée, avec un cadre et un mouvement plus calés et anticipés. Au yeux de Berto, cela soulage alors les chef·fe·s opérateur·ice·s que de ne pas avoir la précision de cette mise en place à effectuer. Iel peut ainsi finaliser la lumière, et sera plus à même d'installer rapidement une caméra B qui soit dans le ton de la scène, que ce soit par son implication plus en amont dans le projet, ou par sa connaissance immédiate

des possibilités et des contraintes de l'installation lumière. Un dispositif qui m'interroge et qui me semble en partie motivé par le plaisir pour Berto de cadrer la caméra principale, plaisir que je ne saurais remettre en question, mais qui est une nouvelle donnée qui vient s'immiscer dans la balance. Si le chef-fe op a aussi un plaisir de cadre, la caméra B lui conviendra-t-elle ou aura-t-elle envie de garder pour lui la caméra principale ? Quel juste équilibre entre plaisir d'opérer la caméra et maximisation du temps de tournage ?

III. Petit cours en Pologne : séminaire de Philippe Rousselot et Anastas N. Michos

En 2021, le Festival Camerimage propose au directeur de la photographie français Philippe Rousselot de tenir un séminaire sur le thème de son choix. Son sujet : « Opérateur-DOP Relation ». Il est pour l'occasion accompagné d'Anastas N. Michos, directeur de la photographie américain, et qui fut son cadreur sur sept films dont notamment *Entretien avec un Vampire* de Neil Jordan (1994), *Larry Flint* de Milos Forman (1996) ou encore *Mary Reilly* de Stephen Frears (1996).

Le Clone

Depuis plus de vingt ans, Philippe Rousselot ne travaille plus qu'aux Etats-Unis, se concentrant petit à petit sur des productions à gros budget qui, de fait, sont systématiquement tournées aujourd'hui à plusieurs caméras. Or à ses yeux, les caméras B ou C sont aussi importantes que la A. Elles ont autant de chance d'être montées et donc doivent être préparées et considérées avec une importance égale. Dans cette configuration, cela ne fait pas de sens pour lui d'être au cadre, il préfère avoir du recul pour apprécier et diriger les différents axes plutôt que d'en privilégier un, sachant que cela se fera au détriment des autres. De plus, la multiplication des écrans de retour a également poussé les réalisateur·ice·s sur ces tournages à s'isoler du plateau, caché·e·s dans une tente noire pour mieux voir le combo. Ainsi, si le directeur·ice photo fait le choix de cadrer, c'est en acceptant à chaque fin de prise de lâcher immédiatement la caméra, se hâter pour rejoindre la mise en scène, discuter brièvement, puis repartir au plus vite tout en donnant ses directives au talkie et en priant pour avoir le temps de parfaire la mise en place de la caméra que l'on opère ; cela tout en ayant un regard critique et un retour sur ce qu'ont filmé les autres caméras sans bien sûr oublier d'anticiper le plan suivant. D'autant que sur un tournage en caméras multiple, apparaissent aussi dans la mise en place des plans une discussion et une négociation entre cadreur·euse·s pour éviter d'entrer dans le champ des autres caméras, considération

qui pour Rousselot parasiterait de trop son esprit déjà bien occupé à faire une lumière juste et élégante, fonctionnant dans les trois, quatre voire cinq axes différents filmés en même temps, tout en conservant son exigence sur l'exécution des cadres.

Ainsi, la question d'opérer lui-même la caméra ne s'est pas posée à Rousselot depuis bien longtemps. Pourtant, lui qui cadrerait avec fierté et plaisir *Et au milieu coule une rivière*, ne regrette pas pour autant cette époque. « Ne plus cadrer n'est pas une frustration car apparaît le plaisir de voir quelqu'un le faire avec talent ».¹ Rousselot explique en effet rapidement que lorsqu'il part en quête d'un·e cadreur·euse, ce qu'il recherche c'est en fait « un clone idéal de moi-même ; quelqu'un qui soit capable de faire exactement ce que je souhaite, mais mieux »². Lui qui est déjà particulièrement exigeant a constaté qu'il l'était d'autant plus lorsque c'était quelqu'une autre au cadre. « Je garde constamment en tête que quand je vois un cadreur faire quelque chose de mauvais au cadre, et que je réagit en disant : « Mais qu'est ce qu'il fait ? », je sais que j'aurai probablement fait la même erreur et

juste dit « Tant pis ce n'est pas grave, je ferai mieux la prochaine fois » »³.

Ce clone meilleur que lui-même, qui s'inscrit pleinement dans l'école américaine que décrivait Berto, Philippe Rousselot l'a d'abord trouvé avec Anastas N. Michos. Après dix ans en tant que cadreur puis en tant que directeur de la photographie, Michos définit aujourd'hui le métier de cadreur·euse comme « la virtuosité d'un instrument. Un opérateur caméra tient un instrument entre ses mains, et cela a voir avec vos compétences techniques autant qu'avec votre regard artistique »⁴. Et il ne s'agit pas seulement d'être remarquable techniquement. Michos ajoute qu'une autre part de la qualité d'un·e cadreur·euse né aussi de la relation qu'il développe avec le directeur·ice de la photographie. Une certaine forme de « *camaraderie* », de pleine confiance. Un aspect qu'il illustre en se remémorant un plan à la grue sur *Mary Reilly*, où pour s'amuser Philippe Rousselot lui a enlevé la main du *pan* sur la tête manivelle, orchestrant ainsi le plan à deux, Rousselot au *pan* et Michos au *tilt*, dans un petit défi empli d'estime et d'écoute de l'autre.

1 « Operator-DOP Relation », séminaire de Philippe Rousselot avec Anastas N. Michos au festival Camerimage, 2021, <https://youtube.com/watch?v=iRnKSqWiZYs>, propose traduits par mes soins

² *ibid.*

³ *ibid.*

⁴ *ibid.*

Le bon outil

Lors de ma rencontre avec Berto, j'avais abordé la question de son **inclusion ou non dans la préparation des projets**. A quelle étape arrive-t-il sur un film et est-ce en adéquation avec ses attentes ? Ce à quoi il m'avait répondu qu'il essayait systématiquement d'être là aux repérages mais qu'il y avait bien souvent une réponse économique de la production qui ne l'incluait qu'à partir des essais caméras. Un rapport donc bien différent des expériences que j'ai pu avoir cette année où, après avoir fait repérage et découpage avec les metteur·euse·s en scène, j'ai à chaque fois refait ces étapes en les présentant à la personne qui m'accompagnait au cadre. Un regard neuf qui m'a - je pense - permis d'améliorer dans ses détails l'image des différents court-métrages. C'était en effet l'occasion d'une remise en question saine, d'autant plus qu'elle prenait lieu en amont du tournage (évitant son rush) et à un moment de la préparation où des modifications de plan de travail étaient encore confortablement envisageables.

Pour Anastas N. Michos, le·a cadreur·euse est en effet à intégrer le plus tôt possible au projet. Quoique la production accepte rarement de le faire entrer bien en amont, l'opérateur·ice caméra est pour lui un élément essentiel au moment des repérages techniques car c'est à lui que revient la responsabilité de choisir le dispositif pour tourner tel ou tel plan. Quelle tête conviendrait le

mieux ? Est ce plutôt une dolly sur rail, un steadicam ou une grue pour effectuer ce mouvement ? Une discussion qui se développe bien sûr avec la machinerie, mais qui induit également une deuxième responsabilité, celle du temps d'installation. Le·a directeur·ice de la photographie délègue ainsi une part de sa charge mentale à ce partenaire qui - avec la machinerie toujours - doit pouvoir estimer le temps nécessaire pour l'installation de tel matériel, et s'y tenir au moment du tournage. Ainsi, si ce travelling prend trop de temps à s'installer, sans doute aurait-il en effet magnifiquement convenu pour ce plan, mais est ce le mieux pour le film ? Le bon outil pour un plan devient donc un mélange entre l'outil le plus pratique à l'instant T pour l'opérateur·ice, et celui qui sera le plus juste en terme d'installation aux vues du plan de travail.

L'école américaine est en cela également source d'une grande collaboration et d'une intime fidélité entre cadreur·euse et directeur·ice photo. Si la qualité de l'opérateur·ice y passe peut-être moins par des suggestions de cadre qu'il oserait pendant la prise - quoi que l'on sente entre les mots que Rousselot estime tant Michos qu'il consultait parfois son avis sur la lumière du plan -, elle se construit d'abord sur une confiance que le·a directeur·ice photo pourra lui accorder, grâce à sa maîtrise complète de l'instrument caméra, que ce soit dans la virtuosité de son exécution, dans sa capacité à comprendre et sentir la volonté

de la mise en scène, ainsi que sa connaissance pratique du matériel et sa capacité à voir au-delà de la prise du moment.

IV. Etude de cas, *Divertimento* : entretien avec Naomi Amarger et Fanny Coustenoble

Divertimento est le septième long-métrage réalisé par Marie-Castille Mention-Schaar. Pour ce film social inspiré de l'histoire vraie de la cheffe d'orchestre Zahia Ziouani, elle propose à Naomi Amarger de diriger l'image. L'expérience pour elle de son premier long en tant que directrice de la photographie, sur lequel elle filmera de nombreuses séquences à deux caméras, et rencontrera ainsi Fanny Coustenoble, cadreuse-steadicameuse. Je les retrouve toutes les deux le 6 avril 2023 à Paris.

Besoin de cadre

Dès son inclusion au projet, Naomi a travaillé à convaincre la production de la laisser opérer la caméra principale du film parce qu'à l'heure actuelle, pour faire la lumière, elle ressent le besoin de cadrer. « Sans la caméra je ne sais pas ce que je fais, mais quand je mets l'oeil dans l'oeilleton, je sais. » Voilà un rapport à la lumière très différent de moi. La danse avec la cellule m'est parfois encore un peu hésitante car je ne maîtrise pas encore parfaitement la latitude de chaque caméra. Mais je n'ai que

peu souvenir d'avoir ressenti le besoin d'être à l'oeilleton pour prendre un décision, ou alors pour des plans tournés en extérieur où la luminosité des moniteurs était insuffisante. Naomi elle a besoin d'avoir l'outil, ce qui rappelle avec humour à Fanny la contradiction de certain·e·s chef·fe·s opérateur·ice·s qui, alors qu'il y a une heure de préparation, demandent la caméra au bout de dix minutes car ils en ont besoin pour « se rendre compte » et faire la lumière.

La disposition majoritaire du tournage était donc : Naomi au cadre, et au besoin lors de séquences filmées à deux caméras comme les scènes d'orchestre, Fanny rejoignait le projet pour un ou plusieurs jours. En amont, se souvient Naomi, ces scènes à deux caméras étaient particulièrement angoissantes car jamais sur un projet auparavant elle n'avait délégué le cadre. Elle a toujours opéré la caméra elle-même et doutait en conséquence de sa capacité à exprimer à quelqu'un d'autre sa volonté et ses goûts de cadrage. Une inquiétude notamment apportée par les plans en mouvements, que ce soit sur Dolly ou à l'épaule. « Là c'est pas juste une question de début et de fin de plan que tu pourrais voir avec Artémis, il y a quelque chose de l'énergie pour aller de l'un à l'autre » précise Fanny. Transmettre un instinct dans un sens, savoir sentir le bon moment où se mouvoir, quand accélérer, quand s'arrêter, en symbiose avec le comédien. Affaire complexe effectivement, d'autant plus sur un tournage comme celui de

Divertimento qui se faisait dans l'urgence, et sans découpage avant le jour J.

Avec le recul, Naomi se dit qu'il aurait été peut-être mieux d'avoir deux cadreur·euse·s pour les scènes à deux caméras. Pour pouvoir avoir un regard critique sur ce que faisait la caméra B, elle disposait sur ce projet d'un petit retour à côté de l'oeilleton de sa caméra. Sauf que non seulement il lui était très complexe de regarder le moniteur en même temps qu'elle cadrerait une prise ; mais en plus elle a constaté au fur et à mesure qu'elle n'avait ni le temps ni l'espace mental pour s'en occuper pleinement. « Avec Marie-Castille, on se met vite en place, on tourne la répét', puis on passe à la suite ». Une chance qu'elle ait rencontré Fanny avec qui elle s'est très vite bien entendue. D'autant que les deux femmes sont toutes deux très amatrices des cadres de la série *the Handmaid's tale*, principalement filmée à l'épaule tout comme *Divertimento*.

Bolero

Cette relation de confiance qui les lie aujourd'hui, et dans laquelle on sent poindre quelque chose de la *camaraderie* qu'évoquait Michos, a été particulièrement précieuse au moment de tourner la scène finale du film. L'orchestre, sorti de la salle, apparaît membre par membre au beau milieu des barres d'immeubles de Stains, en entonnant le *Bolero* de Ravel pour

soutenir leur jeune cheffe d'orchestre. Pour cette scène tournée de manière très improvisée, Fanny est au steadicam, Naomi à l'épaule, et les rôles s'inversent. Le steadicam ayant été pensé comme caméra principale pour cette séquence, Naomi se retrouve bien vite très indépendante, filmant selon son intuition, sans retour de la caméra qu'opère Fanny avec qui la réalisatrice évolue. Une situation s'apparentant presque davantage à une caméra B, plus du tout dans cette configuration de médiation de la cheffe opératrice dans la communication entre la réalisatrice et la cadreuse dont nous parlions avec Berto ; mais illustrant son idée qu'un·e chef·fe opérateur·ice est peut-être plus à même d'improviser un cadre qui sera pleinement dans l'énergie du film.

Les plans volés

Cette situation, potentiellement tendue mais finalement très bien vécue par les deux opératrices, rappelle à Fanny la difficulté de certains « plans volés ». Elle se remémore à ce propos le tournage de *I love America* sur lequel la réalisatrice Lisa Azuelos, au sortir d'un décor - alors que l'équipe s'affairait à transiter vers le set suivant - lui demande de capter dans l'instant quelques plans imprévus dans la rue en l'absence de Léo Hinstin, le chef opérateur. Fanny se retrouve alors dans une position désagréable, partagée entre d'un côté l'envie de faire son travail et de faire plaisir à une réalisatrice qu'elle estime en capturant quelque chose qui sans doute ne se représentera pas ; et d'un

autre côté un sentiment de trahison vis à vis du directeur photo si jamais elle suit la réalisatrice sans son aval. Fanny suggèrera finalement à la réalisatrice de rappeler en urgence Léo Hinstin et de ne pas tourner sans son accord avant qu'il les ait rejoint. « Le chef opérateur signe l'image, moi je suis exécutante du cadre ».

Une anecdote qui permet à Naomi de rebondir. Pour elle, cadrer alors qu'elle est directrice de la photographie permet de suivre son instinct. Si pendant une prise à l'épaule elle sent dans l'énergie des personnages un besoin de sortir de ce qui était prévu, étant la chef opératrice elle peut se permettre de modifier le cadre pendant la prise. Une prise de risque qui serait beaucoup plus complexe pour un·e autre opérateur·ice car si le changement ne convient pas à la directrice de la photo son emploi peut s'arrêter le jour même. D'où la nécessité une fois encore, de cette *camaraderie*, que la personne au cadre arrive peu à peu à sentir d'instinct ce qui est juste pour le film et qui plaira au·à la directeur·ice photo.

Préparer ou non

De cet entretien émerge progressivement une distinction. Les films sur lesquels j'ai fait l'image cette année étaient tous méticuleusement préparés. A tel point que sur les trois qui se sont tournés en studio, le découpage était validé via modélisation 3D du décor sur logiciel plus d'une mois avant le tournage, avec

une souplesse évidemment au moment du tournage. Tout était anticipé des semaines voire des mois en amont. A l'opposé Naomi, bien qu'elle ait disposé pour *Divertimento* du temps de préparation conventionnel (environ deux mois), s'est retrouvée face à une réalisatrice qui ne souhaitait pas découper en amont. Pour trouver quelle serait la mise en scène d'une séquence, la réalisatrice nécessitait d'avoir comédiens, costumes, décor, et un semblant de lumière prêt, pour pouvoir décider comment filmer la scène. Une improvisation totale donc pour la cheffe opératrice qui ne pouvait qu'attendre et bondir une fois la décision prise pour maximiser le peu de temps avant de tourner.

Le choix de la caméra épaule est en partie né de cela. En plus d'être une manière de cadrer très appréciée de Naomi, cela permettait de réagir vite, s'installer rapidement, évoluer sans limites qu'aurait posé de la machinerie. Bondir sur le réel, l'action « vraie » du comédien. Dans ce contexte d'une caméra si libre et imprévue, je comprend mieux la crainte évoquée plus haut par Naomi de ne pas savoir comment formuler à quelque qu'un ce qu'elle souhaite cadrer, et surtout comment. Car chaque personne cadre de manière différente. De la même manière que chaque cadreur·euse avec qui elle a travaillé a eu des besoins différents, en termes de communication par exemples (l'un demandait un aval pour chaque micro-déplacements, une autre était très indépendante, un dernier avait besoin de retours très

réguliers, etc.) ; chaque personne aura sa propre manière d'opérer la caméra. Le fait d'hésiter à suivre un regard, ou au contraire de *panoter* rapidement vers ce qui est regardé ; le fait de rester cadrer sur les mains maniant tel instrument ou de prendre l'initiative de venir les lier au visage ou de changer d'axe entre deux prises en restant sur le même sujet ; deux cadreur·euse·s différent·e·s ne feront jamais la même chose, puisque passe dans le cadre, finalement, l'expression d'une sensibilité. Dans ce contexte, je comprend finalement la décision de Naomi d'avoir malgré tout continué de cadrer ce projet. Sur les films que j'ai fait nous travaillions à chaque prise à se rapprocher un peu plus du plan attendu, voire amélioré. Sur *Divertimento* chaque prise est différente, il n'y a pas ou peu de possibilité de retour. La prise, une fois filmée, existe, et on passe à la suivante. Il y a donc nécessité que les deux caméras soient « justes » du premier coup dans leur manière de filmer, et que - le cas échéant - elles improvisent « juste ». On retrouve là tout l'espoir de Rousselot dans sa recherche d'un « clone idéal de lui-même ». La relation du·de la directeur·ice de la photographie au cadre et à la personne qui l'opère semble donc intrinsèquement lié à la personnalité du·de la réalisateur·ice, et notamment dans la manière dont se déroule la préparation du projet.

V. Le champ des possibles : entretien croisé de Laurent Dailland et Thomas Hardmeier

Après le témoignage de Naomi, je souhaitais confronter le point de vue de deux directeur·ice·s de la photographie expérimenté·e·s. Laurent Dailland et Thomas Hardmeier ont aimablement accepté de se laisser prendre au jeu de l'interview. Laurent Dailland est notamment connu pour sa collaboration avec Alain Chabat (*Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* ; *Sur la piste du Marsupilami*), Régis Wargnier (*Man to man*, *Est-Ouest*, *La ligne Droite*), et a dernièrement signé l'image de *Jeanne Du Barry* de Maïwenn présenté cette année en ouverture au festival de Cannes. Thomas Hardmeier a lui souvent travaillé avec Richard Berry (*La boîte noire*, *L'immortel*), signé l'image de *Yves Saint Laurent* de Jalil Lespert, et tourne aujourd'hui régulièrement avec Jean-Pierre Jeunet (*L'Extravagant voyage du jeune et prodigieux T. S. Spivet* ; *Big Bug*).

L'argent

Notre discussion démarre à peine que Laurent Dailland tient à me rappeler une chose : « C'est d'abord l'économie qui décide ». Lorsque lui a commencé, il a été obligé de faire le cadre lui-même car les films d'auteur·ice·s sur lesquels il était directeur de la photographie n'avaient tout simplement pas le budget pour embaucher une personne en plus. Préférer prendre une personne

au cadre plutôt qu'un ou deux électros, c'était bien souvent ne plus avoir d'électro du tout¹. Il a ainsi souvent, à ses débuts, subi le fait de devoir faire la photographie et le cadre. Une situation pour lui assez schizophrénique puisque « sa partie de cadre venait contraindre sa partie de lumière et inversement ». D'où certains grands moments de solitude avec le chef électro, et une tendance à parfois privilégier le cadre généralement mieux senti et compris par les réalisateur·ice·s.

La première fois

Son premier long-métrage avec quelqu'un au cadre fut le tournage de *La Cité de la Peur* réalisé par Alain Berberian. Pour ce film, la production lui impose Pascal Gennezeaux comme opérateur caméra. Malgré une certaine appréhension Laurent est pourtant rassuré de disposer d'un opérateur aux vues des grandes attentes du film en termes de lumière et de mise en scène : l'ambition étant que quasiment chaque scène soit un pastiche d'un film célèbre à gros budget, sans avoir ici le financement débordant de ces productions. La première journée de tournage est finalement sans appel, Pascal et Laurent s'entendent à merveille. La communication est intuitive, efficace, un respect et une estime mutuelle apparaissent très vite, et Laurent s'en souvient aujourd'hui comme d'une superbe collaboration, qui fut

d'ailleurs renouvelée à l'occasion du premier film d'Alain Chabat, *Didier*.

De son côté, Thomas Hardmeier a commencé en tant que directeur de la photographie en Suisse avant de travailler avec Richard Berry pour ce qui sera le premier film de leur collaboration : *Moi César, 10ans1/2, 1m39*. Pour ce projet, Richard Berry engage de nouveau l'opérateur et steadicameur Pierre Morel qui l'accompagnait sur son premier long-métrage. C'est la première fois pour Thomas qu'il n'est pas derrière la caméra et il se souvient avoir beaucoup apprécié de pouvoir consacrer davantage de temps à la lumière. Un double retour rassurant pour moi qui ait toujours choisi la personne qui m'accompagnerait au cadre. De belles rencontres semblent plus que possibles. Je découvre qu'il arrive en effet régulièrement que le·la réalisateur·ice ait déjà un cadreur ou une cadreuse. Quelqu'un bien souvent qui l'a accompagné sur ses précédents projets et qu'il est sécurisant et agréable de conserver avec soi, quitte à l'imposer aux directeur·ice de la photographie. Thomas Hardmeier a ainsi été amené à collaborer avec Berto sur le film *Coluche : l'histoire d'un mec* de Antoine de Caunes, ce dernier l'ayant eu au cadre sur ses trois précédents longs-métrages éclairés par Pierre Aïm.

¹ D'après la Convention Collective du 19 janvier 2012, le salaire minimum d'un cadreur en Annexe 1 sur une semaine de 39h est de 1616,63€ contre 916,07€ pour un électricien de prise de vue ; et de 1009,99€ contre 799,82€ en Annexe 3

Caméra B

Evoquant Berto, j'expose à Thomas sa conception d'un rapport triangulaire avec le réalisateur·ice et sa vision de la « disposition idéale » à deux caméras, avec lui sur la A tandis que le chef·fe opérateur·ice cadre la caméra B. Thomas commence par me répondre qu'il n'aime pas cadrer la caméra B, puis peu à peu, il précise. Il n'aime pas cadrer la caméra B lorsque celle-ci « vole des plans ». Il arrive en effet que le tournage dispose de deux caméras, mais que le découpage d'une scène soit principalement fait à une caméra. La deuxième peut alors avoir pour ordre de mission de « pêcher » des plans - souvent serrés car moins complexes à éclairer et en longue focale pour ne pas gêner le cadre de la caméra principale - autour d'une thématique plus ou moins vague dans le but de fournir une matière supplémentaire au montage, notamment pour multiplier les possibilités en terme de rythme¹. Or Thomas, lorsqu'il cadre, préfère filmer ce qui est important pour l'histoire, l'axe pensé pour l'acteur·ice, l'action qui raconte l'intrigue. Une préférence finalement très compréhensible qui peut évoluer dans deux situations.

La première c'est si le découpage a été bien pensé et préparé à deux caméras. Dans ce cas de figure Thomas Hardmeier ne distingue plus de caméra « principale », rejoignant l'avis de

Philippe Rousselot. S'il doit cadrer, il choisira alors la caméra qu'il souhaite, ou celle qui l'arrange selon le plan ; laissant possiblement au·à la cadreur·euse la rigueur d'exécution d'un mouvement complexe, une caméra placée loin du plateau, ou un angle de champ plus serré, lui permettant d'apprécier l'évolution de l'action et de la lumière en opérant le champ le plus large.

Un peu de fraîcheur

La seconde situation qui peut faire cadrer la caméra B à Thomas, c'est lorsqu'il travaille avec un·e cadreur·euse de talent avec lequel il est en confiance et dont il estime le travail, au hasard Stéphane Chollet ou Berto. Et pour répondre à ce dernier qui préfère opérer la caméra A, car le chef·fe opérateur·ice serait plus réactif pour trouver un cadre juste sur une caméra B moins préparée ; Thomas rappelle avec malice que c'est aussi une part du métier de cadreur que de savoir trouver rapidement un cadre juste. D'ailleurs, l'opérateur caméra aura peut-être même plus de facilité à trouver un cadre intéressant par la « fraîcheur » de son regard. En effet, sur les films dont Thomas fait l'image, la personne en charge du cadre n'arrive qu'aux essais caméra. Mais contrairement à Rousselot et Michos, cela ne lui pose aucun souci, au contraire. « De toute façon, la production ne paie jamais pour que l'opérateur caméra soit aux repérages

¹ C'était le cas par exemple sur *Divertimento* lors d'une séquence d'orchestre où Fanny a principalement eu comme indication de filmer les visages et les gestes des musiciens en gros plan.

techniques. » Mais cela ne gêne pas Thomas qui préfère discuter du « meilleur outil » pour filmer telle ou telle scène avec le chef·fe machino, quitte à passer un coup de fil à la personne qui fera le cadre en cas de doute. Il conserve de cette façon le regard neuf de l'opérateur·ice qui arrivera vierge de toute influence sur les lieux pour le tournage et sera du coup peut-être plus à même de rebondir sur les possibilités d'un décor et de lumières, là où son regard de chef opérateur peut parfois être biaisé par la préparation et la prévision du découpage qui dure souvent depuis des mois.

Système

Laurent Dailland rejoint Thomas sur toute cette idée. Lui aussi a tendance à opérer la caméra A - couvrant souvent un champ plus large - pour davantage contrôler la lumière et également par cette envie de privilégier ce qui est important pour l'histoire. Cependant, tout comme Thomas, il ajoute une nuance sur des films à gros budgets comme ceux qu'il a pu faire avec Alain Chabat. Des productions où, ayant un cadreur de confiance - en l'occurrence Yves puis Jean-Paul Agostini - il a délégué la caméra A ; et ainsi pu être plus précis, inventif et exigeant en terme de composition de cadre et de lumière sur la caméra B.

Ce plaisir et cette importance d'avoir une personne que l'on estime au cadre ont poussé Laurent à développer un système

depuis quelques projets. Sur des films tournés majoritairement à une caméra, lorsque le moment de multiplier les axes apparaît, c'est sa première assistante caméra Océane Lavergne - avec qui il travaille depuis plus de vingt ans - qui passe au cadre, plutôt que de faire appel à un·e opérateur·ice pour la journée. La production engage alors un·e autre assistant·e caméra pour la remplacer. Pour illustrer cela, Laurent cite *Les petites victoires* de Mélanie Auffret, et notamment une scène de foot tournés sur deux jours à trois caméras : avec Stéphane Chollet au steadicam, Océane à la caméra B au zoom anamorphique sur pied, et lui avec un zoom sphérique en très longue focale en caméra C. Cette disposition lui permettait alors de rester en dehors du terrain, proche de la réalisatrice, tout en volant des plans au milieu des actions découpées pour les deux caméras principales. Un agencement sur lequel Laurent n'avait pas de retour en direct des deux autres caméras, mais faisait confiance à ses deux collaborateurs quant à la qualité des prises, et passait au combo dès qu'il le pouvait histoire de vérifier que tout évoluait dans la bonne direction.

Le confort

Thomas et Laurent se retrouvent sur ce point : **sur un tournage à deux caméras, il est généralement mieux de ne pas cadrer soi-même. Une fois encore c'est bien souvent le budget qui décide, mais idéalement, il est beaucoup plus pratique de ne pas cadrer.** Cela permet de diriger les deux images de la manière

la plus efficace possible sans en privilégier une. Les deux hommes aiment en fait beaucoup travailler avec quelqu'un d'autre à la caméra. « Lorsque tu cadres en tant que chef op, pendant la mise en place du plan avec les réalisateurs, les acteurs, la déco, les mouvements de caméra, tu ne fais pas la lumière. Ou alors tu as un chef électro de confiance qui bosses en parallèle. Si tu as un cadreur, tu peux juste surveiller la mise en place et superviser en même temps les installations lumière » explique Thomas Hardmeier. Ceci explique peut-être la grande fidélité qui peut apparaître entre directeur·ice de la photographie et chef·fe électro dans le cinéma français. Les chef·fe·s op n'ayant pas forcément la disponibilité pour travailler précisément la lumière s'ils sont au cadre, il est alors précieux d'avoir à la lumière quelqu'un avec qui on a accumulé de l'expérience. Une personne que le chef·fe opérateur·ice connaît bien, pour que moins de discussion soit nécessaire pour se comprendre. Laurent Dailland apprécie ainsi sa longue collaboration avec Pascal Pajaud à la lumière. Une complicité mûrie au long des années qui lui permet aujourd'hui de n'avoir que quelques directives de lumière à lancer alors qu'il commence à installer un cadre pour que son chef électro puisse installer le principal en parallèle de la mise en place, et ensuite pouvoir le retrouver et finaliser rapidement le tout dès que le cadre est prêt.

L'intermédiaire unique

De cette manière, même s'ils se retrouvent à cadrer un film, Laurent et Thomas sont évidemment à même - par leur expérience - de s'occuper de la lumière. Cependant, aucun des deux n'oublie qu'au moindre mouvement de caméra complexe, la mise en place du cadre commence à manger sur la précision de l'installation lumineuse, et l'exécution du plan pompera une énergie qui risquera de manquer dans leur capacité à réagir aux imprévus de la journée et à anticiper les plans suivants. Il arrive toutefois que ce soit le réalisateur·ice en personne qui leur demande de cadrer. C'est arrivé à Laurent Dailland pour l'unique film qu'il a fait avec le metteur en scène bosniaque Danis Tanovic, *L'enfer*. Pour ce projet tourné à une caméra, Tanovic tenait à n'avoir qu'un interlocuteur pour l'ensemble de l'image. Une décision parfaitement adaptée pour Laurent au vu de l'économie du film ; et qui sortait du budget conséquent d'*Astérix & Obélix : Mission Cléopâtre* et souhaitait revenir à une manière de faire plus économe, plus « simple », avec moins de personnel et de moyens. Par ailleurs, cette expérience permet à Laurent de nuancer son propos. Certes avoir un·e opérateur·ice caméra est bien souvent très arrangeant. Mais pour certains projets ce n'est pas quelque chose qu'il souhaite. Pour un film qui se tournera majoritairement en petite équipe par exemple, beaucoup en extérieur jour, sans grue ou mouvement trop complexe, il

préfèrera parfois faire lui-même le cadre, et profiter d'une « liberté totale de lumière et de cadre ».

Une décision qui relève beaucoup de l'instinct, et que Thomas Hardmeier partage complètement. Il évoque à ce sujet son dernier film en date, *Back to Alexandria*, premier long-métrage du réalisateur Tamer Ruggli. Un film tourné à une caméra entre Paris et Le Caire en toute petite équipe sur lequel Thomas a préféré cadrer lui-même. Le film étant peu découpé en amont, et principalement sur place le jour J, opérer lui-même la caméra lui permettait d'éviter un intermédiaire et d'ainsi installer plus vite le cadre une fois validé. De plus, Thomas remarque que cette configuration lui a permis d'instaurer plus rapidement et simplement une intimité avec le réalisateur. Sur un tournage comme celui-ci à petit budget et caméra unique, Thomas n'a pas le problème de Rousselot de la réalisation au loin dans sa tente. Il s'arrange au contraire pour que la mise en scène soit toujours avec lui, sur le set, au plus près du cadre et des comédien·ne·s, minimisant de cette manière les potentiels soucis de communications pour une atmosphère de confiance. Quant à l'implication physique que requiert le cadre, sur un tournage comme celui-ci où le plan de travail n'est pas outrageusement chargé, avec l'expérience il s'y épuise moins, et apprécie de revenir entre deux Jean-Pierre Jeunet à des films comme celui-ci à

l'économie plus modeste, où il retrouve son plaisir d'opérer la caméra.

VI. Un jour au bord du monde : Retour d'expérience sur mon film de fin d'étude

Le tournage de mon film de fin d'étude fut l'occasion de tester différentes configurations abordées au cours de ces entretiens. Grâce à Thibaut Ribereau-Gayon et ARRI France, j'ai eu en effet l'opportunité de filmer pour la première fois des scènes à deux caméras ; une expérience précieuse pour compléter ma formation de chef opérateur. Toutefois, il importe de préciser que la relation que j'ai eu sur ce projet avec Oscar De Chateau-Thierry qui m'accompagnait au cadre est biaisée, car en plus du poste de directeur de la photographie, j'y occupais également celui de réalisateur. Je prendrai donc garde au cours de ces lignes, à signifier les variations que cela a engendré.

Fondations

Je travaille avec Oscar depuis maintenant trois ans ; et pour vous dire la relation de confiance qui nous unit, je n'ai pas fait un film sans lui cette année. Il fait aujourd'hui partie de ces quelques collaborateurs que je retrouve régulièrement, et avec lesquels je partage ce fameux sentiment de *camaraderie* évoqué

par Michos. Oscar m'a accompagné dès les repérages. Je n'ai pas découvert les lieux avec lui puisque le film prend place aux alentours du village où j'ai grandi en Ardèche ; mais dès qu'il a été question de se demander où placer une caméra il était avec moi. Cumulant les casquettes de réalisateur et chef opérateur, Oscar m'a été d'une aide précieuse à cette étape. Il a été le premier regard à me confronter à la réalité des lieux, et nous avons composé ensemble et sur place la première version du découpage.

Avec et sans

Suite à quelques aléas d'emploi du temps, Oscar n'a pu être présent sur les premiers jours de tournage. J'ai de ce fait cadré moi-même sur les deux premiers jours, avant de pouvoir lui laisser la main pour les quatre restants, et ainsi comparer ces deux dispositions sur un même projet. Une fois encore, pour ce film, la conclusion est sans appel. Cela a été pour moi un grand soulagement de pouvoir déléguer le cadre et ainsi me dégager sur le plateau un temps précieux. La méthode était la suivante : nous arrivions sur le lieu prévu, je validais avec Artémis le placement de caméra avec Oscar, puis lui laissais l'installation avec le premier assistant caméra tandis que je retrouvais les comédiens. Cette bascule de l'arrivée d'Oscar est d'ailleurs sensible dans les rushs. Sur les jours où je suis à la caméra, le cadre est flottant, parsemé de micro-recadrages que je juge à posteriori inadaptés et

inélegants. Un défaut que je me permet de mettre en partie sur la fatigue et la complexité pour moi d'ajouter au fait de cadrer celui de devoir diriger ce film qui était ma première réalisation. C'est le cas par exemple du panoramique dans la maison dont je trouve après coup qu'il ne suit pas bien le rythme des acteurs, et surtout qui continue de bouger légèrement lorsque ceux-ci s'arrêtent. A l'inverse, les plans cadrés par Oscar sont précis, dans le tempo. J'y ressens toute son attention aux acteurs et une volonté de faire oublier l'outil caméra. Comme dans le gros plan final sur le rocher où chaque recadrage se fait dans le mouvement des comédiens, et vient délicatement se poser pour ne plus bouger avant le prochain mouvement dans le cadre.

Le café : deux caméras, deux cadreur

Le fait de tourner à deux caméras provient initialement d'un désir de réalisation. Il y avait pour ce film la volonté de laisser aux acteurs une part d'improvisation, et de ne filmer qu'en lumière naturelle, sans projecteur ni cadre. De ce fait, à l'exception d'un *floppy* sur le gros plans du stade et d'un *poly* dans pour la scène du café, aucun matériel lumière n'a été déployé. Je désirais, en tant que réalisateur et que chef opérateur, que la lumière puisse vivre dans ces plans longs. Sauf qu'une lumière si peu maîtrisée dans des scènes découpées et improvisées risquait fort de poser au montage des problèmes de fausses teintes. Les deux scènes concernées étaient le dialogue au café et celui final

sur le rocher, deux scènes pour lesquelles nous n'avions par ailleurs que peu de temps de tournage (trois heures en comptant installation et désinstallation pour le café, et trente minutes d'heure bleue pour le rocher). J'ai ainsi décidé de découper ces scènes en deux plans, tournables en simultané pour maximiser le temps de jeu, et nous avons pour chacune choisi une disposition différente.

Sur ce projet, mon équipe caméra était particulièrement épurée. En plus d'Oscar, je n'avais avec moi que Guillaume, le premier assistant caméra. Pas de second, pas de machino, pas d'électro. Micro-budget, micro-équipe. Pour la scène du café et son découpage en master en champ contre-champ, j'ai d'abord envisager de cadrer une caméra moi-même. Mais cela posait à mes yeux le problème de privilégier fortement un des deux acteurs. Il me serait en effet beaucoup plus complexe de faire des retours de jeu au comédien me faisant dos, d'autant qu'il m'était peu possible au vu du court temps de revoir les prises. J'ai donc décidé que Guillaume et Oscar cadrent chacun une caméra tout en pointant, me permettant en conséquence de me placer face à la scène pour pouvoir voir les acteurs en direct ainsi que les retours des deux caméras simultanément sur moniteur. Il n'y avait donc pas pour cette scène de notion de caméra « principale ». Cette configuration est à mes yeux née principalement de mon poste de réalisateur. Certes il y avait un aspect pratique en tant que

directeur photo que de pouvoir bénéficier d'un recul et ainsi être exigeant à égalité sur les deux cadres ; mais c'était surtout la disposition optimale pour me permettre de diriger au mieux le jeu des deux comédiens. Si une autre personne avait été en charge de la mise en scène, j'aurais sans doute validé le cadre de la caméra opérée par Oscar et cadré moi-même la deuxième caméra, l'installation lumière étant sur ce film plus que minime.

Le rocher : deux caméras, un cadreur

La scène de dialogue finale a quant à elle été explicitement découpée avec une caméra principale et une caméra secondaire. Pour cette séquence, Oscar cadrerait la caméra A, en charge du gros plan latéral tandis que Guillaume pointait. Le texte étant en partie improvisé et le cadre serré, il était nécessaire de distinguer le point du cadre pour disposer d'une réactivité optimale. La caméra B était elle en charge de cadrer un plan plus large pour donner une respiration à la scène. Nous avons dans l'ordre installé le cadre de la caméra B pour en définir les limites (en accord avec l'équipe son), ajusté le placement des comédiens pour la caméra A, puis finalisé le cadre de la B pour la laisser tourner seule. Les deux personnages restant assis tout au long du dialogue, le cadre était fixe, le point était fixe, et Guillaume n'avait qu'à lancé l'enregistrement en début de prise pour pouvoir ensuite se concentrer sur le point de la caméra A. Une fois encore, le fait d'être à distance m'a permis d'être plus critique sur

les cadres. Nous ainsi modifier légèrement la position de la caméra B à la 3e prise pour rendre sa composition plus élégante. C'est ce cadre là qui ouvre finalement la séquence.

Parenthèse

Au-delà des questionnements concernant les diverses dispositions adoptées pour cadrer le film, ce tournage m'a également beaucoup appris sur la construction d'une image filmée à deux caméras. J'y ai entraperçu notamment toute la complexité de filmer en même temps un champ et un contre-champ, notamment en courte focale comme je comptais le faire initialement. Le champ couvert est alors si large qu'il devient complexe de garder l'autre caméra hors du cadre, sans compter le peu d'espace de hors champ que cela laisse pour l'installation lumière. Une expérience d'autant plus importante que ce choix venait d'une volonté de mise en scène de ma part, d'une demande de confort que j'aurai tout à fait comprise venant d'un·e réalisateur·ice, et qui était en plus justifiée par la part d'improvisation incluse dans le dialogue. Me voilà à présent bien plus conscient des contraintes que cela pose, et des alternatives possibles si c'est bien dans ce dispositif que la mise en scène souhaite travailler (notamment privilégier des focales longues et choisir d'autant plus soigneusement le placement des comédiens par rapports aux entrées de lumière).

Conclusion : La part des choses

La relation qui lie directeur·ice de la photographie et personne au cadre peut ainsi prendre plusieurs formes. Que le·a cadreur·euse soit sélectionné·e pour sa maestria d'exécution, pour son regard singulier, qu'il communique directement avec le réalisateur ou non, qu'il soit appelé·e par la personne en charge de l'image ou imposé·e par la mise en scène ou la production ; le rapport sur le plateau qu'il entretient avec le·a directeur·ice de la photographie dépend finalement avant tout de la personnalité et du professionnalisme de chacun. En revanche, la décision de prendre quelqu'un pour opérer la caméra dépend certes des personnes en charge de cette décision, mais moins de leur personnalité que de la singularité du projet et de ses besoins spécifiques. S'il s'agit d'un film tourné majoritairement à une caméra, aux mouvements complexes rares et aux installations lumières maîtrisées, le·a directeur·ice de la photographie pourra choisir de cadrer, ou non si le budget permet d'embaucher une personne en plus. Si le projet se construit autour de caméras multiples, peut-être sera-t-il alors plus confortable de rester derrière le combo avec la mise en scène. Encore faut-il accepter de s'éloigner autant du plateau. Si le film est très à l'épaule et peu découpé en amont, peut-être sera-t-il plus agréable de cadrer soi-même, quitte à appeler quelqu'un de confiance que l'on pourra laisser plus autonome en cas de caméra supplémentaire.

Il eût été logique et attendu de finir ce mémoire sur un plaidoyer pour la présence d'une personne dédiée au cadre sur les tournages. C'était là mon point de départ, nourri de mes expériences en studio tout au long de cette année, et la position que je souhaitais défendre. Sauf que plus encore que d'appuyer mon propos, le développement de ce mémoire et les entretiens qu'il m'a permis de mener m'en ont avant tout apporté la nuance. Oui, disposer d'un cadreur ou d'une cadreuse est pour de multiples raisons un avantage. Cela permet de se dégager un temps précieux pour superviser l'installation lumière sans être complètement occupé par la mise en place du cadre ; cela évite une fatigue supplémentaire mise dans l'exécution des mouvements d'appareil ; ou encore de disposer d'un regard frais sur le découpage le jour J. Par ailleurs, quand tout un film est pensé en caméra multiples, la présence d'une personne dédiée au maniement de chacune d'entre elles permet au·x directeur·ice·s de la photographie de conserver un recul précieux, leur permettant de traiter avec une égale importance les différents axes filmés.

Cependant, il convient de rappeler que le budget demeure un élément essentiel sinon le principal dans ces décisions. Certes il peut être idéal de disposer de deux opérateur·ice·s pour telle scène de concert filmée à deux caméras. Mais cette séquence ne représente peut-être que quelques jours de tournage dans la semaine, et le reste n'est filmé qu'à une caméra que le·a chef·fe

opérateur·ice s'occupe de cadrer. Alors pour des raisons économiques, pourquoi ne pas engager qu'un·e cadreur·euse supplémentaire et laisser au·à la directeur·ice photo l'autre caméra? Le salaire de l'opérateur pèse dans la balance de chaque décision. Il en va de même pour sa présence aux repérages qui ne semble permise que sur des films à gros budget malgré le souhait des cadreur·euse·s d'y participer.

Le tournage de mon film de fin d'étude, au lieu de renforcer ma conviction initiale, me pousse aujourd'hui à être moins obtus. Je ne mets là nullement en question la contribution précieuse qu'Oscar a apporté sur ce projet, tant dans sa préparation qu'au moment du tournage. Il a été sur ce film tout simplement essentiel. Toutefois, je visualise à présent que le temps que sa présence m'a dégagé a été uniquement dédié à des questions de mise en scène. Sur les tournages en studio, j'ai utilisé ce temps pour anticiper les nombreuses problématiques de lumière, de SFX, et de machinerie. Mais sur un film au découpage léger et sans installation lumière, à disposer seulement de la casquette de chef opérateur, il aurait été rétrospectivement capricieux - voir même peut-être contre-productif - de demander un cadreur. C'est ce qu'évoque Thomas Hardmeier à propos du tournage de *Back to Alexandria*. Ne pas avoir de personne au cadre sur ce premier film lui a permis, à ses yeux, de nouer une relation de confiance plus vite avec le réalisateur. De plus, dans ce

tournage en petite équipe peu découpé en amont, cette réduction des intermédiaires permettait un gain de temps non négligeable dans l'installation des plans, tout en minimisant les coûts en évitant un poste supplémentaire, et en offrant la possibilité à Thomas de retrouver une activité qui lui est chère : le cadre.

Un élément que j'avais volontairement mis de côté en pensant avant tout à l'efficacité du dispositif et comment optimiser la qualité finale des films auxquels j'ai participé, c'est ce goût en tant que chef opérateur d'opérer la caméra. Non pas une satisfaction narcissique né du besoin de garder pour soi l'objet filmeur pour affirmé sa paternité des images. Un bonheur humble, entre fierté d'occuper ce poste historique de l'écriture du cinéma, et joie de partager presque une forme d'intimité avec les comédien·ne·s que l'on accompagne et qui se livrent devant soi. Si Naomi, Laurent et Thomas cadrent, ça n'est pas seulement parce que c'est moins cher ou plus pratique, c'est parce qu'ils adorent ça. Ils le font par passion.

Le tournage de mon film en Ardèche vient à posteriori me rappeler cela. La sensation d'un film où l'installation lumière ne me demande plus une grande part de ma charge mentale et où je pourrai alors retrouver ce bonheur simple de cadrer moi. Une fois encore j'étais ravi d'avoir Oscar avec moi sur ce projet, mais après un an à faire des films assis derrière un combo, il me tarde de retourner caméra épaulée suivre les péripéties d'un comédien. Un

pied de nez qui ne vient pas pour autant démentir la recherche que j'ai menée au long de ce mémoire. L'intérêt de disposer d'un·e cadreur·euse n'en demeure pas moins importante pour les multiples raisons évoquées au cours de ces pages. Cela témoigne en revanche de la réapparition d'un désir de cadre, finalement plutôt rassurant chez un jeune chef opérateur. Se confronter de nouveau à une manière plus physique, plus engageante de faire des images. Et retrouver finalement, ce qui unit chef·fe op et cadreur·euse·s : le plaisir du cadre.

Remerciements,

Berto,

Naomi Amarger,

Fanny Coustenoble,

Thomas Hardmeier,

Laurent Dailland,

Barbara Turquier

Sources

• Béraud Luc, *Les Lumière de Lhomme*, Editions Institut Lumière / Actes Sud, 2020

• Bonhomme Bérénice, Entretien de Pierre-William Glenn filmé en 2019 par ses étudiants du département Image (Promotion Sylvie Pialat - 2021), sous la direction de Bérénice Bonhomme, <https://www.femis.fr/entretien-avec-pierre-william>

• Do Minh Roger, *A l'ombre du clap*, interview de Berto par Roger Do Minh, 2 mars 2018, <https://podtail.com/podcast/a-l-ombre-du-clap/>

• Morrissey Priska, *Les As de la Manivelle*, « Le métier d'opérateur de pris de vues cinématographiques en France (1895-1930), Edition de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2021

• Philippe Claude-Jean, « Nestor Almendros, un portrait en lumière naturelle »Entretien de Nestor Almendros par Claude-Jean Philippe, diffusé le 06/06/1976 sur France Culture, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/nestor-almendros-un-portrait-en-lumiere-naturelle-3376265>

• Rousselot Philippe, « Operator-DOP Relation », séminaire de Philippe Rousselot avec Anastas N. Michos au festival Camérimage, 2021, <https://youtube.com/watch?v=iRnKSqWiZYs>

Filmographie

- *A Bout de Souffle*, Godard, 1960
- *Alexandre*, Stone, 2004
- *Amour*, Haneke, 2012
- *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre*, Chabat, 2002
- *Babel*, Iñárritu, 2006
- *Back To Alexandria*, Ruggli, 2023
- *Big Bug*, Jeunet, 2022
- *Braquo* (série), Marchal, 2009
- *Camarades*, Karmitz, 1970
- *Coluche, l'histoire d'un mec*, De Caunes, 2008
- *Désaccord parfait*, De Caunes, 2006
- *Didier*, Chabat, 1997
- *Divertimento*, Mention-Schaar, 2023
- *Entretien avec un Vampire*, Jordan, 1994
- *Est-Ouest*, Wargnier, 1999
- *Et au Milieu Coule une Rivière*, Redford, 1992
- *Franklin* (série), Von Patten, 2023
- *J'accuse*, Gance, 1919
- *Jeanne Du Barry*, Maïwenn, 2023
- *Jules et Jim*, Truffaut, 1962
- *I Love America* Azuelos, 2022
- *La Boîte Noire*, Berry, 2005
- *La Cité de la Peur*, Berberian, 1994
- *La Ligne Droite*, Wargnier, 2011
- *La Poupée*, Baratier, 1962
- *Larry Flint*, Forman, 1996
- *Le Beau Serge*, Chabrol, 1958
- *Le Mépris*, Godard, 1963
- *L'enfer*, Tanovic, 2004
- *Le Scaphandre et le Papillon*, Schnabel, 2007
- *Les Lyonnais*, Marchal, 2011
- *Les Petites Victoires*, Auffret, 2023
- *Les Quatre cents coups*, Truffaut, 1959
- *L'Extravagant voyage du jeune et prodigieux T. S. Spivet*, Jeunet, 2013
- *L'immortel*, Berry, 2010
- *Man to Man*, Wargnier, 2005
- *Marry Reilly*, Frears, 1996
- *Moi César, 10ans1/2, 1m39*, Berry, 2003
- *Monsieur N.*, De Caunes, 2003
- *MR 73*, Marchal, 2008
- *Napoléon*, Gance, 1927
- *Sur la piste du Marsupilami*, Chabat, 2013
- *The Handmaid's Tale* (série), Miller, 2017
- *The Lost City of Z*, Grey, 2016
- *Tirez sur le Pianiste*, Truffaut, 1960
- *Une Belle Fille Comme Moi*, Truffaut, 1972
- *Yves Saint Laurent*, Lespert, 2014