

L'utilisation d'appareils photographiques et de petites caméras cinéma dans le cinéma de fiction, contrainte technique et liberté créative.



Accompagné de la partie pratique
Week end Châteaux de la Loire d'Emile Bradel



ENS Louis-Lumière
La cité du Cinéma - 20 rue Ampère
BP12 - 93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 01 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de fin d'études et de recherche
Spécialité cinéma, promotion 2022-2025, soutenance de juin 2025

**L'utilisation d'appareils photographiques et de petites caméras cinéma
dans le cinéma de fiction, contrainte technique et liberté créative.**

Louis Bonnet

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique : *Week-end Châteaux de La Loire d'Emile Bradel*

Directeur interne de mémoire : Véronique Lorin (ENS Louis-Lumière) et Baptiste Magnien (ENS Louis-Lumière)
Directeur externe de mémoire : Olivier Boonjing
Coordinateur des mémoires : David Faroult (ENS Louis-Lumière)
Présidence du jury cinéma : Giusy Pisano

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à Véronique Lorin et Baptiste Magnien, mes directeur·ice·s internes de mémoire, pour leur accompagnement bienveillant et leur disponibilité constante. Leur soutien m'a permis de progresser sereinement, malgré un calendrier parfois contraint.

Je remercie également Olivier Boonjing, mon directeur externe de mémoire, pour l'intérêt qu'il a porté à mon sujet et pour son enthousiasme communicatif. Sa passion pour la transmission a été pour moi une source d'inspiration.

Ma reconnaissance va aussi à Lazare Pedron, Caroline Le Hello, Sébastien Buchmann, Laurent Slama, Pierre Chevrin, Jean-Marc Fabre et Patrick Ghinringelli, qui ont accepté de me consacrer de leur temps pour des entretiens essentiels à l'élaboration de ma recherche.

Une pensée particulière pour Brice Pancot, dont les conseils avisés ont nourri mes réflexions et orienté mes pistes de recherche.

Merci à Chantal et Eric pour votre accueil chaleureux durant le tournage, grâce à vous nous avons pu réaliser ce film dans les meilleures conditions.

Je tiens également à remercier chaleureusement les équipes d'Emit, LCA, Rosco, TSF et Nextshot. Leur soutien logistique

et leur engagement ont été déterminants pour la réalisation de la partie pratique de ce mémoire.

À mes camarades de promotion, avec qui j'ai passé trois années magnifiques, j'ai hâte de rentrer dans la vie professionnelle avec vous tou·s·tes.

Un immense merci à ma mère, fidèle relectrice depuis toujours, pour sa patience et ses précieux retours.

Merci également à mon père et à ma sœur pour leur présence constante et leur soutien indéfectible.

Enfin, merci à Cécile, pour son soutien inestimable tout au long de cette aventure, tant sur le plan moral que dans l'aide concrète à la recherche et à la rédaction.

.

Résumé

Ce mémoire explore l'usage des appareils photo et petites caméras dans le cinéma de fiction, entre contrainte technique et liberté créative. En s'appuyant sur des exemples historiques et contemporains, il analyse comment ces outils permettent de nouvelles formes de mise en scène, en particulier dans le cinéma indépendant. À travers des entretiens avec des professionnel·les et l'analyse d'une partie pratique, il interroge la manière dont ces caméras influencent les choix esthétiques, la production et la relation au réel.

Mots clés

Petites caméras / Cinéma indépendant / Esthétique /
Contrainte technique / Liberté de création

Abstract

This thesis explores the use of still cameras and compact cinema cameras in fiction filmmaking, between technical constraint and creative freedom. Through historical and contemporary examples, it analyzes how these tools enable new forms of staging, especially in independent cinema. Based on interviews with professionals and a practical case study, it examines how these cameras influence aesthetic choices, production methods, and the relationship to reality.

Keywords

Compact cameras / Independent cinema / Aesthetics /
Technical constraint / Creative freedom

Sommaire

I Les petites caméras et appareils photos: une histoire technique et esthétique	I.1	L'exemple du cameflex : quand la caméra B devient une caméra principale	I.1.A	Avant 1950, les premières petites caméras	15
			I.1.B	Le Cameflex, caméra B de studio...	16
			I.1.C	...devenue caméra principale de Jean-Luc Godard	17
			I.1.D	L'impact de la caméra légère sur <i>À Bout de Souffle</i>	20
			I.1.E	Un intérêt constant pour les petites caméras	23
	I.2	L'apparition de la DV : petite caméra au service d'une esthétique brute	I.2.A	La caméra DV, réponse à l'envie de cinéastes	25
			I.2.B	Un regard humanisé	27
			I.2.C	Les problèmes de la DV	30
	I.3	Le DSLR et le début de la petite caméra cinéma	I.3.A	Le lancement du Canon 5D Mark II	33
			I.3.B	L'appareil photo comme petite caméra dans <i>Rubber</i>	34
			I.3.C	Les défauts du Canon 5D mark II	37
			I.3.D	L'appareil photo comme caméra de cinéma dans <i>La Guerre est déclarée</i>	38
			I.3.E	Les utilisateur-s poussent les constructeurs	43
II Vers une esthétique libérée : trois cas d'étude contemporains	II.1	Des corps, une ville : la caméra subjective et chorégraphique chez Laurent Slama.	II.1.A	La petite caméra cinéma de poche dans <i>Paris est à nous</i>	48
			II.1.B	La caméra chorégraphique d' <i>Années 20</i>	53
	II.2	Filmer sans juger, regarder sans s'imposer : la caméra empathique de Rien à foutre d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre	II.2.A	Une esthétique née de la contrainte : genèse du "look" Marre / Boonjing	58
			II.2.B	Choix de caméra et mise en scène : vers une approche réaliste	60
			II.2.C	Réalisme filmique et hybridation documentaire	63
			II.2.D	Retour à l'intime : famille, improvisation et choix éthique	67
	II.3	Filmer le pouvoir sans y toucher : la caméra spectrale de Pacifiction d'Albert Serra	II.3.A	Une méthode de tournage radicale et artisanale	71
			II.3.B	Un dispositif multicam au service d'une mise en scène politique	73
			II.3.C	Transfiguration du réel : esthétique, postproduction et onirisme colonial	77

III Pratique personnelle : explorer la liberté par la contrainte	III.1	Retour sur ma partie pratique	III.1.A	Le choix de la caméra, la problématique de l'accessoirisation	83
			III.1.B	Les repérages : réflexion, création et prise en main	87
			III.1.C	Retour d'expérience du tournage	88
	III.2	Analyse esthétique de la partie pratique	III.2.A	Références esthétiques et intentions de mise en scène	91
			III.2.B	Première mise en situation : regards croisés au château	93
			III.2.C	Une approche plus intime : deuxième nuit à l'hôtel	96
			III.2.D	Mes conclusions : la portée du dispositif technique	102

INTRODUCTION

En 2025, nos premières expériences avec les caméras sont souvent celles intégrées à nos téléphones ou à nos tablettes. C'est sur l'iPad 2 de mes parents, en 2012, que j'ai fait mes débuts en cinéma. Je pouvais y filmer des courts-métrages, les monter et les diffuser durant les repas de famille. C'est ainsi que j'ai progressivement développé mon goût pour l'image, mais j'ai vite réalisé que l'appareil était limité et ne permettait pas d'explorer différents styles visuels. Je me suis naturellement tourné vers les appareils photo.

Ces instruments abordables offrent la capacité d'explorer les techniques de réglage de l'exposition, une compétence que j'ai retrouvé plus tard avec les caméras cinéma. De plus, ils permettent de manier une méthode de prise de vue, avec la faculté de modifier la mise au point, et même de placer n'importe quel objectif souhaité sur le support. Popularisés dans ma génération, grâce à l'émergence des vidéastes YouTube qui les utilisaient pour leurs réalisations. C'est grâce à cette caméra que j'ai pu réaliser mes premiers courts métrages « sérieux ». Souvent, c'était en équipe réduite, dans laquelle j'exerçais en tant que réalisateur et cadreur, soit en tant qu'opérateur pour un·e aspirant·e cinéaste.

Durant mes études, j'ai été ravi de découvrir une nouvelle technicité, la méthode « professionnelle », qui emploie des caméras plus grandes et de meilleure qualité, conçues pour travailler en équipe. J'ai aimé expérimenter avec ces caméras

que j'ai envie d'utiliser plus tard en tant qu'opérateur. Cependant, au moment de me lancer dans le monde du travail, je me pose beaucoup de questions sur ces appareils photo, qui ont servi à la réalisation de mes courts-métrages et que j'utilise encore régulièrement sur des projets avec peu ou pas de budget. Pourquoi ne pas continuer à les utiliser comme des solutions valables pour certains projets ?

De plus, j'ai découvert ces dernières années des « petites caméras cinéma », qui sont des évolutions d'appareils photo déjà présents, et qui sont adaptés à une utilisation vidéo, comportant de plus en plus de technologies cinéma, auparavant réservées aux grosses caméras. Ces outils m'intéressent particulièrement puisqu'ils font le pont entre la méthode que je m'étais appropriée précédemment et celle apprise durant mes 3 années à l'école.

Aujourd'hui, les caméras atteignent un plafond technologique en ce qui concerne la qualité des capteurs. L'œil humain ne perçoit plus de différence notable, ce qui laisse aux constructeurs de caméras amateurs le temps de rattraper leur retard.

Canon 5D Mark, premier appareil reflex à s'immiscer dans le cinéma, il a apporté de nouvelles façons de filmer, mais il avait de nombreux défauts technologiques qui sont aujourd'hui résolus.

Certaines de ces caméras cinématographiques compactes, telles que la Sony FX3 et la Blackmagic Pocket Cinema Camera, sont de plus en plus utilisées dans le cinéma indépendant et les productions de studio. Elles offrent un excellent rapport qualité-prix par rapport aux autres caméras, tout en proposant une taille réduite et une qualité d'image qui se rapproche de celle des caméras cinéma les plus prestigieuses.

Le pont entre les marques historiques de photo et celles de cinéma se réduit, à l'image de la croissance externe opérée par Nikon avec le rachat de Red. En effet, Nikon envisage désormais d'intégrer des fonctionnalités cinématographiques dans ses appareils photo grand public et de proposer sa monture autofocus sur des caméras cinéma.

L'objectif de recherche que je poursuis ne consiste pas à dresser un bilan de « l'avenir du cinéma », mais plutôt à explorer les opportunités offertes par l'utilisation de ces technologies. Je me suis entretenu avec les opérateur·rice·s ayant expérimenté ces caméras pour discuter de la mise en scène et de l'esthétique au travers d'exemples d'utilisation dans le cinéma indépendant.

Pendant ma recherche, j'ai interviewé des opérat·eur·rice·s, et d'autres postes affectés par le choix de la caméra. J'ai cherché à recueillir leur avis sur l'impact éventuel des petites caméras ou appareils photo sur leurs tournages.

Ce choix implique fondamentalement des contraintes, et je me suis intéressé aux personnes qui ont fait ce choix, de manière contrainte ou non, pour comprendre leur motivation et leur expérience. Je veux savoir si les appareils photo et les petites caméras permettent une réelle liberté, et au delà quels sont les avantages de ce choix. Est-ce une option viable sur le plan technique et artistique ?

Pour répondre à ces questions, je vais aborder plusieurs périodes qui ont été marquées par des révolutions liées aux petites caméras et leur émergence jusqu'à aujourd'hui. Pour commencer, je vais évoquer le Cameflex et son utilisation par Godard sur *À bout de souffle*. Je parlerai ensuite du format DV et de son utilisation par Thomas Vinterberg sur *Festen*. Enfin, je parlerai des débuts de la vidéo HD sur reflex en m'appuyant sur les premiers longs-métrages de fiction français ayant été faits avec les appareils Canon.

Dans une seconde partie, je me concentrerai sur trois films contemporains qui ont utilisé des caméras cinéma de petite taille comme principal outil de prise de vue. Je présenterai différents exemples d'utilisation et de méthodes de tournage en interrogeant les personnes impliquées dans la production, y compris les opérateur·rice·s. Je m'intéresserai également aux décisions qui ont conduit au choix de ces caméras et à leurs éventuelles applications ultérieures depuis ces tournages.

Pour conclure, j'utiliserai l'expérience de ma partie pratique de mémoire comme ultime exemple, pour tirer mes propres

réflexions sur l'utilisation de ces caméras et leur contribution possible à la liberté.



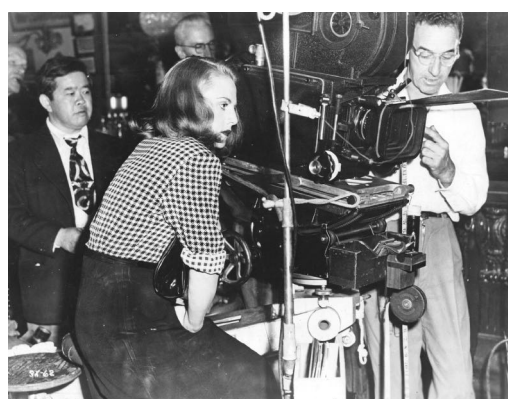
I. Les petites caméras et appareils photos: une histoire technique et esthétique



I.1 - L'exemple du cameflex : quand la caméra B devient une caméra principale

I.1.A - Avant 1950, les premières petites caméras

Dans les années 50, la grosse caméra 35 mm la plus célèbre est la Mitchell BNC 35 mm (85 x 55 x 60 cm, 80 kg). Elle est devenue une référence grâce à son isolation phonique, mais elle



s'avérait impossible à porter à l'épaule. Apparue dans les années 40 avec *Citizen Kane* d'Orson Welles, cette grosse caméra va être associée à des caméras légères par des opérateurs-ingénieurs comme James Wong Howe sur le film *Sang et or* de Robert Rossen en 1947. Grâce à la caméra 35 mm Eyemo de Bell & Howell (11.1 x 15.5 x 20.2 cm, 3.25 kg), possédant un magasin de 30m et un moteur à ressort, souvent utilisée par les reporters de guerre, l'opérateur a pu filmer des séquences d'actions du combat de boxe final à proximité des coups encaissés par le protagoniste. Le spectateur vit sa chute de manière immersive, comme rarement auparavant.¹



Fig. 1 - Tournage de *Sang et or*, Robert Rossen, ASC, 1947

Avec cette petite caméra tenue à la main sur rollers, il était possible d'aller chercher de « l'authenticité », comme le désigne l'opérateur à propos des images de la Seconde Guerre mondiale provenant de ces petites caméras à ressort.²

¹ Laurent Mannoni, *La machine cinéma : De Méliès à la 3d*, Paris, Lienart, 2016

² David E. Williams, *Wrap Shot: Body and Soul*, American Cinematographer, Los Angeles, 2016

Ces petites caméras 35mm ne pouvaient généralement pas filmer plus de 25 secondes compte tenu du moteur à ressort demandant un remontage tous les 10m de pellicule.³

I.1.B - Le Cameflex, caméra B de studio...



Fig. 2 - Le Cameflex d'Éclair, Stéphane Dabrowski

Le Cameflex d'Éclair (36 x 27.5 x 33 cm, 4.8 kg), apparue en 1947, offre l'étonnante particularité d'être « aussi portable en 120 m que le plus léger des appareils 30 m, grâce à la position naturelle qu'il prend lorsque l'opérateur en pose le chargeur sur son épaule droite ; de la main gauche il soutient la caméra en tenant le moteur de la main droite ».⁴ Elle sera plus tard améliorée pour fonctionner avec du film 16 mm, tout en conservant la fonctionnalité de prise de vue « à l'épaule », qui deviendra très populaire.



Fig. 3 - Agnès Varda avec la caméra Parvo Debie, *La Pointe courte*, 1954

À la fin des années 50, on voit apparaître la Nouvelle Vague, nouveau mouvement dans le cinéma français. Les films de ces cinéastes rompent avec l'écriture codifiée des studios et s'affranchissent des méthodes traditionnelles de narration en explorant des espaces réels avec un budget de production réduit. Toutefois, cette rupture est avant tout conceptuelle et narrative : techniquement, les films restent tournés avec des caméras 35mm lourdes et bruyantes. Cette contrainte restreint la liberté de mouvement et exige une mise en scène encore influencée par les contraintes du cinéma de studio.

³ *Instructions for care and Operation, Ben & Howell Eyemo, U.S.A, Ben & Howell Company, 1927*

⁴ *Brochure Cameflex, CaméBlimp, Aquaflex, Paris, Eclair International, 1949*

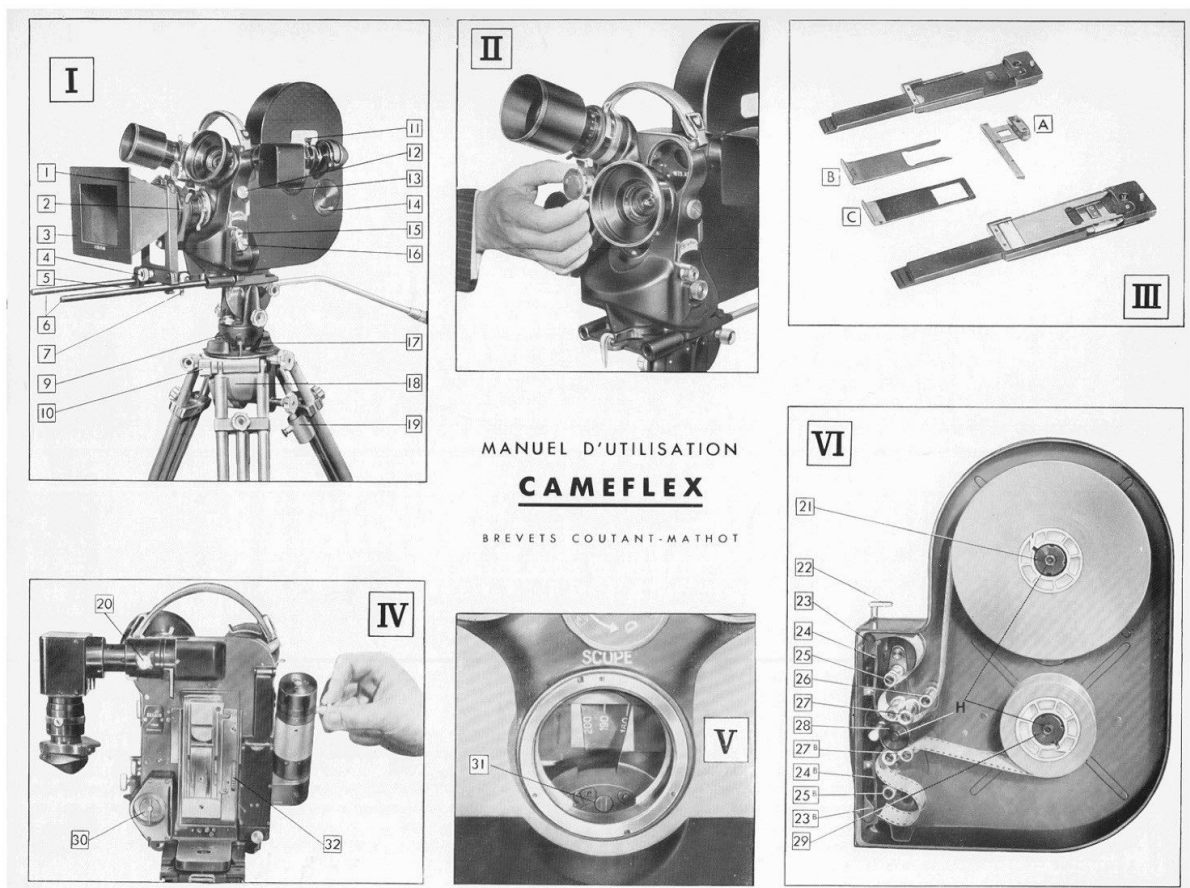


Fig. 4 - Manuel du Cameflex, brevets Coutant

I.1.C - ...devenue caméra principale de Jean-Luc Godard

C'est en 1960, grâce à la sortie du film *À bout de souffle* réalisé par Jean-Luc Godard, que la Nouvelle Vague lance un renouveau stylistique et technique en s'aidant du Cameflex.

Jean-Luc Godard, alors méconnu du grand public, réalise ici son premier film. Ce projet est rendu possible grâce à François Truffaut, auteur du scénario initial, qui facilite sa production. Toutefois, le budget est très restreint, et le tournage s'étale sur une période beaucoup plus courte que pour les autres films de la Nouvelle Vague. Pour des raisons économiques, il doit accélérer sa cadence, ce qui permettra à la fois de diminuer les

coûts et d'établir une méthode de travail unique avec l'utilisation d'une caméra légère.

Il décide de tourner son film comme un reportage sur ses deux acteurs, en excluant tout appareillage susceptible d'alourdir et de retarder les prises. Donc, il y aura peu ou pas de travellings sur rail, et pas d'éclairages additionnels. Il utilisera une pellicule ultra-sensible pour l'époque, la Pellicule Ilford HPS, qui, une fois traitée à une température plus élevée, pouvait atteindre une sensibilité de 800 ASA, introuvable dans les pellicules cinéma. Il fallait également utiliser la caméra dont les perforations se rapprochent le plus de celles des appareils photo Leica, la pellicule n'étant disponible qu'avec un espacement et une forme spécifiques adaptés au défilement image par image des photos; c'était heureusement le Cameflex qui pouvait prendre en charge cette norme photographique.



Fig. 5 - Raoul Coutard, caméra à la main, sur le tournage d'*À bout de souffle*

Raoul Coutard, chef opérateur du film, racontera plus tard l'histoire de ce développement particulier qu'on ne retrouvait que dans le développement photographique :

Un révélateur photo, le phénidon, permettait d'obtenir d'excellents résultats avec l'HPS. Avec Godard et Dubois, chimiste aux laboratoires GTC, nous avons fait plusieurs essais jusqu'à doubler la sensibilité de l'émulsion. Enthousiaste, Godard a demandé aux laboratoires d'adopter ce procédé. Mais les machines des labos LTC et GTC étaient conçues pour traiter 3 000 mètres de pellicule par heure, toutes alimentées avec les bains Kodak standards. Impossible d'isoler une machine juste pour 1 000 mètres de pellicule de Godard. Heureusement, GTC possédait une vieille machine inutilisée pour des tests, qu'ils nous ont prêtée. C'est ainsi que nous avons pu développer nos pellicules photos collées Ilford avec notre propre bain, exactement comme nous le souhaitions.⁵ - Raoul Coutard

Le développement de cette pellicule va créer un surcoût baissant encore une fois les moyens du tournage, cependant, sur le tournage, la vitesse gagnée par le choix d'une caméra légère va permettre de réduire drastiquement la durée de celui-ci, en réduisant également l'équipe image car il n'y avait pas besoin de lumière grâce à la pellicule Ilford.

⁵ Alain Bergala, *Godard au travail, les années 60*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006

I.1.D - L'impact de la caméra légère sur *À Bout de Souffle*



Fig. 6 - *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960

Une première scène du film où la petite caméra se fait particulièrement remarquer est celle des retrouvailles entre Michel (Jean-Luc Belmondo) et Patricia (Jean Seberg) sur les Champs-Élysées. Remarquablement, cette scène a été tournée directement sur l'avenue, sans avoir besoin de la fermer ni d'engager des figurants pour simuler une foule. Il aurait été trop coûteux de penser à fermer la rue et à remplacer la foule par des figurants, car cela aurait attiré une foule encore plus importante, ce qui aurait entravé le bon déroulement de la scène. Cette scène du film, tournée en plan séquence, a été réalisée avec une caméra et un opérateur, Raoul Coutard, dissimulés dans un triporteur postal « poussetier » entre les cartons.

Ce mouvement long et complexe, qui débute par un travelling avant puis se poursuit par un travelling arrière, a pu être critiqué par les observateurs de l'époque pour ses défauts de stabilisation et son cadrage souvent bas et flou. Pourtant, cette scène est remarquable par l'énergie de la foule qui l'anime et qui vit sa vie sans se douter qu'elle est filmée. Les personnages sont même parfois cachés par la foule qui émerge de chaque bord du cadre, créant ainsi un effet de surprise et d'immersion pour le spectateur. Cette scène a été rendue possible grâce au camouflage de la petite caméra et de son opérateur Raoul Coutard.



Fig.7 - Le tournage sur les Champs-Élysées, Jacques Boissay

Le Cameflex, à l'instar de l'Arriflex, n'est pas une caméra silencieuse, il faudrait un Blimp pour minimiser son bruit, mais cela prendrait trop de place. Cette contrainte impose donc un tournage en muet, ce qui a pour conséquence que ces

caméras étaient peu utilisées dans la fiction avant la Nouvelle Vague. Toutefois, cela présentait aussi l'avantage pour Godard de parler à ses act·eur·rice·s pendant la prise, ce qui lui a donné la possibilité d'écrire des dialogues sur le moment. Il conservera cette méthode de travail en utilisant une oreillette quand il passera au tournage avec du son direct.

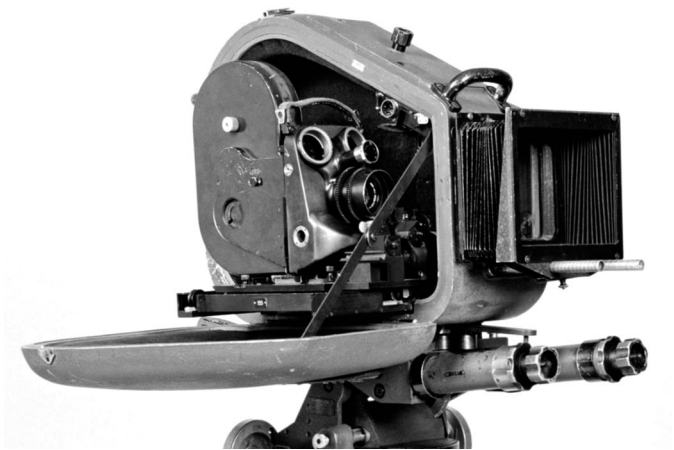


Fig. 8 - Blimp pour le Cameflex « Cameblimp », La cinémathèque française

L'envie de Godard de s'écarter de la méthode traditionnelle ne sera pas permanente. Il a utilisé la caméra Mitchell BNC pour les films *Le Mépris* et *Vivre sa vie*, qui ont des cadres plus stables, célébrant ainsi le cinéma américain qu'il admirait, s'opposant à l'utilisation de la caméra portée dans *À bout de souffle*, avec son style proche du reportage. C'est particulièrement visible dans la deuxième partie du film, lors

de la longue scène où deux personnages sont dans une chambre de l'hôtel de Suède, situé au 15, quai Saint-Michel.



Fig. 9 - À bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1960

Dans cette longue séquence, qui est pourtant très courte dans le scénario, la liberté de création voulue par Godard prend tout son sens : dans un petit décor, les personnages vont se déplacer dans l'espace, discuter durant une longue durée à travers peu de plans découpés en petites séquences. Le jeu apporté par le montage sur le temps est particulièrement intéressant, il semble s'alterner, entre des moments découpés et des moments plus longs, continus. Durant le montage, Godard parlait souvent d'un contrat l'obligeant à respecter 90 minutes au montage : ce contrat existait, mais il était relativement laxiste, sauf pour lui qui voulait à tout prix ne pas sortir de cette règle. Le montage durant tout le film use de jumps-cuts avec de nombreux faux raccords, tout en gardant un son continu, ce qui perturbe dans un premier temps, mais rend plus organique et imprévisible l'ensemble du film. Durant cette scène, on ressent que le cinéaste a pu avoir le temps de s'exprimer sur le tournage, il avait l'espace, il avait le temps, et la facilité d'usage lui permettait sûrement de facilement

changer d'avis. Car la caméra, très mobile, devenait alors à la merci de son réalisateur.

I.1.E - Un intérêt constant pour les petites caméras



Fig.10 - Godard montrant son Portapak, 1968

Jean-Luc Godard développera par la suite un intérêt constant pour les petites caméras. Il sera l'un des premiers à acquérir le modèle du Portapak de Sony, qu'il testera dès sa commercialisation en France en 1967. Il va s'emparer de cet outil malgré la qualité assez médiocre des images comparées à l'image argentique 16 ou 35 mm.⁶ Toujours désireux d'avoir une caméra « qui puisse tenir dans le vide-poche de sa voiture »,⁷ il demande à Jean-Pierre Beauviala de lui concevoir une petite caméra 35 mm, la « 35-8 ou 8-35 »⁸. Celle-ci ne sera finalement jamais commercialisée. Il expérimentera ensuite de nombreuses technologies, dont le téléphone en 3D dans *Adieu au langage*, avec lequel il pourra filmer seul des scènes chez lui en Suisse.



Fig. 11 - Godard avec son téléphone 3d pour *Adieu au langage*

Pour le tournage d'*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard a opté pour une caméra plus légère et maniable, ce qui a permis une approche plus spontanée et libre du tournage. Cela lui a ainsi permis de réaliser ses souhaits de manière plus authentique. Cette nouvelle dynamique a influencé des générations de cinéastes et a posé les bases d'un cinéma plus proche du réel,

⁶ Louis Roux, L'évolution de l'ergonomie des caméras et la pratique du cadre : Les cinéastes et la caméra portée, Mémoire de master ENSLL, 2016

⁷ Idem

⁸ Jean-Luc Godard, *Lettre de Godard à Beauviala*, Cahiers du cinéma n°300, 1979

où la mise en scène pouvait s'adapter au moment, aux acteurs et à l'environnement plutôt que l'inverse. Cependant, malgré cette avancée, la Nouvelle Vague restait tributaire des contraintes du 35mm : un coût encore élevé, un développement de pellicule fastidieux et l'impossibilité d'un son direct fluide à l'époque.



Fig. 12 - Raoul coutard, caméra à l'épaule durant le tournage dans la rue,
1959

I.2 - L'apparition de la DV : petite caméra au service d'une esthétique brute

I.2.A - La caméra DV, réponse à l'envie de cinéastes

En 1998, le Festival de Cannes révèle au public international deux réalisateurs danois, Thomas Vinterberg et Lars Von Trier, qui marquent les esprits par un cinéma brut et violent, avec une esthétique troublante. Les deux cinéastes ont décidé d'utiliser des caméras au format DV « Digital Video », qui ont fait leur apparition en 1995.

Ces deux caméras, utilisées pour ces films, sont des caméras grand public. Je vais m'intéresser principalement au film *Festen*, qui, contrairement au film de Lars von Trier, ne fait pas le choix de la meilleure caméra de l'époque, mais bien d'utiliser une caméra très grand public, ne pesant que 600 g une fois chargée.⁹



Fig. 13 - *Festen*, Thomas Vinterberg, 1998

Les images issues de ces petites caméras DV bon marché demandent ici un kinescopage¹⁰ en 35 mm pour la diffusion en salle. Cela permet d'obtenir, à très faible coût, un gonflage de bonne qualité que ne pouvait atteindre le super 8 mm, réservé au domaine amateur. Par sa technologie

⁹ Manuel d'utilisation du Sony DCR-PC7e, Tokyo, Sony, 1996

¹⁰ Le kinescopage est une technique permettant un report sur 35mm d'un film tourné en vidéo en filmant un écran avec une caméra argentique.



Fig. 14 - Photographies du Sony DCR-PC7e

numérique, cet outil s'oppose totalement au standard technologique cinématographique. C'est alors que les domaines de la vidéo et du cinéma se rapprochent pour la première fois. Bien que la qualité du kinescopage DV reste inférieure au 35mm, elle permet désormais la diffusion en salle. Ce rapprochement s'opère davantage par un choix esthétique que par une véritable équivalence technique - comme cela s'était déjà produit avec le Super 16, où le public avait fini par accepter cette qualité d'image différente. La production professionnelle et amateur trouvent ainsi un terrain commun, non pas dans la perfection technique, mais dans l'acceptation d'une nouvelle esthétique visuelle. De plus, la technologie reste entièrement la même avec le Mini DV, ce qui permet d'utiliser des caméras aux ergonomies bien différentes. Entre la Sony DCR-VX1000 (11 × 14.4 × 23.9 cm) de 1.5 kg, utilisée pour *Les Idiots*, et le Sony DCR-PC7e (12.9 × 11.8 × 5.9 cm) de *Festen*, pesant 900 g de moins, la prise en main n'est évidemment pas la même, les cadres qui en résultent non plus.

C'est quelque chose de libérateur. On a cette petite caméra légère qui capture tout ce que l'on veut, et on peut se passer des énormes équipes, des travellings et de toute la machinerie. Soudainement, il y a un élément de pureté. J'aime vraiment le fait que cela complète le cinéma, qu'il y ait une alternative à ces machines imposantes » - Thomas Vinterberg¹¹

¹¹ Shari Roman, *Digital Babylon : Hollywood, Indiewood & Dogme 95*, Boulder, Lone Eagle Publishing Co, 2001

I.2.B - Un regard humanisé

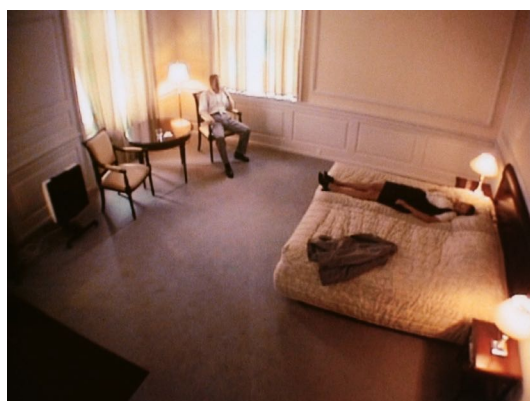


Fig. 15 - *Festen*, Thomas Vinterberg, 1998

Festen a été réalisé avec un petit budget, mais surtout parce que l'équipe voulait expérimenter une nouvelle esthétique plus ancrée dans le réel avec l'aide de ces nouvelles caméras très portables. Cette technique a permis au directeur de la photographie Anthony Dod Mantle de se fondre littéralement dans le film, comme un personnage à part entière, caméra au poing.

On remarque cela quand on regarde le film : cadres instables, zooms nerveux, mise au point approximative qui humanise l'image. On est en constante interaction avec les personnages dans les décors, la caméra occupe pleinement un espace où tout devient possible.

Je m'étais promis de ne jamais me tenir deux fois au même endroit, sauf pour couvrir les discours. J'avais plusieurs caméras capturant les réactions et la peur des figurants. - Anthony Dod Mantle¹²

Cette discrétion a effectivement permis l'utilisation de plusieurs caméras dissimulées dans la foule pour filmer des scènes, ce qui a contribué à accroître le jeu de tension recherché grâce à un grand nombre de plans.

¹² Shari Roman, *Digital Babylon : Hollywood, Indiewood & Dogme 95*, Boulder, Lone Eagle Publishing Co, 2001

Cette caméra légère permet également au regard du public d'adopter le point de vue de Linda, sœur jumelle du personnage principal, elle aussi victime des attouchements de leur père, qui s'est suicidée récemment. Dans cette grande maison familiale où le tabou du passé résonne dans chaque pièce, notre point de vue flotte constamment ; il peut s'introduire dans chaque pièce, dans chaque discussion, errant à la recherche de vérité. Comme l'esprit de Linda, qui hante encore chacun et chacune des membres de la famille, sans être physiquement présent, il se reflète dans chaque moment de solitude de nos personnages.

C'est aussi ce qui unit les membres non concernés de la fratrie lorsqu'ils découvrent une lettre écrite par Linda. Les points de vue sur chacun des frères et sœurs ne sont pas alignés, mais s'enchaînent jusqu'à une explosion, entraînant une réaction collective, y compris celle de Pia, seule personne extérieure à la famille, qui symbolise parfaitement le public, témoin extérieur de l'horreur.



Fig. 16 - *Festen*, Thomas Vinterberg, 1998

C'est par cette immersion des petites caméras dans le décor et l'inventivité des plans amenés par son ergonomie, comme celui où la caméra tourne comme un ventilateur avant de descendre au niveau du lit, accroché au bout d'une perche, que ce point de vue prend la forme d'un personnage invisible parfaitement incarné par le cadreur. C'est peut-être pour cette raison que, sur *Les Idiots*, Lars von Trier a préféré cadrer presque tous les plans lui-même.

On a des règles, on travaille à l'intérieur de ces règles, et cela crée une certaine liberté - Anthony Dod Mantle¹³



Fig. 17 - Anthony Dod Mantle sur le tournage de *Festen*

¹³ Shari Roman, *Digital Babylon : Hollywood, Indiewood & Dogme 95*, Boulder, Lone Eagle Publishing Co, 2001

Il est évident que cette liberté ne peut pas se dispenser des nombreuses contraintes techniques imposées par cet outil, qui est nettement inférieur en qualité au film 35 mm. Ici, l'option est clairement assumée : une image crue, présentant une gamme de couleurs éloignée des normes cinématographiques établies, une définition réduite (720x576 pixels) et la forte compression numérique générant une texture particulière trahit immédiatement son origine vidéo. Cette dégradation volontaire s'oppose frontalement aux standards de qualité que l'industrie cinématographique avait passé des décennies à perfectionner. Mais, précisément, je crois que cette texture amateur renforce l'impact émotionnel en bousculant le « confort visuel du spectateur » par de nombreux défauts *« comme si elles avaient été obtenues avec une caméra d'amateur à l'objectif bas de gamme, tenue par un enfant qui s'exercerait pour la première fois. »*¹⁴

I.2.C - Les problèmes de la DV

Un autre problème des caméras DV est sa prise de vue d'images entrelacées, qui doivent donc être désentrelacées en postproduction. Cela amène souvent des artefacts visuels augmentés par les cadences vidéos NTSC (29,97 FPS) et PAL(25 FPS) difficiles de convertir dans la cadence cinéma de 24 FPS.

¹⁴ René Prédal, *Le cinéma à l'heure des petites caméras*, Paris, Klincksieck, 2008, p.47



Fig. 18 - Panasonic G-DVX100

Ce problème sera résolu plus tard avec l'arrivée en 2002 de plusieurs caméras Panasonic, comme l'AG-DVX100 (13,9 x 16 x 36,4 cm, 1.7 kg) pouvant tourner à 24 p (progressif), favorisant ainsi son utilisation dans la réalisation de films indépendants, même si le coût très élevé de ces modèles de caméra ne rend pas possible son

utilisation pour beaucoup de petits budgets. Caroline Champetier découvre la caméra en regardant *À l'ouest des rails* de Wang Bing ; elle l'utilisera comme caméra principale sur plusieurs projets, comme *À tout de suite* de Benoit Jacquot ou *Merde*, partie réalisée par Leos Carax sur le film collaboratif *Tokyo!* sorti en 2008. Ce film m'intéresse puisqu'il est tourné au Japon, où le tournage dans la rue pose problème « car cela peut atteindre à la tranquillité des gens ».¹⁵



Fig. 19 - *Merde*, Leos Carax dans *Tokyo!*, 2008

¹⁵ Félix Le Roy, *Dans l'oeil de Caroline Champetier*, Paris, article de La règle du jeu, 2025

Pour ces scènes, l'idée leur est venue à Paris, lors d'essais filmés avec la caméra du film que possède l'opératrice¹⁶. L'équipe a répété en amont dans des parcs publics au Japon avant de tourner lors d' « opérations kamikazes »¹⁷ sans autorisations dans la ville de Ginza. Champetier tient un drap blanc sur un fauteuil roulant ; cachée dessous, la caméra devient invisible, comme dans les Champs-Élysées filmés par Godard, mais ici, le personnage sème le chaos sur son passage. Le travelling se déroule rapidement, il modifie sa vitesse en fonction de la mise en scène tout en se tenant parfaitement au cadre, grâce à une prise en main possible à bout de bras. Le poids de la caméra de 1,9 kg a diminué de plus de la moitié par rapport à la caméra tenue par Raoul Coutard 50 ans plus tôt (4,7 kg). Cette « caméra/violon »¹⁸ a pu permettre à Champetier de prendre en main le point et le diaphragme à la main durant les prises de vues, dans ce contexte particulier illégal au Japon.

Pour ceux qui connaissent Tokyo, tourner à Ginza, et tourner sur la passerelle de Shibuya, relève de l'exploit.¹⁹ - Caroline Champetier

¹⁶ Ted Fendt, *A Talk by Caroline Champetier*, Londres, article de Notebook Interview, Mubi, 2013

¹⁷ Félix Le Roy, *Dans l'oeil de Caroline Champetier*, Paris, article de La règle du jeu, 2025

¹⁸ Idem

¹⁹ Ted Fendt, *A Talk by Caroline Champetier*, Londres, article de Notebook Interview, Mubi, 2013

I.3 - Le DSLR et le début de la petite caméra cinéma

I.3.A - Le lancement du Canon 5D Mark II



Fig. 20 - Canon 5D Mk II

En septembre 2008, Canon dévoile le 5D Mark II (15,2 × 11,35 × 7,5 cm, 810 g), premier appareil photo reflex intégrant un mode vidéo full HD (1920x1080 pixels). Cette fonctionnalité devait initialement servir les photographes pour qu'ils puissent prendre quelques vidéos, suite à la demande de Reuters et Associated Press.²⁰ Dès sa sortie, des photographes ambassadeur·rice·s de la marque ont réalisé des films « test » pour montrer les capacités de leur nouvel outil. Ces courts-métrages, comme *Rêverie* du photographe français Vincent Laforet, montrent à toute l'industrie la crédibilité de ces appareils photo dans un monde vidéo, mais également dans le monde du cinéma indépendant.

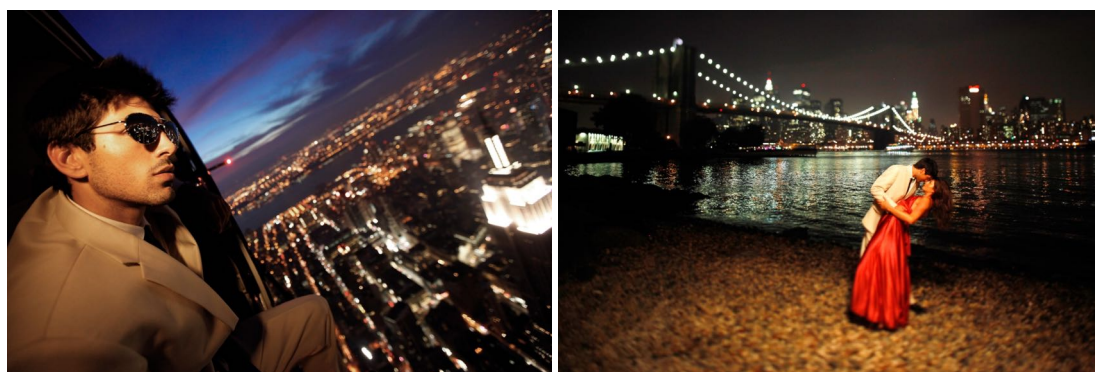


Fig. 21 - *Rêverie* de Vincent Laforet

²⁰ Sébastien Devaud, *Tourner en vidéo HD avec les reflex Canon*, Paris, Eyrolles, 2010

I.3.B - L'appareil photo comme caméra dans *Rubber*

Le premier film tourné avec cette caméra ayant marqué l'industrie mondiale s'intitule *Rubber* du réalisateur/chef opérateur français Quentin Dupieux, alors à son troisième film après *Nonfilm*, tourné avec son argent gagné dans le monde de la musique, en 16 mm, puis *Steak*, son premier long-métrage produit avec beaucoup d'argent apporté par la présence du duo Eric et Ramzy au générique.²¹ Pour son nouveau film, le cinéaste a l'envie de repartir de zéro, de

s'affranchir du poids de la technique qu'il avait connu sur *Steak*, avec très peu de budget, comme pour retourner tourner un « second nonfilm ». ²² Il décide de se tourner vers ce Canon 5d Mark II pour sa facilité d'utilisation : « il voulait un truc où il puisse tout faire, où ce soit léger » me dit Caroline Le Hello, première assistante caméra sur le film.

Les contraintes techniques touchent l'ensemble du film : on ressent le manque de dynamique permise par le capteur CMOS, technologie encore assez récente en 2010. Les hautes lumières sont souvent surexposées et les ombres sous-exposées, le film se tournant presque exclusivement à la lumière très forte du soleil dans le désert californien. Le grand capteur 36 x 24 mm de la



Fig. 22 - *Rubber*, Quentin Dupieux, 2008

²¹ Geoffrey Crété, *Quentin Dupieux : son vrai premier film oublié est un énorme troll, à voir gratuitement sur internet*, article de Écran Large, 2024

²² Charles Bosson, *Quentin Dupieux, filmer fait penser*, 52 minutes, Caïmans productions, 2023

caméra se remarque dans l'esthétique du film : il y a une faible profondeur de champ et le point est souvent fixe, géré par Dupieux lui-même, donnant un aspect très « photographique » à l'image du film, tourné avec des optiques de photographie sur une surface d'exposition qui n'existait pas encore dans le monde du cinéma à l'époque (le standard était le 35mm). Cette esthétique s'apparente parfois à la photographie animalière, qui se concentre sur des détails grâce à une mise au point précise.



Fig. 23 - *Rubber*, 2008

Le réalisateur Quentin Dupieux a opté pour tournage brut et sans fioritures en utilisant un appareil photo numérique comme caméra. Cette approche, qui évoque l'esprit de la « série B » avec son côté « trash » et à petit budget, lui a permis de se concentrer sur l'action et de visionner facilement les images tournées pour construire son film. C'était également son premier long métrage en numérique.

Utiliser cet instrument sans l'adapter au cinéma était plutôt rare à cette époque, car d'autres productions emblématiques ont adopté une approche cinématographique plus traditionnelle avec ces appareils photo.



Fig. 24 - *Filmer fait penser*, Charles Bosson, 2023

Chez un loueur, j'ai un peu le souvenir d'avoir vu genre un 5D avec au bout, un optimo énorme (optique cinéma) et on se disait que c'était vraiment n'importe quoi -
Caroline Le Hello



Fig. 25 - *Filmer fait penser*, Charles Bosson, 2023

I.3.C - Les défauts du Canon 5D mark II

L'utilisation du Canon 5D Mark II par les professionnels du cinéma ralentit rapidement en raison de plusieurs défauts, dus au positionnement « photo » du boîtier. En effet, son capteur de 21 mégapixels (5616 × 3744 pixels) offre une résolution bien plus élevée que celle utilisée par le full HD, qui utilise environ 2,1 Mpx (1920x1080). Pour conserver le crop-factor²³ du plein format, celui-ci doit procéder à un sous-échantillonnage de l'image²⁴, mais le mode vidéo maîtrise mal cette opération, ce qui entraînait une mauvaise adaptation du filtre anti-aliasing qui n'était plus adapté au pas de l'échantillonnage de la caméra. Cela provoquait un effet de crénelage visible sur les lignes légèrement inclinées, souvent accompagné d'effets de moiré.²⁵

De plus, la dimension du capteur n'étant pas courante chez les caméras cinématographiques, l'utilisation d'objectifs en monture PL cinema entraîne un vignettage, faute de possibilités de recadrage pour enregistrer en Full HD sur la surface du capteur 35 mm. C'est pourquoi, en 2009, des appareils photo comme le Canon 1D Mark IV en APS-H et le Canon 7D en APS-C vont rapidement être lancés avec une fonction vidéo Full HD. Les loueurs préféreront ces caméras et on les retrouvera sur des films comme *La Guerre est déclarée* de Valérie Donzelli.

²³ Sébastien Devaud, *Tourner en vidéo HD avec les reflex Canon*, Paris, Eyrolles, 2010

²⁴ **Le crénelage (aliasing)** crée un effet d'escalier dentelé sur les lignes diagonales ou courbes à cause de la grille de pixels rectangulaire. Au lieu d'une ligne lisse, on voit des "marches" pixelisées. **Le moiré** produit des motifs ondulants parasites quand deux grilles se superposent (par exemple, une texture fine filmée sur la grille du capteur). Cela crée des bandes colorées ou des ondulations qui bougent artificiellement dans l'image. Ces deux effets dégradent la qualité visuelle en créant des artefacts numériques non désirés.

²⁵ Sébastien Devaud, *Tourner en vidéo HD avec les reflex Canon*, Paris, Eyrolles, 2010

I.3.D - L'appareil photo comme caméra de cinéma dans *La Guerre est déclarée*

Au moment de se lancer dans la production de son second long-métrage, Valérie Donzelli décide de raconter sa propre histoire, la période la plus terrible de sa vie où elle a failli perdre son enfant. La méthode de tournage ne change pas de *La reine des pommes*, son œuvre précédente : une équipe réduite, dans de vrais décors. Mais ici, les vrais décors sont des hôpitaux où Valérie et Jérémie Elkaïm, son compagnon, ont pu passer plusieurs mois difficiles de leur vie. Pour tourner dans ces lieux, c'est elle qui propose de se tourner vers un appareil photographique :

Au festival de Locarno, j'ai vu quelqu'un utiliser un appareil photo Canon 5D comme une caméra. J'ai adoré la discrétion avec laquelle ça permet de filmer : plus personne ne vous regarde dans la rue personne ne savait que vous faites un film. J'ai tout de suite su que je ferais La guerre est déclarée avec cet appareil, pour nous faire invisibles dans les hôpitaux. Nous avons testé le Canon avec Céline Bozon dans un film de commande pour La Poste (Madeleine et le facteur).²⁶ - Valérie Donzelli

²⁶ Thomas Messias, Quentin Mével, Valérie Donzelli, *Le tourbillon de la vie*, Paris, Playlist Society, 2020

C'est finalement Sébastien Buchmann qui réalise l'image du film. Il n'avait alors aucune expérience avec ce genre de caméra. Il s'intéresse au travail d'un ami, Matthieu Poirot-Delpech, qui venait de terminer le tournage d'un des premiers films français réalisé à l'appareil photo : *L'œil de l'astronome* de Stan Neumann.



Fig. 26 - *L'œil de l'astronome*, Stan Neumann 2012

Pour ce film à petit budget, le Canon 1D Mark IV a été choisi pour une raison technique : tourner des scènes à la bougie sans éclairage supplémentaire, avec des défis de mise en scène liés à des surfaces réfléchissantes qui pourraient révéler la moindre source de lumière. Cet appareil photo, plus sensible que les caméras de l'époque, est le choix qui s'impose. Le film a été tourné entièrement entre 3200 ISO et 12 800 ISO²⁷. Le 1D Mark IV a été choisi pour son capteur plus petit (22.2 x 14.8 mm) qu'un plein format (36 x 24 mm) et plus proche de la couverture des optiques PL en Super 35 (environ 25 x 14 mm).



Fig. 27 - Le Canon 1D Mark IV entouré d'accessoires sur *L'œil de l'astronome*, CRRV

²⁷ Association des opérateur·ice·s Associé·e·s, Podcast AOA #1 : Matthieu Poirot-Delpech et Marie Demaison, 59 min

Sébastien Buchmann a été inspiré par ce travail. Il a alors choisi la même caméra et la même configuration pour le tournage, en adaptant une monture PL sur le boîtier pour y utiliser des objectifs à focale variable Optimo angénieux :

L'idée c'était de mettre un petit zoom, c'était le début aussi des petits angénieux, le petit 28-76 mm, on avait également le 24-290 mm qui était pas gros. - Sébastien Buchmann



Fig. 28 - Essai d'une optique Optimo 15-40 (même taille que le 28-76 mm), avec le Canon 1D Mark IV, Film and Digital Times

Cette envie première de discrétion et de tournage en hôpital va très vite disparaître, car cette configuration, même si elle était plus petite qu'une grosse caméra avec le 28-76 mm, restait quand même très imposante avec le 24-290... De plus, la caméra a été équipée d'un écran et d'un système de suivi de mise au point pour faciliter l'enregistrement vidéo. Un câble HDMI reliait la caméra à un convertisseur, qui était ensuite connecté à un écran par une prise BNC au sol. Cela permettait de diffuser la vidéo sur plusieurs moniteurs.²⁸ Ce dispositif empêche tout mouvement à la main, compte tenu de la taille et du poids de la caméra complète. Ce n'était pas le seul problème de cette caméra, qui souffrait également d'un grave problème de « Rolling shutter » qui rendait tout mouvement à l'épaule, même bien accessoirisé, trop dangereux techniquement.

²⁸ Entretien réalisé avec Lazare Pedron dans le cadre du mémoire.

Mais pour autant, une scène retient particulièrement mon attention, il s'agit d'une des seules scènes avec des



Fig. 29 - *La guerre est déclarée*, 2011

mouvements de caméra prise à la main du film. Elle se déroule à l'hôpital, alors que Valérie Donzelli découvre qu'il y a peut-être un problème chez son enfant et qu'elle n'est pas autorisée à l'accompagner pendant l'examen. Dans cet état de choc, elle commence à courir dans les couloirs. Ces images ont été capturées avec un Canon 5D Mark II, équipé de très peu d'accessoires, pour être tenu à la main. Elles sont relativement rares dans le film, car

elles révèlent l'utilisation d'un appareil photo, avec le « rolling shutter » qui apparaît petit à petit avec les tremblements de gauche à droite et à sa faible profondeur de champ, qui ne permet pas une mise au point parfaite. Cependant, c'est justement ce qui séduit l'industrie à l'époque : on ne remarque pas que c'est un appareil photo. C'est en pratique que l'on constate l'impact réel de la caméra, qui a offert une liberté inédite à la mise en scène.

Le tournage du film s'est réalisé sur plus de dix semaines, une durée assez longue pour un long-métrage à petit budget (entre 1,3 et 1,5 million d'euros). Pour assurer une représentation authentique des scènes se déroulant dans les couloirs et les chambres d'un hôpital, Valérie Donzelli a tenu à maximiser son

temps devant la caméra, en particulier lors des prises de vues prolongées. Cette exigence a été facilitée grâce au Canon 1D, qui permet de limiter l'équipe technique à seulement trois ou quatre membres, y compris le directeur de la photographie. Ce bénéfice économique lié à ces choix techniques a permis d'alléger considérablement les aspects logistiques de la production, notamment en ce qui concerne le transport du matériel.

*Le tournage a été très joyeux. On était huit, on avait trois scooters, on se déplaçait à toute vitesse dans Paris. Un petit groupe soudé et mobile.*²⁹ - Valérie Donzelli

Par la suite, Sébastien Buchmann ne reviendra pas vers cette caméra, bien qu'on l'appellera souvent pour lui proposer des projets de ce type, il y vit quelque chose de dangereux.

Beaucoup de réalisateurs y voyaient un moyen de faire leur film seul, j'ai pris peur, j'y ai vu la fin des chefs opérateurs - Sébastien Buchmann

À cette période, d'autres exemples feront parler d'eux, comme *Tomboy* de Céline Sciamma et *17 filles* de Delphine et Muriel Coulin. Ces films ont recours à une utilisation similaire du réflex à celle de Sébastien Buchmann, permettant des films à petit budget et des tournages avec des enfants ou des act·eur·rice·s encore amat·eur·rice·s, permettant d'offrir du temps et des possibilités à la mise en scène.

²⁹ Thomas Messias, Quentin Mével, Valérie Donzelli, *Le tourbillon de la vie*, Paris, Playlist Society, 2020

De son côté, Quentin Dupieux continuera de tourner des films avec des appareils photo, en les équipant de zooms Optimo, avant de passer à des caméras de cinéma de grande taille à son retour en France.



Fig. 30 - Quentin Dupieux sur le tournage de *Wrong* en 2011, *Filmer fait penser*, Charles Boisson, 2023

I.3.E - Les utilisateurs poussent les constructeurs

Ce sont des développeurs et développeuses débutants qui s'attaquent à la création de « Firmware alternatif » pour ces

appareils, cherchant à tirer le meilleur parti de leur matériel en mode vidéo. L'un des plus connus est Magic Lantern, développé depuis 2009 pour une première sortie en 2010 sur les appareils photo Canon Full HD. Il est disponible en téléchargement gratuit sur Internet. Conçu par Trammell Hudson, ce firmware inclut la possibilité de régler manuellement le volume de l'enregistrement sonore et qui propose

des fonctionnalités pour faciliter l'exposition, telle que le « zebra » et l'« aide au point » grâce au « focus peaking », nécessaires sur ces appareils qui ne bénéficiaient pas encore d'un système de mise au point automatique en mode vidéo.



Fig. 31 - Monitoring du Canon Magic Lantern, Sylvain Berard

En 2011, Magic Lantern ajoute des fonctions liées au monitoring, c'est sur le forum « Personal View » que Vitaliy Kiselev, alias « Tester13 », et la communauté EOSHD, familière avec les améliorations apportées au Panasonic Lumix GH1, dont les modèles sont drôlement renommés « GH13 », dévoilent leur hack pour l'hybride micro 4/3 de la marque

japonaise, le GH2. Ce nouveau hack permet d'aller beaucoup plus loin en faisant passer le bitrate de 24 Mb/s à 44 Mb/s, ce qui réduit significativement la présence d'artefacts de compression du codec AVCHD (Advanced Video Codec High Definition) intégré au boîtier. De plus, il élimine la limite de durée d'enregistrement et apporte plusieurs améliorations d'encodage pour contourner les restrictions imposées par le fabricant dans le but de minimiser la taille du fichier d'enregistrement. Finalement, il augmentera progressivement les débits d'enregistrement, atteignant jusqu'à 176 Mb/s, limite maximale des cartes mémoires supportées par la caméra, avec un échantillonnage en 4:2:0 8 bits en Rec. 709, faute de mieux.



Fig. 32 - Installation du hack sur le Panasonic GH2, Sam Mallery

Il en sera de même avec Magic Lantern en 2013 et la sortie du Canon 5D Mark III, qui permettra d'aller encore plus loin en permettant un enregistrement direct en RAW DNG. Cela marque un tournant par rapport au h.264 utilisé par Canon. Ce mode permet également d'enregistrer au-delà des 1080p, rendant ainsi possible l'enregistrement en 2K en 1.78 : 1 pour la première fois sur un boîtier photo. Cela se fait à un débit de 94 Mb/s, ce qui est la limite permise par les meilleures cartes

1000x Compact Flash, dont le débit maximal est de 98 Mb/s. Cependant, ces résolutions élevées ne sont possibles qu'à une cadence de 10 images par seconde ou des plans ne dépassant pas 10 secondes. En revanche, en Full HD à 24/25p, il est possible de filmer en continu pendant environ 12 minutes sur une carte mémoire de 64 Go, qui sera cependant divisée en plusieurs fichiers de 4,29 Go, la limite maximale d'enregistrement autorisée par le software.³⁰ Niveau colorimétrie, il n'est cependant pas possible de filmer avec un vrai profil logarithmique, car celui-ci demande une conception spécifique au niveau du traitement de l'image par le capteur et le processeur. Cependant, ces différents hacks permettent des alternatives, avec des profils d'images « plats » avec des réglages de contrastes très bas, une saturation réduite et une courbe de gamma modifiée pour maximiser la plage dynamique de la caméra.



Fig. 33 - Menu « RAW Vidéo » de Magic Lantern, EOSHD

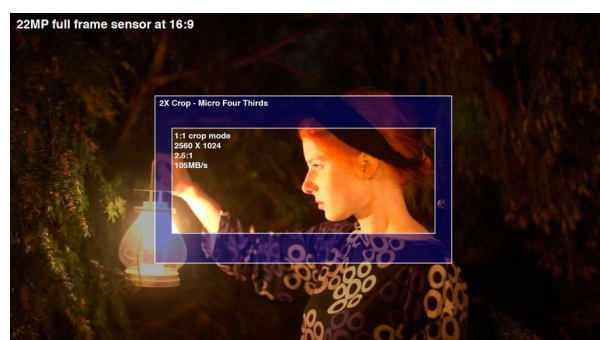


Fig. 34 - Photo montrant le « Mode Crop » - EOSHD

³⁰ Andrew Reid, *The EOSHD 5D Mark III Raw Shooter's Guide, First Edition*, Andrew Reid, 2013

Ces nombreuses améliorations apportées par des passionné·e·s ne passent pas inaperçu auprès des constructeurs, dont un nouveau constructeur qui va venir révolutionner le marché : Blackmagic Design.



Fig. 34 - Présentation de la BMPCC au NAB 2013, *Film and digital Times* 54



II. Vers une esthétique libérée : trois cas

d'étude contemporains



II.1 - Des corps, une ville : la caméra subjective et chorégraphique chez Laurent Slama.

II.1.A - La petite caméra cinéma de poche dans *Paris est à nous*

En 2012, sous l'impulsion de la demande des utilisateurs d'internet, la marque Blackmagic dévoile deux caméras « cinema » qui sont particulièrement intéressantes. Également développeur du logiciel d'étalonnage Davinci Resolve qu'ils venaient de racheter, ces caméras prennent le pari de proposer une très grande qualité d'enregistrement à un très faible coût, particulièrement la Blackmagic Pocket Cinema Camera (12.8 × 6.6 × 3.8 cm, 355 g), sorti au prix de 995€, soit



un tiers du prix d'un Canon 5D mark II, référence de l'époque dans les petites caméras.

Fig. 35 - Blackmagic pocket cinema camera (BMPCC OG)

C'est cette caméra qui va plaire à Laurent Slama quand il commence la création de son premier film *Paris est à nous* en 2014 (signé sous le nom d'Elisabeth Vogler). Ce film raconte l'histoire d'Anna et Greg, deux jeunes Parisiens qui se rencontrent en soirée, puis qui vivent une histoire d'amour à Paris avant que Greg ne parte à Barcelone, laissant Anna seule à Paris, où elle quitte peu à peu la réalité après avoir fait face à la mort. Ce long-métrage a été créé sur 3 ans et place son histoire dans de nombreux événements marquants de son époque, comme les attentats de 2015.

Le réalisateur a tourné ce film avec un budget très limité. Pour la plupart des scènes, il a réalisé l'image et a tourné seul, avec ou sans son actrice principale.

J'avais tout le temps ma caméra sur moi, souvent, je filmais des trucs, vu qu'il y a pas mal de séquences assez oniriques. Je me suis rendu compte que, vu que je n'avais pas d'argent, je n'avais pas de moyens, je n'avais pas de contacts, je pouvais proposer un truc original. L'original, c'était quand même de filmer dans la foule, je trouvais que le réel était incroyable. J'avais un petit stabilisateur qui s'appelait le Nebula 4000 et j'ai compris que les gens, face à une caméra comme ça, ils s'en foutent parce que ce qu'on fait n'a pas du tout l'air important. Donc, on peut vraiment se glisser partout et filmer un peu ce qu'on veut. On a filmé sans autorisations dans des endroits : la gare de Lyon, des aéroports. Des trucs un peu fous. - Laurent Slama



Fig. 36 - Paris est à nous, Élisabeth Vogler / Laurent Slama, 2018

S'inspirant d'un boîtier photographique, la « BMPCC OG³¹» marque un tournant en se plaçant comme une caméra cinéma avec l'ergonomie d'un petit boîtier photo. Elle intègre un enregistrement en ProRes 422 HQ 10 bits ou en CinemaDNG RAW 12 bits en interne³², avec un véritable profil logarithmique

³¹ Nommée ainsi depuis la sortie de nouvelles version reprenant le même nom (OG : Original)

³² Enregistrement direct sur la carte mémoire de la caméra.

« Film Log » introduit par Blackmagic au même moment. Son capteur Super 16 mm, qui reprend la base argentique du format de même taille, couplé à sa monture pour boîtier hybride micro quatre tiers (MFT) avec un tirage mécanique de 19,25 mm, permet l'adaptation de nombreux objectifs, dont les optiques historiques 16 mm.



Fig. 37 - La caméra de *Paris est à nous* sur le stabilisateur Nebula 4000, *Quotidien*, 2018

Blackmagic Design a vu le potentiel de ces petites caméras et promettent ici une caméra pensée pour une utilisation professionnelle à faible coût. Malheureusement, plusieurs facteurs sont limitant sur les plateaux de tournage : une batterie peu performante, un écran peu lumineux et non inclinable, et un corps de caméra trop petit et peu adaptable à diverses configurations.

En utilisant son stabilisateur, Laurent transforme sa caméra en un outil de poche pratique. Il peut ainsi l'utiliser à tout moment pour capturer des moments spontanés et donner un « look » cinématographique à ses films grâce à l'étalonnage des couleurs qu'il réalise en collaboration avec Vincent Amor.

Je dois beaucoup à Vincent, il a beaucoup aimé Paris est à nous et il est allé très très loin en étalonnage dessus. Maintenant je préfère le créditer dans l'équipe Image, pas dans l'équipe post-prod; puisque c'est lui qui crée l'image avec moi, on est deux. Parce que c'est ça aussi que je trouve fascinant, c'est que maintenant, on a des petites caméras qui filment en RAW. C'était quand même un peu une galère avant, aujourd'hui on peut aller chercher de nombreuses choses à l'étalonnage, je préfère donc avoir peu de moyens techniques au tournage pour prendre plus de temps à l'étalonnage [...] et tu vois, là, en post-prod, sur mon dernier film "A second Life" on a fait dix jours en étalonnage sur toile, ce qui a permis de réaliser un étalonnage assez dense, au final. - Laurent Slama



Fig. 38 - Étalonnage de *Paris est à nous*, 2017

Grâce au RAW 12 bits de la caméra en Log, le travail de la couleur est très facile et permissif, ce qui permet de donner au film une image qui lui est propre et qui esthétise le réel très brut des environnements filmés par Laurent Slama lors de manifestations ou d'évènements dans les rues de Paris. Ces

nombreuses scènes se distinguent par leur esthétique qui s'écarte des images de documentaires ou de téléphones auxquelles nous sommes habitués.

Une scène se passant au milieu de la foule parisienne m'a particulièrement marquée, dans celle-ci, le couple se dispute violemment dans la rue. Cette scène fait partie de l'une des premières tournées pour le film, pendant la fête de la musique.

Le cadre, toujours stable et assez lent, perd le fil des personnages qui entrent et sortent de celui-ci, ce qui augmente la tension. Notre point de vue semble perdu. Ce qui est frappant, c'est l'ambiance du décor, qui donne l'impression qu'une foule nombreuse circule autour de nous, mais qui semble indifférente à notre présence, alors même qu'il s'agit d'un long plan-séquence.



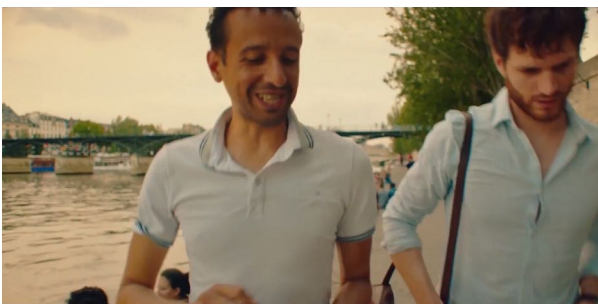
Fig. 39 - *Paris est à nous*, Élisabeth Vogler / Laurent Slama, 2018

« Ce qui m'a vraiment motivé à me lancer dans Paris est à nous, c'est que j'en pouvais plus de voir des tournages à Paris avec 15 camions, des stationnements pris, des routes barrées. »

Tourné en petite équipe, Laurent Slama voulait filmer sans en perturber les lieux et sa temporalité, passant de la fête de la musique aux manifestations, ce qui apporte un réalisme rarement vu dans un film de fiction. C'est avec cette petite caméra qu'il va réussir à aller chercher cette discrétion tout en gardant une bonne qualité d'image, ce qui lui a permis de diffuser largement son film, qui sera ensuite acquis par Netflix.

II.1.B - La caméra chorégraphique d'*Années 20*

Il poussera cette esthétique encore plus loin dans son deuxième long métrage, *Années 20*, sorti en 2021, un film entièrement tourné en plan-séquence à Paris, dans un



contexte post-confinement, sur un parcours de plusieurs kilomètres entre 20 h et 21 h 30, heure choisie en fonction du coucher de soleil afin que chaque décor soit éclairé de la meilleure manière.



Le film nous fait passer du Musée du Louvre jusqu'au parc de Buttes-Chaumont sans interruption, en passant par de nombreux lieux animés de la ville, comme le quai du Louvre ou le canal Saint-Martin.

On y suit à tour de rôle les trajectoires de nombreux

Fig. 40 - *Années 20*, Élisabeth Vogler / Laurent Slama, 2021

personnages s'enchainant, les uns après les autres. Le seul fil rouge est le constant mouvement de la ville entraînant la caméra à l'explorer.



C'est avec la Blackmagic Pocket Cinema Camera 6K que Laurent Slama réalise la mise en scène et l'image de ce film, cette seconde amélioration de la caméra sortie en 2012 est plus lourde et plus grosse (900 g pour la 6K contre 355 g pour la première version, boîtiers nus), mais possède un capteur 35mm (contre 16mm) bien plus performant capturant une résolution dix fois plus grande (21,233,664 contre 2,073,600 de pixels).



Fig. 41 - Caméra d'Années 20 sur stabilisateur DJI Ronin

Il fait le choix de l'équiper d'une optique vintage Nikon AI-S 24mm, peu couteuse, qu'il équipe de deux moteurs nucleus nano. Le premier est pour le point, le deuxième est pour un filtre de densité variable devant l'optique, ce qui permet au premier assistant-caméra Vinicius Mantovi de régler le point et l'exposition à distance.

La vidéo est envoyée par un transmetteur vidéo et une batterie externe est cachée dans un sac à dos porté par Laurent, les batteries internes de la caméra étant trop faibles (environ 45-60 minutes). Un micro canon est également installé sur la caméra pour pallier l'absence de perche. Tout ce matériel est monté sur un stabilisateur DJI Ronin.

La caméra devient beaucoup plus visible que la précédente. Ici, pas de caméra de poche, mais une caméra qui rend le travail en équipe possible durant une aussi longue durée en

continu. Le but n'est plus d'être invisible, mais de ne pas paraître « important ».

« L'idée d'Années 20, c'est que moi, à la caméra, je suis tout seul. Je tiens vraiment à être tout seul avec les comédiens. Le but, c'est que j'ai l'air d'un youtubeur qui fait une vidéo pétée. Plus j'ai l'air ridicule et plus j'ai l'air nul, et mieux c'est pour le film. »



Fig. 42 - Laurent Slama au cadre sur le tournage d'Années 20

Il est accompagné d'un régisseur chargé d'être là si besoin, qui sourit aux passants, pour qu'ils sourient en retour. Marie d'Hallivillée, première assistante mise en scène, est 20-30 mètres en avance et prépare les passants à l'arrivée de la caméra, d'autres assistant·e·s veillent à ce que le parcours ne soit pas perturbé. L'équipe son travaille à distance de l'assistant caméra. Elle réalise un relais en fonction des scènes et des micros HF dont elle fait un roulement pendant la prise (11 HF pour 24 personnages). Tout est mis en place par cette

équipe de 40 personnes pour que sur le plateau de tournage il n'y ait que les act·eur·rice·s et Laurent avec sa caméra, ce qui permet de paraître invisible durant les quelques minutes passées dans chaque rue.

Durant tout le film, le cadre et la distance prise avec les personnages reste quasiment la même, proche des personnages, elle s'apparente à celle de *Paris est à nous*. Les personnages sortent et rentrent dans le cadre, ce qui crée une distance tout en filmant des moments très intimes, presque documentaire, où l'instant présent est mis en valeur, peu importe de quoi les personnages peuvent parler.

En parlant avec Jean-Marc Fabre, directeur de la photographie, il m'a raconté son expérience lorsqu'il a utilisé pour la première fois

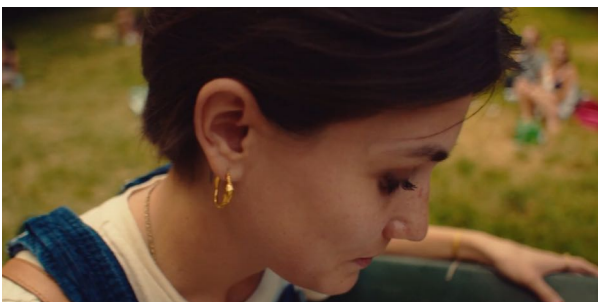


Fig. 43 - *Années 20*, Élisabeth Vogler / Laurent Slama, 2021

le Sony Rialto, qui est une technologie permettant de déporter le capteur du corps de la caméra afin d'obtenir une petite caméra reliée à celle-ci par un câble. Il me dit que la première chose qu'il a fait, c'est de se rapprocher des visages, à bout de bras, avec des focales plus courtes. En permettant d'être prise à la main, la caméra légère peut-être plus proche sans que l'opérat·eur·rice n'est besoin d'être plus proche physiquement des act·eur·rice·s. Chez Laurent Slama, on ressent une

profonde envie de montrer les personnages comme faisant partie d'un tout plus vaste, en les liant à leur environnement, cela passe

par cette forte proximité et cette caméra parfois désolidarisée de ses personnages, mettant en avant le décor lorsque ces derniers sortent du cadre.

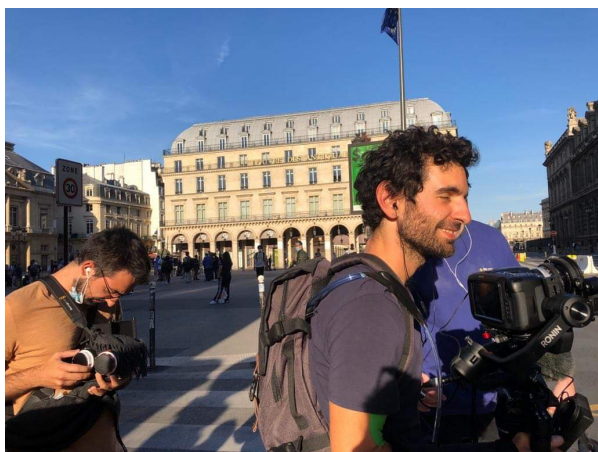


Fig. 44 - Laurent Slama au cadre sur le tournage d'*Années 20*

Qu'il s'agisse de la BMPCC OG ou de sa version 6k, le travail de Laurent Slama a su transformer ces choix techniques et ces contraintes en choix esthétiques forts, que ce soit dans l'esthétique fragmentée de *Paris est à nous* sur plus de trois années, ou dans le flux continu d'*Années 20* en une heure et demie. Dans ces deux films, il capture une certaine vérité de la vie urbaine parisienne à travers une caméra en constante vie avec ces personnages. Son prochain film en date, tourné durant les Jeux olympiques de Paris 2024, promet à nouveau ce parti pris, tourné une nouvelle fois à l'aide de la caméra BMPCC 6K. Pour Laurent, cette petite caméra est tout d'abord un choix économique, mais elle est devenue au fur et à mesure une vraie philosophie entre son rôle de cinéaste face à ses personnages et son environnement, qui n'est jamais perturbé par ses créations. Il représente pour moi un nouveau cinéma, inspiré des images d'internet dans lesquels des choix techniques comme l'utilisation d'un stabilisateur gimbal est pleinement repris de cet univers, par cette modernité, je trouve qu'il capte avec une certaine justesse notre époque.

II.2 - Filmer sans juger, regarder sans s'imposer : la caméra empathique de Rien à foutre d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre

II.2.A - Une esthétique née de la contrainte : genèse du "look"

Marre / Boonjing

Pour leur premier long métrage, Emmanuel Marre et Julie Lecoustre ont choisi de situer leur récit dans le domaine de l'aviation civile, cherchant à se rapprocher de la réalité. *Rien à foutre*, sorti en 2020, raconte l'histoire de Cassandra, jeune hôtesse de l'air d'une compagnie low cost, qui essaye d'oublier le décès de sa mère en profitant de l'instant présent.

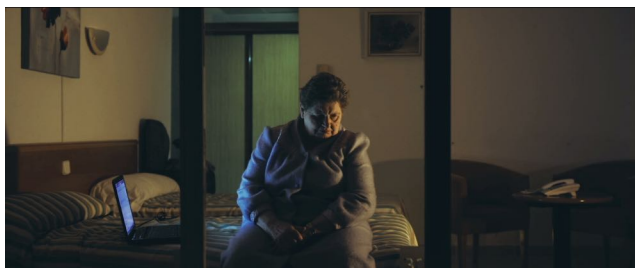


Fig. 45 - *Parasol*, Valéry Rosier, 2015

Olivier Boonjing, chef opérateur sur le film, est déjà adepte de petites caméras. Sur le film *Parasol* de Valéry Rosier, il tourne avec une Sony FS100 ainsi qu'avec le Panasonic Lumix GH4, premier appareil hybride proposant une résolution 4K en enregistrement interne, l'ajout du V-Log en option. Il remporte avec ce film le Magritte de la meilleure photographie.

Ces caméras qu'il possède lui-même vont lui permettre de se distinguer en tant que directeur de la photographie et de travailler sur des films à petit budget, à l'instar de sa première collaboration avec Emmanuel Marre, *Le film de l'été*.

Histoire d'un parcours itinérant entre un père et son fils en voiture, celui-ci va remporter le grand prix du Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand grâce à l'intimité qui est captée entre les personnages. Tourné également en Sony FS100 avec une optique photo vintage, l'image du film renvoie à la maladresse des films de famille tournés en argentique, avec une caméra portée assez basse, ou prise au poing.

C'était simplement la caméra que j'avais sous la main. Tu as 1000 euros de budget pour faire le tournage, tu prends ce que tu as sous la main. Et c'est vrai que le gabarit de la caméra faisait que tu avais une caméra au poing avec un écran sur le dessus, un peu comme un appareil moyen format. Je pense que ça a influencé l'esthétique du film, et en même temps, il y avait tellement d'éléments entre le filtre vari ND, les flares, cet étalonnage pellicule, que dans la confusion de tout ça, les gens ne trouvent ne se demandent pas avec quoi c'était tourné, et vraiment personne n'avait deviné, puisque c'est vraiment impossible de savoir, je pense. C'est la première fois que je collabore avec Manu, c'était d'abord un choix économique, mais qui a ensuite amené, à mon avis, une sorte de look, quoi. - Olivier Boonjing



Fig. 46 - Le film de l'été, Emmanuel Marre, 2017

II.2.B - Choix de caméra et mise en scène : vers une approche réaliste

Ce « Look » de caméra portée à la texture argentique, qui a été construit lors de cette première collaboration, va être le point de départ de *Rien à foutre*. Durant les repérages, Olivier amène une caméra Bolex H16 (7 x 15 x 19.5 cm, 3.5 kg), son téléphone, son Sony A7S II (12.7 x 9.6 x 6 cm, 627 g), ainsi qu'une petite caméra Kinefinity MAVO LF (10.6 x 12.4 x 10.7 cm, 990 g) une caméra cinéma cube plein format.

C'était quelque part les essais les plus intéressants, les plus longs et les plus simples que j'ai jamais fait. - Olivier Boonjing

Durant ces repérages, la potentielle caméra du film a pu être testée sur les différents décors déjà repérés au cours des années précédentes. La Bolex paraissait trop nostalgique, le téléphone était passe-partout, mais avait une qualité trop peu élevée et la Kinefinity faisait trop « caméra » pour passer inaperçue. C'est l'A7s II qu'Olivier a choisi pour son ergonomie d'appareil photo, et non pour sa qualité. Il a opté pour la dernière petite caméra de cinéma sortie sur le marché, le Panasonic Lumix S1H. Le budget de 1,6 million d'euros aurait permis d'utiliser une caméra plus professionnelle que celle choisie pour le film.



Fig. 47 - Photos de tournage de *Rien à foutre*, AFC / AFSI

Le choix de cette caméra est avant tout une envie liée à la mise en scène : Emmanuel Marre avait beaucoup aimé tourner en petite équipe sur *Le film de l'été* et souhaite réitérer l'expérience accompagnée de Julie Lecoustre, de plus, une grande envie de discrétion et choisit donc cette caméra.

Le Panasonic Lumix S1H (15.1 x 11.4 x 11 cm, 1.1 kg) est un appareil hybride équipé d'un capteur plein format qui permet



Fig. 48 - Panasonic Lumix S1H

de filmer en 4:2:2 10 bits en 4K, et ce, directement dans la caméra, ainsi qu'en Blackmagic RAW jusqu'en 6K avec un enregistreur externe. Avec un dual ISO natif, une sortie Timecode et un capteur stabilisé, cette petite caméra possède de nombreux avantages facilitant son utilisation sur un tournage. De plus, en discutant avec Brice Pancot, chef opérateur, j'ai pu apprendre qu'un gros avantage de cette caméra est la présence d'un filtre passe-bas (OLPF) devant le capteur, permettant de réduire l'apparition de moiré, défaut encore récurrent sur la majorité des petites caméras, irréparable en postproduction. Ce filtre n'est plus

présent sur les récents appareils photo en raison d'une augmentation de la définition des capteurs mais surtout d'une demande des photographes en conséquence, mais, en vidéo cela s'avère être un point négatif. De nombreux utilisateurs développent eux-mêmes des filtres, comme pour la BMPCC OG de *Paris est à nous* dont les modèles possédant un filtre maison sont très recherchés.

Pour le tournage, le choix est d'avoir deux caméras, une principale accessoirisée avec l'optique Mamiya moyen format et une seconde, non équipée avec une optique vintage Canon FD et une bandoulière de base, afin de paraître discret.



Fig. 49 - Caméra principale accessoirisée de *Rien à foutre*, AFC



Fig. 50 - Caméra non équipée de *Rien à foutre*, AFC

II.2.C - Réalisme filmique et hybridation documentaire

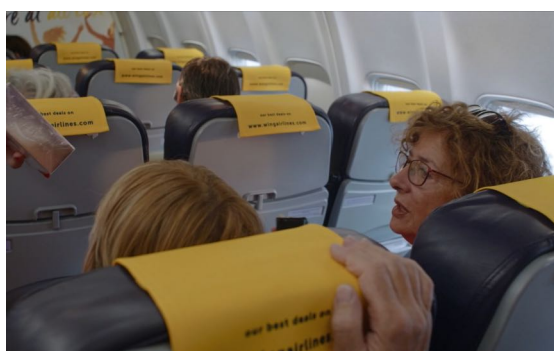
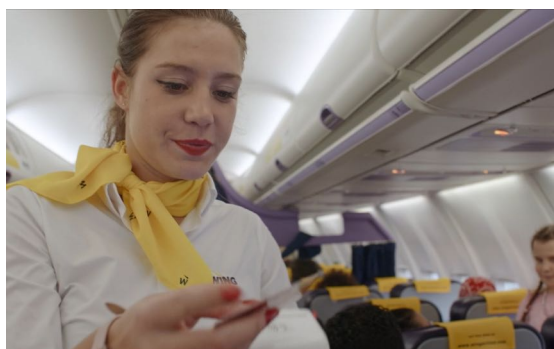
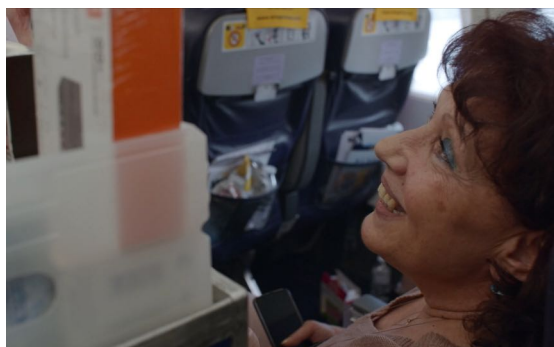


Fig. 51 - Rien à foutre, Emmanuel Marre, Julie Lecoustre, 2021

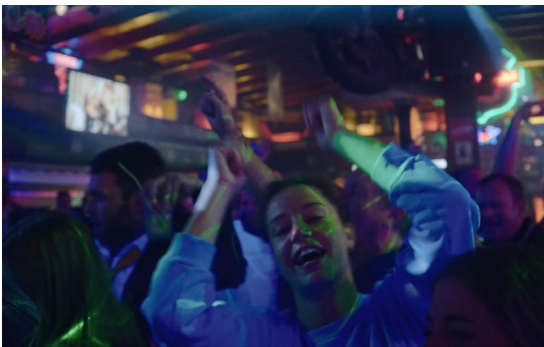
Le langage filmique de *Rien à foutre* se remarque dès les premières scènes qui sont peu découpées, un montage fragmenté de peu de plans où chaque coupe est une ellipse. Lors de la première scène de vente de duty-free dans l'avion, l'axe caméra reste toujours le même. L'impression de réalisme est renforcée par le côté versatile de la caméra, tenue à la main, qui nous donne la sensation d'une action captée dans la durée comme une réelle matière documentaire. Cette manière de filmer représente parfaitement le travail de Cassandra : les gestes mécaniques, les sourires commerciaux, les interactions codifiées, une inefficacité des actions et une valorisation des chiffres de ventes. Le cadre souvent moyen ou large permet d'embrasser à la fois le personnage et l'environnement qui la façonne.

La caméra, prise à la main, reprend ce point de vue d'appareil « moyen format » humaniste et discret des photographes de rues au Rolleiflex comme Vivian Maier, où la caméra se retrouve en dessous du regard avec une forte proximité, sans paraître intrusive.

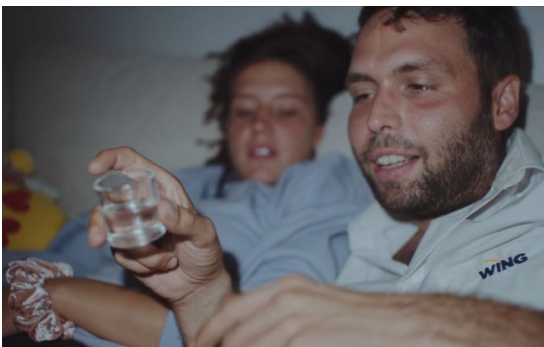


Fig. 52 - Photographies de Vivian Maier, *Street 1*, *Street 2*, 1954 - 1956

Cette distance se remarque particulièrement dans les séquences qui suivent, se déroulant dans une boîte de nuit



puis dans un appartement où le documentaire et la fiction se mêlent, Cassandra regarde même la caméra durant un court instant avant le refrain de la chanson, moment de vie gardé au montage. On ressent pleinement la réalité du lieu, de l'ambiance, si bien que la séquence suivante, tournée cette fois-ci avec un dispositif lumineux sortant du réel, ne sort pas le spectateur du réalisme.



Cette séquence, tournée à l'aide d'une torche lumineuse sur la caméra, est une longue discussion entre Cassandra et un collègue, ponctuée d'ellipses. Entre discussions inutiles et confession sur le décès de sa mère, le personnage passe par plusieurs émotions. Le choix de cette lumière augmente les traits de fatigues liés à la consommation d'alcool des personnages, elle reprend l'esthétique du flash qui permet de capter instantanément les moments, ce choix apporte un caractère d'authenticité.

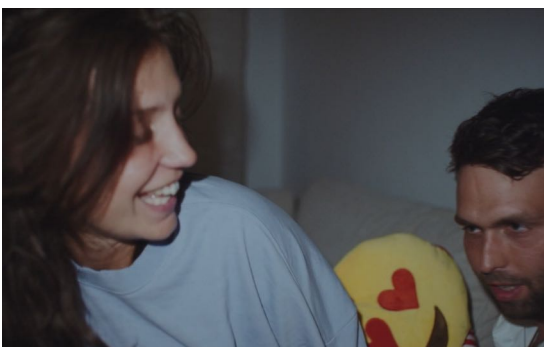


Fig. 53 - *Rien à foutre*, Emmanuel Marre, Julie Lecoustre, 2021

Ces nombreuses scènes sont filmées à la main, mais d'autres font le choix de travelling sur stabilisateur. Ces longs plans représentent les nombreux déplacements de Cassandra, dans le silence ou en musique, moments durant lesquels on peut observer de potentielles failles du personnage, qui ne sont pas révélés au spectateur. Ce choix de mouvements plus stables montre bien que les autres séquences, filmées à la main, ne sont pas une contrainte, mais bien un choix esthétique pour créer une proximité avec le personnage de Cassandra.



Fig. 54 - Rien à foutre, Emmanuel Marre, Julie Lecoustre, 2021

Dans le montage final, il y a énormément de plans volés sans droits d'auteurs. - Olivier Boonjing

La grande contrainte du tournage était de filmer dans des aéroports, où la plupart du temps aucune autorisation de tournage n'avait été sollicitée. Le choix d'Olivier Boonjing d'une configuration particulière de la caméra prenant en charge la mise au point, sans éclairage, allège considérablement le matériel et la taille de l'équipe, c'est ce qui lui a permis de passer inaperçu et de tourner dans ces lieux à moindre coût.



Fig. 55 - Rien à foutre, Emmanuel Marre, Julie Lecoustre, 2021

Dans ces scènes, le rapport à la foule est complexe, car celle-ci n'est pas censée pouvoir remarquer la caméra, elle fait partie de la diégèse³³ du film sans le savoir ce qui implique un fort risque qu'elle ne réagisse pas comme voulu. Pour cela, plusieurs méthodes peuvent être prises : avertir les personnes présentes dans le lieu comme dans les hôpitaux de *La Guerre est déclarée*, utiliser une courte profondeur de champ comme sur la foule parisienne d'*Années 20* ou bien adapter son matériel en fonction comme sur *Rien à foutre* avec une seconde caméra non accessoirisée. Au son, pas de perche dans ces lieux, tout était au HF pour éviter de paraître « important » comme le dit Laurent Slama, cette perche devait d'ailleurs ne pas être présente sur le tournage, mais Antoine Bailly, chef opérateur son, s'est battu pour l'avoir dès que possible.

Pour les scènes d'avion en vol, tous les billets étaient payés par la production et offert à des voyageurs acceptant de jouer le jeu en contrepartie. Durant ces vols, l'objectif était d'enchaîner le plus rapidement possible les plans prévus, il y avait moins de place à l'improvisation, mais c'est finalement assez lié au rapport qu'entretien Cassandra avec son travail. Tout doit se faire dans la précipitation, avec un cahier des

³³ La « diégèse » est un terme inventé par Étienne Souriau en 1951 qui se définit par « tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que présente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie. »

charges et des résultats à obtenir, le timing était tellement serré que ce sont les seuls moments où les deux caméras étaient utilisées : Aurélien Dehin, assistant caméra sur le film, devenait cadreur durant ces journées, afin de réaliser des plans supplémentaires du ciel à travers les hublots de l'avion en se cachant derrière les sièges ou derrière la caméra pendant qu'Olivier Boonjing tournait les scènes.

II.2.D - Retour à l'intime : famille, improvisation et choix éthique



Fig. 56 - Rien à foutre, Emmanuel Marre, Julie Lecoustre, 2021

Dans la seconde moitié du film, le personnage de Cassandra retourne chez son père et sa soeur, cette partie nous marque directement par le style d'image bien différent : fini les couleurs saturées, tout semble plus doux, posé, plus réel. Cette partie est également bien plus silencieuse et sombre, avec une vraie dimension documentaire mise en place dès le tournage. Toute l'équipe vivait dans la maison, les horaires de tournage n'étaient pas vraiment fixes, Emmanuel Marre et Julie Lecoustre pouvaient à tout moment commencer à appeler l'équipe pour tourner, une caméra facile à transporter et utiliser seul·e était donc primordiale durant le tournage.

Une scène particulièrement marquante arrive vers la fin du film, dans celle-ci, les deux sœurs discutent avec leur père de sa rencontre avec leur mère, en un plan séquence coupé en deux parties, la scène nous marque par la sensibilité qu'elle amène concernant la mère,

peu abordé verbalement au cours du film. Le père, de dos, raconte son histoire et les deux sœurs de face, écoutent et réagissent. Le temps long s'oppose grandement aux scènes de travail de Cassandra, ici, on laisse le temps au réel de se construire, interférant visuellement avec la mise en scène, car la lumière automatique se met à s'éteindre au milieu de la première partie, créant un instant amusant où les deux sœurs doivent faire de grands gestes pour rallumer celle-ci. Cette sensation de réel que l'on ressent dans la scène vient avec ce processus de création presque documentaire assumée par les deux cinéastes.



Fig. 57 - Rien à foutre, Emmanuel Marre, JulieLecoustre, 2021

« Toute la discussion avec le père, quand ils sont dans le jardin, tout ça, c'est totalement improvisé. C'est juste le comédien qui fumait une cigarette dehors qu'on a commencé à filmer. Puis, Manu a demandé à l'assistant d'aller chercher Adèle et Bara, il les a envoyés dans la scène. C'est aussi pour ça que le son n'est pas terrible, personne n'est équipé et c'est une perche qui se bat comme elle peut. »

De nombreuses autres scènes ont pu être tournées grâce à la rapidité de mise en place offerte par la petite équipe, toujours proche et à l'écoute, et je pense que cela a été rendu possible par le choix de cette petite caméra, facile à utiliser seule.

On pourrait cependant se dire que ces scènes auraient été possibles avec une plus grosse caméra, Olivier Boonjing a pu expérimenter la petite équipe avec une Sony Venice (15.8 x 14.7 x 23.5 cm, 3,9 kg) sur *Les Fantômes* de Jonathan Millet :

Sur Les Fantômes, un samedi, on a tourné des plans dans le tram de Strasbourg, on avait la Sony Venice avec les Mamiya PL, tout le kit complet, on avait pris les optiques dans un sac à dos, on avait un peu optimisé. Mais au final, j'étais seul avec Aurélien Dehin, mon assistant cam, et pas de machino, personne d'autre, et c'est vrai que juste qu'avec le gabarit du matériel, une fois que j'avais la caméra dans une main, je pouvais prendre un truc de l'autre main, mais il y avait un peu trop de trucs, quoi, tu vois. C'est pour ça que je pense qu'il y a quand même un vrai lien entre échelle d'équipe et échelle du matériel, parce que c'est toujours possible de tourner au final, mais là, on l'a fait parce que c'était un samedi pendant quelques heures, tu vois, mais si on devait faire ça pendant 30 jours, je ne pense pas que ce soit une super idée. - Olivier Boonjing

Dans *Rien à foutre*, la petite caméra dépasse le simple choix technique pour devenir une véritable posture « éthique » face au réel. Chez Laurent Slama, elle révélait la ville comme un organisme vivant, tandis que chez Emmanuel Marre et Julie Lecoustre, elle devient l'outil d'une représentation authentique de l'aliénation moderne au travail, que ce soit pour Cassandra et ses collègues ou pour son père et sa sœur. La petite caméra n'est pas une conséquence économique, mais plutôt un choix artistique privilégié pour une approche cinématographique axée sur l'observation documentaire.



Fig. 58 - Olivier Boonjing avec un ronin sur un fauteuil roulant pour les plans en mouvement de *Rien à foutre*, AFC

II.3 - Filmer le pouvoir sans y toucher : la caméra spectrale de Pacifiction d'Albert Serra

II.3.A - Une méthode de tournage radicale et artisanale

Si *Années 20* et *Rien à foutre* partagent cette poétique de la petite caméra comme outil d'immersion dans le réel, Albert Serra propose une approche radicalement différente du dispositif technique léger.

Dès son premier long-métrage *Honor de Cavalleria*, le réalisateur espagnol fait le choix de tourner avec plusieurs caméras légères, deux Panasonic DVX-100 en MiniDV (voir



Fig. 59 - Tournage de *Honor de Cavalleria*, Capricci

partie 1.2), pour adapter la grande histoire de Don Quichotte. Réalisateur dogmatique, il développe sa méthode durant ce tournage, méthode qu'il utilisera jusqu'à ses derniers films en date : plusieurs caméras, peu d'indications à la technique, des plans d'environ quarante-cinq minutes et aucun retour vidéo sur le plateau,

Albert Serra portant toute son attention aux acteurs et actrices du film.³⁴

Cette méthode non conventionnelle, parfois poussée à l'ironie, va faire le succès du cinéaste qui augmente petit à petit le budget de ses films, jusqu'à obtenir plus de deux millions

³⁴ Albert Serra, *Honor de cavalleria*, Notes d'Albert Serra, Nantes, Capricci éditions, 2010

d'euros pour son septième film *Pacifiction : Tourment sur les Îles* sorti en 2022.

L'image du film est réalisée par Artur Tort, jeune opérateur qui n'avait jusqu'à présent travaillé qu'avec le cinéaste sur deux autres longs-métrages après avoir été monteur et cadreur, métier qu'il exerce toujours, sur *La mort de Louis XIV* dont l'image était réalisée par Jonathan Ricquebourg.

II.3.B - Un dispositif multcam au service d'une mise en scène politique

Après un dernier film tourné à l'aide de trois caméras Canon C300 avec des zooms super 16 Canon, Artur Tort est à la recherche d'une nouvelle caméra, le cinéaste et lui se mettant au défi de changer à chaque fois de caméra.

Il y a une partie très, très importante du processus qui est le choix de la caméra. Parce que nous travaillons de manière très chaotique, la caméra doit être très légère, avec des trépieds légers, toujours avec des zooms, qui doivent idéalement avoir une très grande portée, mais ils doivent peser peu. Les batteries doivent durer longtemps, les cartes doivent avoir suffisamment d'espace pour tourner des prises très longues, en d'autres termes, il y a vraiment beaucoup d'exigences.³⁵
- Artur Tort

³⁵ Extrait de l'entretien 242 películas después, Entrevista a Artur Tort, 2022



Fig. 60 - Artur Tort avec la caméra de *Pacifiction*

Les trois opérateurs sont autonomes, il y a donc un réel besoin de légèreté, car chaque caméra doit se déplacer durant la prise en très peu de temps, et chaque opérateur doit cadrer et pointer seul sans répétitions. Ils se partagent sur WhatsApp une photo de leur retour vidéo durant les prises afin de s'accorder sur des valeurs de cadre différentes.

C'est avec la Blackmagic Pocket Cinema Camera 6K Pro, dotée d'une visée électronique, avec un zoom super 16 Canon 11-165mm T2.5 qu'Artur Tort part sur ce tournage de 25 jours

à Tahiti, où plus de 180 heures de rushes par caméra vont être tournées au total.

Pacifiction : Tourment sur les Îles raconte l'histoire de De Roller, Haut-Commissaire de la République française en Polynésie française, évoluant dans un microcosme colonial où se mêlent enjeux géopolitiques, corruption et hédonisme. On y suit sa vie à travers certains moments coupés par de longues ellipses, sans perdre un fond pesant sur une menace sous-jacente d'essais nucléaires dans la région.

Dès les premières minutes, le rythme lent du film et son esthétique particulière nous est présentée. Lors d'une soirée, un bateau de la marine et son commandant arrivent à un quai, on les retrouve ensuite dans une boîte de nuit, où une ambiance pesante est créée par des plans en longues focales et un son renfermé, laissant apparaître des voix trop audibles pour l'environnement.



Fig. 61 - *Pacifiction*, Albert Serra, 2022

Une première dynamique esthétique qui me marque est due au multicam constant de trois caméras, apportant une dimension presque « broadcast » au montage de scènes de dialogue. La première grande discussion du film se déroule autour d'une table chez De Roller, où Matahi, jeune politicien, vient le rencontrer avec d'autres représentants locaux. Cette scène est très maîtrisée dans sa forme finale, le multicam



Fig. 62 - *Pacifiction*, Albert Serra, 2022

permet de maintenir la durée réelle des conversations sans ellipses, mais en variant les points de vue. Les silences et les temps morts deviennent signifiants, révélant l'ennui ou la tension sous les échanges diplomatiques. C'est très

perturbant de pouvoir observer une

même action avec différents points de vue. Dans ces scènes aux enjeux politiques, cela raconte beaucoup sur les non-dits, les gestes involontaires, ce qui échappe au discours officiel voulu par De Roller. Dans ce passage spécifique, plusieurs lacunes du protagoniste sont mises en évidence, notamment sa méconnaissance de la langue locale, non sous-titrée, ce qui amène le spectateur à espérer une traduction pour continuer à suivre la conversation. Pendant ces moments d'attente, le choix de montrer le personnage feignant de comprendre tout en continuant à déguster son repas révèle beaucoup sur son caractère, car il profite de la vie tout en écoutant les préoccupations sérieuses de la société. On apprécie aussi les regards fuyants, les gestes nerveux et les échanges de coups d'œil entre les représentants locaux, unis contre la figure d'autorité que constitue De Roller,

assis à l'extrémité de la table, et qu'ils finissent par remercier à la fin de la réunion.

Grâce à la flexibilité des trois cadreur, on se retrouve au final avec une vingtaine de valeurs de plans différentes dans le montage du film, ce qui crée une vraie évolution au cours de la scène tout en gardant une vraie fluidité dans le montage. On peut par ailleurs faire un rapprochement entre ces discussions politiques filmées en multicam et celles qu'on peut observer à la télévision, en direct et multicam, ce qui crée chez le spectateur un rapprochement du réel plus fort.



Fig. 63 - *Pacifiction*, Albert Serra, 2022

II.3.C - Transfiguration du réel : esthétique, postproduction et onirisme colonial

Le personnage de De Roller se balade dans de nombreux décors sur l'île, dans lesquels il finit par repasser en boucle, à l'image de ses tourments qui le plonge petit à petit dans la finalité du film. Ces nombreux décors sont la base la plus solide pour Artur Tort sur la préparation de l'esthétique du film.

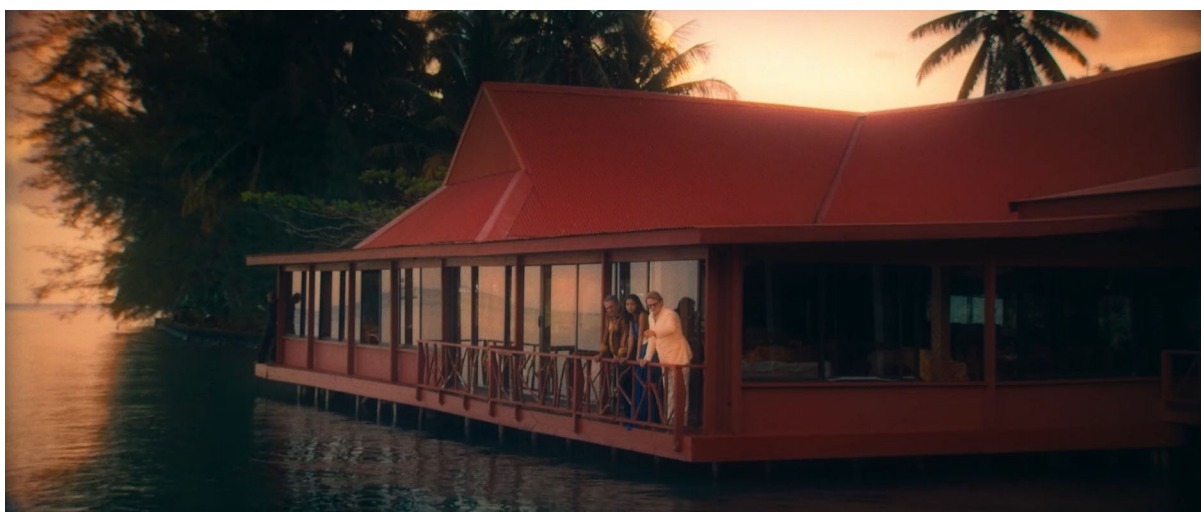


Fig. 64 - *Pacifiction*, Albert Serra, 2022

Quand on travaille sur les scènes, et bien, on met en jeu différents éléments qu'Albert a évidemment préparés. Il a ses matériaux, des fragments de texte qui lui donnent des idées à suggérer aux acteurs, et on a les décors qui sont vraiment une base très, très solide pour travailler, parce qu'ils caractérisent vraiment tout et à partir de là c'est comme si c'était un espace performatif. Je veux dire, nous ne pensons pas en termes de plans ou nous ne décortiquons pas le lieu. Pour nous, le plan, c'est

*l'ensemble du décor, et pour moi, c'est comme ça, je dois éclairer presque à 360 degrés et pour trois caméras à chaque fois.*³⁶ - Artur Tort

Le décor de carte postale du film nous transporte dans la vie quotidienne de De Roller, qui fait face à la menace nucléaire. Au fil du temps, le territoire se détache progressivement de la réalité et se transforme en décor de plus en plus artificiel, reprenant son rôle de territoire colonisé.

On remarque cela grâce au travail sur les extérieurs aux couleurs très saturées et presque irréelles qui continuent dans les intérieurs, eux aussi marqués par les nombreuses teintes

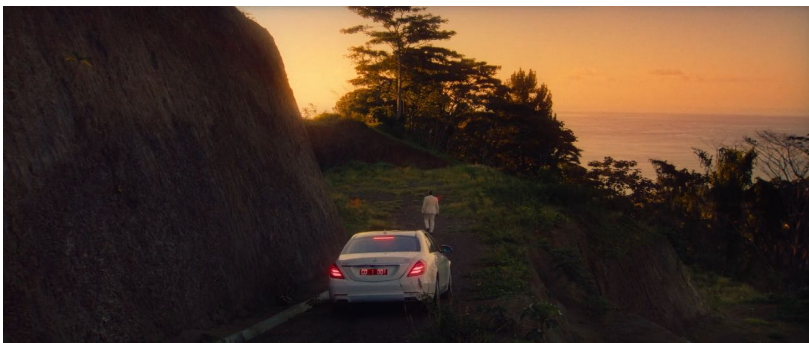


Fig. 65 - *Pacifiction*, Albert Serra, 2022

roses, vertes, bleues et rouges que l'on peut observer au travers des lumières souvent mouvantes sur des personnages qui ne le sont pas, accentuant ainsi l'ennui des personnages.

Ce travail de couleur et de texture a été réalisé en postproduction à partir des images enregistrées en Blackmagic RAW et en utilisant une technique de kinescopage, consistant à filmer les images numériques sur pellicule, puis les scanner pour repasser en numérique. Cette technique donne à l'image une dimension contemporaine par sa haute définition et datée par le grain argentique, elle apporte également une nouvelle densité aux couleurs qui devaient être plus saturées après la

³⁶ Extrait de l'entretien 242 películas después, Entrevista a Artur Tort, 2022

première phase d'étalonnage, le paradis tropical semble délavé et la forte diffusion des lumières crée un effet de chaleur et de pollution ambiante sur l'ensemble des lieux. Cette technique permet également de mélanger une pratique purement numérique de tournage à rallonge, comme aime le faire Albert Serra en y ajoutant une esthétique très maîtrisée, parfaite, qui dépasse la réalité pour nous emmener dans une dimension presque onirique, reflétant l'idéalisme du colon envers ces lieux.

Cette esthétique mouvante atteint son apothéose durant la dernière partie du film, alors que De Roller perd progressivement son autorité et sa crédibilité face aux élus locaux et à l'amiral de la marine, il décide d'aller chercher une réponse aux rumeurs, sans succès.

Cette partie du film dénote du reste du film par sa forte obscurité et son silence, rare dans le film, on observe, on cherche comme le personnage à trouver une réponse. Le tournage s'est déroulé durant un confinement strict de la population, tout était vide et on le ressent pleinement dans cette partie du film.



Fig. 66 - *Pacifiction*, Albert Serra, 2022

*Ce contexte a permis de montrer l'île comme une forme de paradis contradictoire, sombre et étrange. On a profité des circonstances. C'est ça aussi un tournage : essayer d'incorporer tout ce qui se présente et ce que l'on trouve. La part la plus difficile est ensuite de trouver une logique dans le montage pour donner au film sa cohérence.*³⁷ - Artur Tort

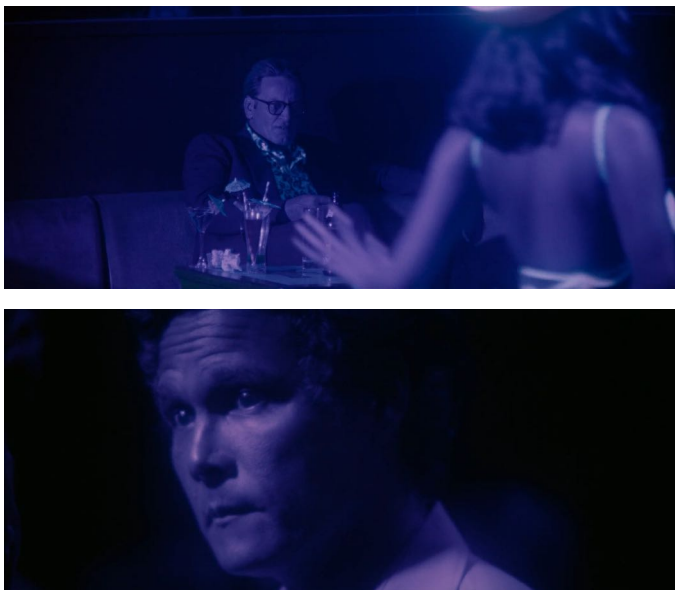


Fig. 67 - *Pacifiction*, Albert Serra, 2022

La dernière scène de la boîte de nuit, éclairée en lumière noire, est captivante grâce au montage. Cette séquence, qui utilise habilement la technique multicam, met en évidence tous les enjeux politiques de l'histoire sans aucune parole. Les plans sont minutieusement choisis et allongés pour renforcer l'atmosphère tendue. Les visages apparaissent comme des poissons amphibiens, irradiés, comme si le danger nucléaire était imminent.

Cette scène mène parfaitement vers la fin du film, elle dénote une grande diversité des situations, des différentes esthétiques et du ton du film en constant mouvement. Cette recherche a été possible grâce à la méthode d'Albert Serra, toujours en quête de matière pouvant être combinée au montage. C'est pourquoi Artur Tort et lui-même sont tous deux impliqués dans la postproduction, car il s'agit d'un moment d'écriture narrative et visuelle, où tout est encore possible. On comprend aussi

³⁷ Extrait de l'entretien 242 películas después, Entrevista a Artur Tort, 2022

pourquoi Albert Serra choisit toujours des caméras peu coûteuses. Cela lui permet de prendre plus de temps pendant le tournage et au montage.

Laurent Slama et le duo Emmanuel Marre et Julie Lecoustre utilisent la légèreté comme vecteur d'une spontanéité quasi documentaire, tandis qu'Albert Serra la déploie au service d'une esthétique hautement maîtrisée, d'une mise en scène qui, tout en s'ancrant dans des lieux réels, transfigure le quotidien en tableaux quasi oniriques. Ce contraste entre la légèreté du dispositif et la densité visuelle obtenue ouvre une nouvelle dimension dans notre compréhension de la relation entre ces petites caméras et la production cinématographique contemporaine.



Fig. 68 - *Pacifiction*, Albert Serra, 2022



III. Pratique personnelle : explorer la liberté par la contrainte



III.1 - Retour sur ma partie pratique



Fig. 69 - *Week-end Châteaux de la Loire*, Emile Bradel, 2025

Le film *Week-end châteaux de la Loire* par Emile Bradel constitue la partie pratique de ce mémoire. Pensé comme un film en équipe réduite dans des décors où la place prise par la technique à son importance, je fus très intéressé de réaliser l'image de ce film avec une petite caméra.

Ce film raconte l'histoire d'un père, Pascal, 50 ans, et de son fils, Maël, 22 ans, partant ensemble dans un week-end touristique dans les châteaux de la Loire. Au travers des visites, on ressent un profond manque de lien entre les deux hommes, le soir dans les hôtels, Maël rencontre Antoine sur une application de rencontres, il le croisera lors d'une visite guidée, créant un quiproquo avec son père qui mènera finalement à une discussion entre eux deux. Au final, les deux hommes semblent se comprendre sans pour autant amener une véritable fluidité dans leur relation.

III.1.A - Le choix de la caméra, la problématique de l'accessoirisation

Pour ce film, mon idée principale était de faire un choix radical en m'emparant d'une petite caméra sans en augmenter sa taille par une trop grande accessoirisation où de trop grandes optiques.



Fig. 70 - Sony FX3 avec Cooke SP3

Contraint par le budget et le temps, j'ai fait le choix de m'orienter vers la Sony FX3, caméra que l'école possède et qui est une petite caméra basée sur les modèles pour la photographie de Sony avec lesquels j'ai pu apprendre ces dernières années.

Cette petite caméra reprend le capteur plein format du Sony A7S III mais à l'avantage d'avoir de meilleures performances de refroidissement ainsi qu'un corps caméra plus robuste et adapté au tournage. Elle possède deux bases d'exposition à 800EI et 12800EI qui affichent 12.1 à 12.4 stops de dynamique³⁸ (13 annoncés par la marque), ce qui est très proche de la Sony Venice 2, affichant 13 diaphs de dynamique.

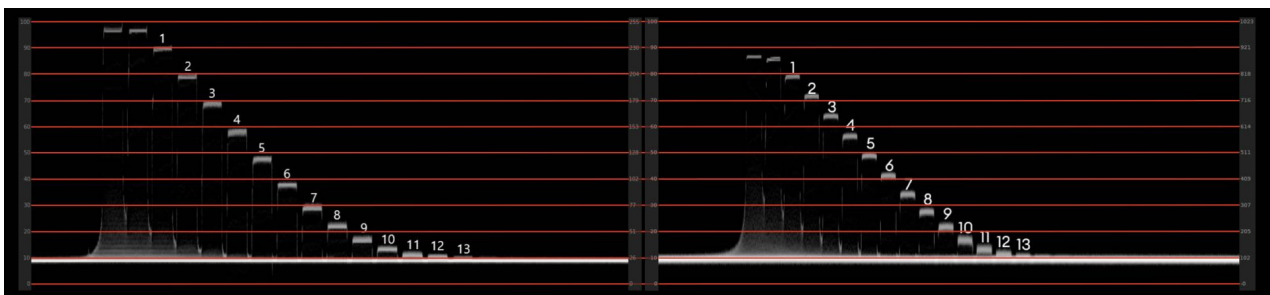


Fig. 71 - Histogrammes d'un sensitomètre de la Sony FX3 8 bits (à gauche) et de la Sony VENICE 2 10 bits (à droite),
CineD

³⁸ Selon les tests réalisés par CineD dans l'article *Sony a7S III Lab Test – Does it Live Up to the Hype?*, Gunther Machu, 2020, CineD

Pour l'enregistrement, elle permet d'obtenir une image en 4:2:2 10 bits en XAVC S-I³⁹ en interne et d'aller enregistrer en ProRes RAW grâce à un enregistreur externe sur la caméra. Cet

enregistreur prend souvent la forme d'un moniteur comme l'Atomos Ninja V, un écran de 5 pouces, testé en repérages.



Bien que la différence de qualité soit notable, l'augmentation de la taille de la caméra par le choix de ce moniteur/enregistreur est trop grande pour moi, je décide donc de rester sur un enregistrement interne et de cadrer sur le moniteur 3 pouces intégré.



Je veux cependant permettre à mon assistante caméra de réaliser le point à distance et de donner un retour image à la mise en scène, il faut donc trouver un moyen qui prend peu de places et qui peut s'alimenter indépendamment de la caméra qui ne dispose pas de sortie d'énergie.



J'ai fait le choix du kit moteur et commande de point Tilta Nucleus, entrée de gamme, pouvant s'alimenter sur batterie externe et pesant 80g sur la caméra. Pour la vidéo, j'ai choisi le kit transmetteur/émetteur HF DJI SDR Transmission, s'alimentant chacun sur batterie NP-F et

Fig. 72 - Caméra de Week-end Châteaux de la Loire

³⁹ XAVC S-I est un codec vidéo développé par Sony. Le "I" signifie **"Intra-frame"** (ou "Intra" tout court). L'intra-frame signifie que chaque image est compressée individuellement, de manière indépendante. Contrairement aux codecs "inter-frame" qui utilisent plusieurs images pour la compression (en ne stockant que les différences entre les images), l'intra-frame traite chaque image comme une photo autonome.

permettant un envoi du signal vidéo sur une tablette, qui sera le retour vidéo du réalisateur durant le tournage, le transmetteur sera déporté dans une sacoche que j'aurais sur moi durant le tournage, n'augmentant que peu le poids, la vidéo sort de la caméra en HDMI, n'ayant pas de sortie SDI, format de transport vidéo professionnel passant par une connectique BNC plus robuste que l'HDMI.

Lors de mes premiers tests, je ressens le besoin d'ajouter une poignée sur la caméra pour la prise en main basse, on ajoute également un boîtier Timecode pour le calage du son, certaines scènes ne pouvant pas être identifiées au clap.



Fig. 73 - Valise de transport de la série Cooke SP3

Pour le choix optique, je décide de me porter sur des séries disponibles en monture E, native de la caméra, afin d'éviter de devoir ajouter un adaptateur en monture PL qui prendrait trop de place. Je m'intéresse à deux marques bien connues qui ont récemment lancé des séries de petites optiques : Zeiss et sa série Nano Primes, ainsi que Cooke et sa série SP3. Grâce à son revendeur Emit, nous avons pu nous faire prêter pour la série Cooke, que nous avons beaucoup aimé et que nous avons choisi pour le tournage. Cette série optique reprend la série des Cooke Panchro en l'adaptant à une architecture proche des optiques photo vintage, très utilisées sur les petites caméras de nos jours. Avec leur poids de 500 à 600g sur la caméra accessoirisée, l'ensemble de la config reste d'une taille proche de la petite caméra nue avec un poids d'environ 1,5kg, poids d'une caméra super 8mm.

III.1.B - Les repérages : réflexion, création et prise en main

Nous avons eu deux sessions de repérages dans les différents décors, j'ai pu prendre avec moi la Sony FX3 à chaque fois avec une focale variable Sony G Master 24-70mm sans accessoires, me permettant de facilement chercher de

potentiels plans du film et d'utiliser la mise au point automatique de la caméra pour cadrer seul. Ces deux sessions ont été bénéfiques pour la préparation du tournage, ce fut la première fois où nous testions la caméra face à la foule des châteaux et dans les petites chambres d'hôtel.

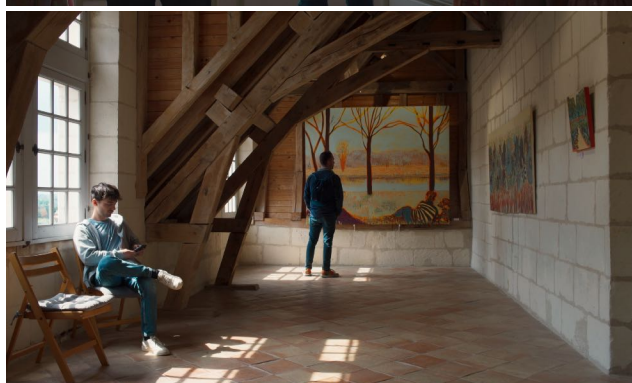


Fig. 74 - Week-end Châteaux de la Loire, Emile Bradel, 2025

Chaque soir, nous pouvions visionner les images de la journée et directement essayer certaines créations de looks sur Davinci Resolve, c'était très intéressant pour déterminer ce qu'on voulait ou non pour le rendu final du film. L'écriture se terminait en même temps que ces repérages, il était très utile d'avoir pu tester différents plans et de tester la place de la caméra dans ces lieux pour savoir où se mettre ou non en fonction des scènes, du besoin ou non d'être particulièrement vigilants aux regards caméra qui pouvaient arriver

à tout moment si nos scènes étaient d'une trop longue durée. Pour ma part c'était également le moment de prendre en main cette caméra, sa gestion de

l'exposition et son ergonomie qui ne m'a pas perturbée, ces réglages reprenant ceux de la Sony Venice et non ceux des appareils photo (Cine EI, angle d'obturation, gestion de LUTs).

Par la suite, nous avons réalisé des essais des différentes sensibilités et des différentes bases EI, ma conclusion était de poser un maximum à la base 800 et d'exposer en bas de courbe si possible, surtout si je ressens le besoin de passer en base 12800, nécessaire durant certaines séquences de nuit sans éclairage.

Au final, de nombreux plans du film découlent de cette période de repérages, j'étais particulièrement content de la LUT de tournage qui a pu être développée sur ces mêmes essais de plans avec une gestion colorimétrique identique.

III.1.C - Retour d'expérience du tournage



Le tournage du film s'est fait sur sept journées de tournage avec une dizaine de lieux, il fallait donc chaque jour ranger le matériel pour le transport, nous nous sommes arrangés pour mettre l'entièreté de la caméra et la bijoute assistant dans deux sacs pouvant être transportés rapidement et facilement à deux, pour bouger entre deux espaces dans un même lieu, je prenais en charge le transport de la caméra sur son trépied Vinten Vision 8, vieux trépied vidéo pesant plus de 3kg, il aurait été plus intéressant de trouver des branches et une tête plus

Fig. 75 - Sac des deux caméras et des huit optiques du tournage

légères, comme les nouveaux modèles Sachtler en carbone, mais l'ensemble pesant 4,5kg était assez léger pour son transport. Le problème principal lié à ce trépied était que le poids de la caméra était finalement trop léger, ce qui rendait certains mouvements difficiles, car les ressorts de la tête fluide n'étaient pas assez tendus par le poids pour rester en place, ce qui créait une force constante que je devais compenser pour éviter quelques erreurs de cadres.



Je me suis très vite rendu compte d'un autre gros problème, qui était celui du moniteur 3 pouces de la caméra. Pour le cadre je n'avais pas de problème, mais je n'ai aucune visibilité pour voir le point, les reflets et autres défauts visibles à l'image. Encore plus avec du soleil, où, malgré un pare-soleil confectionné en essais, je me retrouvais très souvent sous un drap noir ou un manteau : peu pratique pour paraître discret. Plusieurs opérateurs, comme Sébastien Buchmann ou Patrick Ghiringelli, m'avaient parlé du manque de visée sur ces petites caméras qui ne permettent pas un cadre dans les meilleures conditions. J'ai trouvé parfois difficile de rester concentré sur le jeu dans certaines séquences en cadrant sur un moniteur si petit. De plus, pour les opérateur·rice·s ayant des problèmes de vue, il est parfois plus difficile de cadrer sur des écrans aussi proches des yeux. Il existe des alternatives pour parvenir à ajouter une visée électronique sur des petites caméras, mais celles-ci prennent



Fig. 76 - Photos de tournage de Week-end Châteaux de la Loire

généralement de la place et sont très coûteuses. Blackmagic a pourtant sorti une visée pour la version pro de la BMPCC 6K utilisée sur *Pacifiction*, mais sa position centrale semblable à la photo n'est pas optimale pour le cadre, heureusement, certaines alternatives comme l'Eagle HDMI EVF de Kinefinity voient le jour et se développent pour prochainement arriver sur les petites caméras.

Un autre problème qui était attendu est celui des accessoires choisis : adaptés pour être utilisés sur ces petites caméras, ils sont souvent de l'entrée de gamme et ont rapidement causé des problèmes sur le tournage. Certaines marques comme DJI développent des alternatives de meilleure qualité, mais qui, pour nous, restait inaccessible pour notre budget. Le choix de ne pas avoir de Mattebox n'a également pas aidé pour certaines scènes où il fallait sortir un drapeau et un pied pour couper les flares, peu pratique au milieu des touristes.

Il me semble maintenant essentiel d'analyser comment ces choix techniques ont pu influencer concrètement la mise en scène et l'esthétique du film.



Fig. 77 - Photo de l'équipe technique durant un plan, Maria au son, Margaux à la caméra, moi-même au cadre et Emile avec son retour vidéo.

III.2 - Analyse esthétique de ma partie pratique

Je vais maintenant m'appuyer sur des séquences précises afin de me questionner sur l'apport esthétique des choix techniques sur la mise en scène.

III.2.A - Références esthétiques et intentions de mise en scène

En préparation du tournage, l'envie de mise en scène d'Emile se place entre deux références principales que sont *Un Prince* de Pierre Creton et le court-métrage *Cherries* de Vytautas Katkus.

À l'ambiance très lente et fixe, *Un Prince* de Pierre Creton est un film contemplatif qui offre beaucoup de place à ses paysages. Le personnage principal y découvre sa sexualité durant son apprentissage pour devenir jardinier. Les personnages sont souvent figés dans ces lieux qui gardent une palette de couleur commune, très douce, ce qui apporte une vraie dimension poétique au film tout comme dans *Cherries*, parlant d'une relation père et fils durant une journée de cueillette de cerises où le manque de discussion est représenté par des compositions très décadrées ou qui cachent les visages des personnages.



Fig. 78 - *Un Prince*, Pierre Creton, 2023

Nous sommes intéressés par l'importance donnée aux paysages et ce qu'ils racontent des personnages, nous voulons reprendre cette idée afin de raconter les deux relations du film, la relation



Fig. 79 - Cherries, Vytautas Katkus, 2022

Maël Pascal dans des châteaux grandioses mais qui reste très neutre, et la relation Maël Antoine dans les hôtels, où la nuit sort du naturalisme pour se révéler plus mystérieuse et fantasmée.

Nous voulons également représenter esthétiquement le non-dit entre les deux hommes à travers des placements et des cadrages réfléchis dans ce sens. Les cadres seront fixes et seront tournés en majorité sur pied, où nous jouerons sur des décadrages verticaux. Certaines scènes seront de longs mouvements et représenteront des avancées dans les liens entre les personnages.

III.2.B - Première mise en situation : regards croisés au château

La première séquence choisie se passe au château royal d'Amboise, second lieu de visite de nos personnages, Maël vient de passer une courte nuit après avoir rencontré Antoine sur un site de rencontre alors qu'ils étaient dans le même hôtel.

16. EXT/JOUR. CHAPELLE CHÂTEAU ROYAL D'AMBOISE

Pascal et Maël arrivent vers le lieu de rendez-vous. Maël voit le jeune homme qu'il a rencontré la veille. Cela le gêne, il détourne le regard et s'éloigne. Le jeune homme lève la tête et voit Maël, à côté de son père, il détourne le regard également. La guide arrive et amène le groupe dans le château.

17. INT/JOUR. SALLE 1 ET 2 CHÂTEAU ROYAL D'AMBOISE

En entrant dans la première salle, Maël laisse passer des gens pour éviter le jeune homme, ce qui l'éloigne également de son père.

GUIDE

Vous pouvez voir sur ce plan le château tel qu'il était conservé au 18ème siècle. Aujourd'hui, il ne reste que 20% des intérieurs. Ne soyez pas trop déçu car s'il était resté intact, vous auriez du me supporter pendant encore des heures.

Pascal sourit et regarde Maël qui reste de marbre. La guide laisse un temps pour que chacun puisse faire le tour de la salle. Maël traine.

ELLIPSE

La guide reprend sa présentation dans une autre salle. Maël passe derrière Pascal et se place loin de lui pour ne pas être à côté du jeune homme. Pascal le remarque. Maël regarde à travers une fenêtre, il est ailleurs.

GUIDE

Vous pouvez voir sur cette colonne un visage avec de grandes oreilles. Cela figure l'expression les murs ont des oreilles. Dans les châteaux renaissances, Il suffisait de se pencher dans une cheminée pour savoir ce qui se complotait à l'étage du dessus. Ce symbole est donc une mise en garde...

Maël change rapidement de salle alors que la présentation vient tout juste de prendre fin.

Tournée lors d'une vraie visite guidée, avec une figuration « sauvage » prévenue quelques minutes avant le début du tournage, c'était une scène qui nous stressait particulièrement. Entre documentaire et fiction, il fallait réussir à créer une narration en peu de temps et s'adapter au contexte afin de ne pas perturber la visite.



Fig. 80 - Week-end Châteaux de la Loire, Emile Bradel, 2025

Tournée à deux caméras identiques, cela permettait à moi-même ou l'opératrice cam B d'avoir une salle d'avance et de préparer le cadre et le point pour le plan d'arrivée du groupe. Une fois le groupe arrivé, nous enchainons les plans très rapidement, en demandant aux acteurs de refaire leurs actions en boucle, afin d'avoir plusieurs versions de leur jeu. Le faible poids de la caméra et du trépied permettait de travailler seul. Emile, le réalisateur, était là si besoin pour un changement d'optique ou pour vérifier que la matière et les plans réalisés collaient avec ce qu'on avait préparé en amont. La cheffe opératrice son tournait en continu, la synchronisation ne pouvait se faire qu'à l'aide du timecode au montage sans clap.

De mon côté, j'ai pu ressentir une vraie liberté à chercher des cadres aussi facilement avec cette caméra. Bien qu'encerclé par la foule, je pouvais rapidement me décaler si besoin. Tout est rentré dans les temps dès la première prise, les problèmes repérés étaient principalement dûs aux placements des acteurs dans les cadres fixes, posés sans leur aide, ainsi que dans



Fig. 81 - Week-end Châteaux de la Loire, Emile Bradel, 2025



Fig. 82 - *Week-end Châteaux de la Loire*, Emile Bradel, 2025

certain placements de la caméra, trop proches des regards de la foule, qui malgré leur bonne volonté se retrouvaient souvent vers l'objectif. Nous avons pu réaliser une seconde prise dans la journée qui s'est encore mieux passée après des modifications du découpage en conséquence.

Esthétiquement, le but était de garder le langage du film dans un contexte documentaire, avec un timing resserré et beaucoup d'imprévus liés à la foule : à plusieurs instants, je n'ai pas pu me placer là où on l'avait prévu, car des visiteur·rice·s étaient déjà à cette position, de même pour les acteurs qui ne pouvaient pas toujours se placer comme prévu.

Dans ce contexte, avoir une caméra de petite taille nous a permis d'aller chercher ce qu'on voulait peu importe la place et le temps que nous offrait l'instant. Je suis très content du rendu de cette scène qui était très difficile à imaginer sur le papier.



Fig. 83 - Vue d'un acteur durant la visite guidée, à gauche, moi au cadre, à droite, la guide.

Cependant, la problématique du public n'a pas été parfaitement concluante, bien que moins surpris par une caméra plus petite, certains regards caméra sont apparus en fonction de mes placements de caméra. Filmer de face ou de trop près est toujours difficile voir impossible, cela demande du temps et beaucoup de prises pour réussir à ne gêner personne, même après les avoir prévenus. De plus, la présence d'une perche rend

tout de suite la face très visible et le tournage « important ». Au fur et à mesure des jours de tournage, nous avons gagné en expérience pour filmer dans ce processus et nous avons adapté le découpage en conséquence afin de paraître moins visible. Maria au son a pris elle aussi de bons réflexes afin de prendre plus d'attention que moi en se décalant de la caméra, afin que les touristes curieux ne dirigent pas leur regard vers moi.

III.2.C - Une approche plus intime : deuxième nuit à l'hôtel

La seconde séquence est très différente, loin de la foule, elle se déroule dans une chambre d'hôtel entre Maël et Antoine, qui discutent longuement durant la nuit.



Fig. 84 - Week-end Châteaux de la Loire, Emile Bradel, 2025

22. INT/NUIT. CHAMBRE D'HÔTEL 2 ANTOINE

Maël est assis sur une chaise, Antoine est debout en train d'essayer d'ouvrir une bouteille de vin avec un couteau suisse.

MAËL

*Tu te déplace toujours avec une
bouteille dans ton sac ?*

ANTOINE

Nan c'était un souvenir de base.

MAËL

*Oh, tu l'as acheté dans la cave du
château ?*

ANTOINE

*Heu bien sûr ça vient de la belle cave
du Super U à la sortie d'Amboise, mais
c'est du vrai vin de région !*

MAËL

*Je savais pas que t'étais amateur de
vrai vin !*

ANTOINE

(En souriant)

*Comment tu pouvais savoir, on s'est pas
adressé un mot.*

MAËL

Façon de parler, tu m'as compris.

Ils sourient. Un temps.

MAËL (CONT'D)

Pourquoi t'es tout seul ?

ANTOINE

Pourquoi pas ?

Il ouvre la bouteille.

ANTOINE (CONT'D)

*Nan en vrai j'écris un mémoire sur les
châteaux de la Loire.*

Maël sourit bêtement.

MAËL

Ça a l'air trop chiant ton truc.

Ils partent en fou rire.

ELLIPSE

Maël et Antoine sont assis face à face en tailleur sur le lit. Ils sont émoustillés par l'alcool et discutent.

MAËL

(Amusé)

*...nan mais c'était juste super gênant.
Toi tu présenterais un plan-cul à ton
père ?*

ANTOINE

(Taquin)

*Peut-être pas mais toi t'avais l'air
particulièrement gêné. Je pense que je
te faisais trop d'effet.*

MAËL

*Prétentieux. T'avais pas l'air beaucoup
moins gêné...*

ANTOINE

*J'étais pas gêné, j'ai juste senti que
c'était pas la vibe à se taper la bise
et te demander si t'avais bien dormi..*

MAËL

Mouais...

Maël boit une gorgée. Antoine tâte le matelas.

ANTOINE

C'est pas terrible le lit ce soir hein.

MAËL

*C'est sûr qu'on serait mieux dans ceux
du château.*

ANTOINE

C'est vrai. Mais à ce propos, les lits à baldaquins c'est fou, faut qu'on en parle. Pourquoi on a pas ça ici ?

MAËL

T'aurais aimé un hôtel thématique enfaite. C'est sûr que ça existe, juste pas ici quoi.

ANTOINE

Ouais, on a même plus de tête de lit château, ça se dégrade.

ELLIPSE

Antoine et Maël sont torse nu. Maël est sur un canapé dans un coin de la pièce, un paquet de chips à la main, Antoine est toujours sur le lit. Ils sont au milieu d'une discussion qui semble beaucoup plus sérieuse.

ANTOINE

En vrai, moi aussi c'est plus facile avec ma mère. Alors que je pense même pas avoir plus de points communs avec elle, tu vois ?

MAËL

Mais tu penses pas que c'est juste une question d'efforts ?

ANTOINE

Bin si mais y'à plein de gens avec qui c'est pas un effort de discuter. C'est chiant si ça devient un effort, nan ?

MAËL

Et t'as pas l'impression que ça vient de toi parfois aussi ?

ANTOINE

Si mais ça vient pas de nulle-part, les chiens font pas des chats.

Maël sourit.

MAËL

*C'est pas l'inverse normalement, les
chats font pas des chiens. Après on
peut dire ce qu'on veut... les
hippopotames font pas des sauterelles.*

Ils rigolent.

ANTOINE

T'es chiant.

Un temps.

ANTOINE (CONT'D)

Tu veux de l'eau ?

MAËL

Ouais je veux bien.

Maël lui tend la bouteille de vin, vide. Antoine se lève, récupère la bouteille et part en direction de la salle de bain. Maël le regarde.

Pour cette seconde séquence, l'envie de mise en scène s'oppose au reste du film, avec un moment de longue discussion filmé caméra à la main. C'est la première fois que



Fig. 85 - *Week-end Châteaux de la Loire*, Emile Bradel, 2025

j'ai vraiment ressenti le poids de la caméra. J'ai été impressionné de me retrouver avec une caméra si légère et des optiques de grande qualité avec un moteur de point piloté à distance par l'assistante caméra. J'ai même eu peur au début des tremblements possibles causés par un poids aussi faible, j'ai donc réalisé un test rapide et j'ai remarqué que la stabilisation mécanique du capteur de la caméra me permettait d'avoir un résultat semblable à une caméra plus lourde, ce qui est très intéressant dans ce genre de configuration. J'étais à l'aise au cadre, même si par moment un moniteur plus grand m'aurait bien servi, mais je ne

ressentais jamais le besoin de poser la caméra ou des sensations de douleur lors de longues prises, car le poids si léger, même à bout de bras, restait bien supportable, sans besoin d'accessoire comme l'Easy rig ou la bouée.

Avec cette caméra de petite taille, comme dit précédemment dans la partie II.1 avec l'exemple du Rialto, j'ai vite ressenti l'envie de m'approcher des personnages, caméra à bout de bras, ce que j'ai trouvé très agréable. Je pense avoir eu moins



Fig. 86 - Caméra à la main durant le tournage de la scène 22.

de gêne à m'approcher d'eux que si j'avais eu une plus grosse caméra à l'épaule, avec mon oeil dans un viseur.

La petite caméra s'est montrée très pratique lors des séquences en voiture, nombreuses dans le film, qui ont été permises par le poids très faible de la caméra avec optique sans accessoires : avec trois ventouses et quelques éléments de grip, nous avons pu réaliser plusieurs configurations, dont une où la caméra est collée au pare-brise qui n'aurait pas été possible avec un corps caméra « cube » comme d'autres caméras cinéma.

III.2.D - Mes conclusions : la portée du dispositif technique

À la sortie du tournage, je suis très satisfait du choix de cette petite caméra et du travail avec une config si légère, en me questionnant longuement je me suis rendu compte qu'il aurait été difficile de réaliser ce film sans une petite caméra. Rien que durant la pré-production, les différents décors ont été très à l'écoute de notre démarche, qui a permis de pouvoir tourner gratuitement pendant l'ouverture de ces lieux. Que ce soit les hôtels ou les châteaux, venir durant le repérage avec « un appareil photo » et pouvoir leur dire que c'était la caméra a tout de suite rassuré les responsables des lieux.

De plus, certaines scènes n'auraient pas pu être tournées avec moins de flexibilité et de mobilité de la caméra, pourtant sur trépied, l'enjeu du poids a beaucoup aidé durant les journées avec foule, de même pour les plans voitures vu juste avant, qui



Fig. 87 -En haut, installation du plan, en bas, le plan du film, *Week-end Châteaux de la Loire*, Emile Bradel, 2025

auraient eu besoin de plus de monde et de plus de matériel si nous avions tourné avec une caméra plus grande.

Ce choix d'une petite caméra entre dans un cadre économique particulier et dans un processus mis en place autour de l'équipe réduite, cependant le choix de cette caméra a influé sur l'organisation du tournage et de l'équipe ainsi que sur l'esthétique et la grammaire du film. La caméra est devenue un acteur invisible, dont la discrétion a façonné certaines séquences du film.

Le dispositif léger, toujours opérationnel, a beaucoup apporté à l'organisation du tournage, la place de la technique dans les répétitions, la direction d'acteurs, tout s'est articulé autour de cette caméra, rendant floues les frontières entre improvisation et direction, entre documentaire et fiction.

Cette expérience m'a amenée à m'interroger plus largement sur ce que d'autres caméras, aux caractéristiques très différentes, auraient pu apporter ou empêcher, qu'elles soient petites ou non, caméras principales ou non. Et plus largement, sur la façon dont chaque caméra disponible aujourd'hui, par sa forme, son poids, son rendu ou ses contraintes, a une influence sur les histoires racontées. C'est cette pluralité d'approches que je souhaite interroger dans la suite de ce travail.

Conclusion

Dans les différents cas pratiques analysés depuis le début de ma recherche, je me rends compte que le choix de la petite caméra vient souvent d'une envie de dispositif particulier servant la narration : discrétion, technique peu présente, travail dans une dimension économique faible, etc. La petite caméra a-t-elle un intérêt en dehors de ces dispositifs ?

Une première clé de réflexion est l'utilisation par certains opérateur·rice·s de ces petites caméras comme outil de préparation du film. En effet, ces caméras à faible coût peuvent être possédées par les opérateur·rice·s ou même achetées pour le film, elles deviennent alors un outil disponible librement pour réaliser la préparation esthétique d'un projet, même si cette caméra n'est pas celle utilisée lors du tournage. Olivier Boonjing crée lui-même ses LUTs pour ses films à partir d'images de repérages faites au Panasonic Lumix S1H. Il peut ensuite adapter sa LUT à la caméra choisie pour le film.

Pour « Tout le monde aime Jeanne », je n'ai évidemment pas pu emmener la Venice à Lisbonne pour les repérages, mais du coup j'ai emmené mon S1H, et j'avais shooté aussi des références en pellicule 35 mm photo. Parce que Céline voulait un look pellicule, mais pour plein de raisons, c'était pas possible de tourner le film entièrement en pellicule. J'avais pris mon S1H,

j'avais shooté des références du coup en vidéo, donc pas en photo, histoire d'avoir des petites séquences en V-Log. Et donc, j'ai transposé ce V-Log en ACES dans Resolve. Et en gros, j'ai travaillé sur une lut qui fait du ACES to ACES. Ça me permet, d'avoir des LUTs qui, quelque part, demandent toujours une petite correction. Mais beaucoup, beaucoup plus facilement. C'est-à-dire que littéralement après, une fois que j'ai eu des rushs en Venice, j'ai continué à travailler plutôt la LUT sur les rushs Venice. Mais quand après, à la fin, j'ai remis la Venice à côté du S1H et que j'ai du coup terminé, on va dire, les deux LUTs, la transposition de la lutte Venice au S1H était quasi immédiate. C'est juste une petite correction de gamma et de teintes. Mais c'était assez fou, je trouve. Et donc c'est vrai que maintenant, je trouve que le fait de développer ton look devient encore plus pertinent, puisque tu peux partir d'un objet que tu peux emmener. - Olivier Boonjing

Grâce au color Management ACES, le rapprochement entre les caméras est de plus en plus réduit, permettant même à des opérateur·rice·s de commencer leur travail sur leur téléphone grâce à l'Apple Log, qui est pris en charge par l'ACES. Ces caméras sont même utilisées lors des phases de casting, on pourrait alors imaginer commencer à travailler dès ce moment, la caméra devient une vraie boîte à idées, on pourrait s'imaginer faire un moodboard de préparation avec des images prises spécialement pour bien en amont du tournage.

Si les limites deviennent de plus en plus floues, on peut envisager d'utiliser ces petites caméras comme caméra d'appoint sur le tournage. En discutant avec Olivier Boonjing, j'ai appris qu'il emporte toujours une petite caméra avec lui lors de ses tournages. Cela lui permet de capturer des images supplémentaires sans avoir à mobiliser toute son équipe, et de rester prêt à réagir en cas d'imprévus. Cela permet de trouver des instants documentaires impossibles avec le matériel du film, qui n'est pas pensé pour cela, et de ramener la petite caméra à sa fonction première : un outil.

Pendant mes recherches, j'ai pu me rendre compte qu'un certain « fantasme » autour des caméras légères à toujours exister chez les metteur·se·s en scène ainsi que les opérat·eur·ices. Ce fantasme veut qu'avec une petite caméra, on peut filmer sans limite, aller chercher n'importe quoi, n'importe quand, c'est la caméra ultime pour tout cinéaste qui voudrait poser son regard intime sur le monde. Sur le tournage de son second long-métrage, Jacques Audiard a demandé à Jean-Marc Fabre, chef opérateur sur le film, de toujours avoir une petite caméra chargée et prête à l'utilisation qu'il pourra prendre en main pour filmer. Ils font le choix de laisser une Arriflex 35 III prête à l'emploi durant toute la durée du tournage, qu'il n'utilisera finalement jamais.

Ce désir de capturer l'imprévisible se retrouve déjà dans le cinéma direct de Jean Rouch, qui n'hésitait pas à pousser Éclair pour qu'ils développent une petite caméra silencieuse, qu'il obtiendra avec l'Éclair 16.

Il existe également des exemples inverses, comme celui de Cédric Kahn, qui a toujours eu cette envie également et qui la réalisera sur le tournage de *Making-Of* où Patrick Ghiringelli mit en place une Sony FX6 pour le réalisateur et une autre comme caméra de jeu à l'acteur principal, équipés d'optiques Sony avec mise au point automatique. Au final, plus de la moitié des plans montés ont été tournés avec la Sony FX6 et non pas avec la Sony Venice dont il était le cadreur.

Ce fantasme est compréhensible, il reprend une base assez primitive de l'art et de son rapport à l'outil, et je pense qu'il m'a également donné envie d'aller vers ce sujet de recherche, car j'ai moi-même appris en filmant seul des images avec une caméra, sans contrainte. C'est finalement ce dont pouvait rêver Alexandre Astruc, lorsqu'il théorise en 1948 dans l'Écran français le concept de « caméra-stylo ».

Elle veut dire que le cinéma s'arrachera peu à peu à cette tyrannie du visuel, de l'image pour l'image, de l'anecdote immédiate, du concret, pour devenir un moyen d'écriture aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit. - Alexandre Astruc

Ce concept, bien qu'intéressant, a du mal à s'adapter pleinement dans une industrie comme le cinéma, où le besoin « de s'assurer » en tant que professionnel est très important, même une image filmée par un téléphone a longtemps été réalisée en caméra cinéma, puis dégradée en postproduction.

Cependant des projets récents, comme le film *Dossier 137* de Dominik Moll sont un bon exemple d'utilisation de caméras légères dans un gros projet de cinéma.

Ce film suit une enquête de l'IGPN durant les manifestations des gilets jaunes, où l'omniprésence de l'image a été bénéfique pour révéler de nombreuses violences policières. Pour réaliser les séquences au téléphone, Patrick Ghiringhelli a fait le choix de tourner l'iPhone 15 Pro en Apple Log et ProRes RAW, afin de permettre une grande latitude à l'étalonnage. On ne peut pas reproduire l'esthétique du téléphone de manière plus convaincante, surtout dans des scènes en mouvement constant à la main, ce qui aurait été difficile à réaliser avec une caméra traditionnelle. De plus, pour une autre séquence tournée dans la gare Saint-Lazare au milieu d'une foule, la mise en scène a fait le choix de mélanger des plans tournés en Arri Alexa 35 avec des figurants, et d'autres avec la Sony FX3, en toute discrétion dans le hall de gare. Ici, la différence entre les deux images ne se sent pas au visionnage, et la scène prend une tout autre dimension dans ces lieux baignés de monde. En utilisant par instant ces caméras légères, l'équipe a pu chercher une autre esthétique, plus brute et anxiogène, dans ce film d'enquête à gros budget.

Ces usages transversaux, du repérage à l'appoint, traduisent une évolution fondamentale dans le rapport à l'outil. Les petites caméras ne sont plus uniquement des solutions de repli : elles deviennent des extensions du regard cinématographique, au même titre que les caméras principales. Plus que jamais, ce

n'est pas l'outil qui fait le cinéma, mais ce que le·la cinéaste en fait. En tant que jeune opérateur, je réalise que mon choix d'outil ne sera jamais neutre : il orientera mes rapports aux corps, aux lieux, et au réel. Dans un contexte où les contraintes techniques s'estompent et où l'écosystème des caméras numériques devient modulable à souhait, le choix de la caméra devient un geste esthétique, éthique et même politique.

Bibliographie

- Laurent Mannoni, *La machine cinéma : De Méliès à la 3d*, Paris, Lienart, 2016
- *Instructions for care and Operation, Ben & Howell Eyemo*, U.S.A, Ben & Howell Company, 1927
- Agnès Varda, *Varda par Agnès*, Paris, Éditions de la martinière, 2023
- *Brochure Cameflex, CaméBlimp, Aquaflex*, Paris, Eclair International, 1949
- Alain Bergala, *Godard au travail, les années 60*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006
- Louis Roux, *L'évolution de l'ergonomie des caméras et la pratique du cadre : Les cinéastes et la caméra portée*, Mémoire de master ENSLL, 2016
- Jean-Luc Godard, *Lettre de Godard à Beauviala*, Cahiers du cinéma n°300, 1979
- David Faroult, *Godard, Inventions d'un cinéma politique*, Paris, Les prairies ordinaires, 2018
- Michel Marie, *La nouvelle Vague et son film manifeste À bout de souffle*, 4e édition, Paris, Armand Colin, 2012
- Antoine de Baecque, Gilles Mouëllic, *Godard / Machines*, Crisnée, Yellow Now, 2020
- *Manuel d'utilisation du Sony DCR-PC7e*, Tokyo, Sony, 1996
- Shari Roman, *Digital Babylon : Hollywood, Indiewood & Dogme 95*, Boulder, Lone Eagle Publishing Co, 2001
- René Prédal, *Le cinéma à l'heure des petites caméras*, Paris, Klincksieck, 2008
- Sébastien Devaud, *Tourner en vidéo HD avec les reflex Canon*, Paris, Eyrolles, 2010

- Thomas Messias, Quentin Mével, *Valérie Donzelli, Le tourbillon de la vie*, Paris, Playlist Society, 2020
- Andrew Reid, *The EOSHD 5D Mark III Raw Shooter's Guide, First Edition*, Andrew Reid, 2013
- Albert Serra, *Honor de cavalleria, Notes d'Albert Serra*, Nantes, Capricci éditions, 2010
- Jean-Charles Fouché, *Comprendre la vidéo numérique, 2ème édition*, Baie des Anges, 2010, p.117-118
- Thilo Bauer, *Efficient pixel binning of photographs*, IADIS, Vol.6, 2010
- Xiaodan Jin, Keigo Hirakawa, *Analysis and processing of pixel binning for color image sensor*, EURASIP, 2012
- Philippe Bellaïche, *Les secrets de l'image vidéo, 12e édition*, Éditions Eyrolles, 2021

Sitographie

- David E. Williams, *Wrap Shot: Body and Soul*, American Cinematographer, Los Angeles, 2016
<https://theasc.com/articles/wrap-shot-james-wong-howe-asc-and-body-and-soul>
- Félix Le Roy, *Dans l'oeil de Caroline Champetier*, Paris, article de La règle du jeu, 2025
<https://laregledujeu.org/2025/01/05/41284/dans-loeil-de-caroline-champetier/#:~:text=Félix%20Le%20Roy%20%3A%20En%20éclairant,il%20faut%20montrer%20sans%20démontrer.>
- Ted Fendt, *A Talk by Caroline Champetier*, Londres, article de Notebook Interview, Mubi, 2013
<https://mubi.com/de/notebook/posts/a-talk-by-caroline-champetier>
- Andrew Reid, 3.5k Canon 5D Mark III raw video with Magic Lantern and latest updates, EOSHD, 2013
<https://www.eoshd.com/creative-filmmaking/3-5k-canon-5d-mark-iii-raw-video-with-magic-lantern-and-latest-updates/>
- Geoffrey Crété, Quentin Dupieux : son vrai premier film oublié est un énorme troll, à voir gratuitement sur internet, article de Écran Large, 2024
[Quentin Dupieux : son vrai premier film oublié est un énorme ...Ecran Large](https://www.ecranlarge.com/Films/Dossiers/Quentin-Dupieux%20-%20son%20vrai%20premier%20film%20oublié%20est%20un%20énorme%20troll%20-%20à%20voir%20gratuitement%20sur%20internet%20-%20article%20de%20Écran%20Large)
<https://www.ecranlarge.com/Films/Dossiers>
- Association des opérateur·ice·s Associé·e·s, Podcast AOA #1 : Matthieu Poirot-Delpech et Marie Demaison, 59 min, 2011
[Le Podcast de l'AOA : Matthieu Poirot-Delpech et Marie ...aoassocies.com](https://www.aoassocies.com/podcast-aoa-matthieu-poirot-delpech-et-marie-demaison)
<https://www.aoassocies.com/podcast-aoa-matthieu-poirot-delpech-et-marie-demaison>
- Andrew Reid, Vitaliy hacks 'photographic' looking 42Mbit 1080/24p AVCHD out of GH2, EOSHD, 2011

<https://www.eoshd.com/news/vitaliy-hacks-photographic-looking-42mbit-108024p-avchd-out-of-gh2/>

- Guillaume VALEIX, « Rien à Foutre », entretien avec Antoine Bailly, AFSI, 2022

<https://www.afsi.eu/articles/95413-rien-a-foutre-entretien-avec-antoine-bailly>

- 242 películas después, Entrevista a Artur Tort, 2022

https://www.youtube.com/watch?v=_sKlxdNHZjw

- Gunther Machu, Sony a7S III Lab Test – Does it Live Up to the Hype?, CineD, 2020

[Sony a7S III Lab Test - Does it Live Up to the Hype?CineDhttps://www.cined.com › sony-a7...](https://www.cined.com › sony-a7...)

Filmographie

- Robert Rossen, *Sang et or*, 104 minutes, États-Unis, Enterprise Productions, 1947
- Agnès Varda, *La pointe courte*, 80 minutes, France, Agnès Varda/Carlos Vilardebó, 1955
- Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 90 minutes, France, Les Films Impéria/SNC, 1960
- Jean-Luc Godard, *Adieu au langage*, 70 minutes, France/Suisse, Wild Bunch, 2014
- Lars Von Trier, *Les Idiots*, 117 minutes, Danemark, Zentropa Entertainments, 1998
- Thomas Vinterberg, *Festen*, 105 minutes, Danemark, Nimbus Film, 1998
- Leos Carax, Bong Joon-ho, Michel Gondry, *Tokyo!*, 112 minutes, France/Allemagne/Japon/Corée du Sud, Loin Derrière L'Oural, 2008
- Vincent Laforet, *Rêverie*, 3 minutes, États-Unis, Canon, 2008
- Quentin Dupieux, *Nonfilm*, 3 minutes, France, auto-production, 2002
- Quentin Dupieux, *Steak*, 82 minutes, France, Realitism Films, 2007
- Quentin Dupieux, *Rubber*, 82 minutes, France, Realitism Films, 2010
- Quentin Dupieux, *Wrong*, 94 minutes, France, Realitism Films, 2012
- Charles Bosson, *Quentin Dupieux, filmer fait penser*, 52 minutes, France, Caïmans productions, 2023
- Valérie Donzelli, *La Reine des pommes*, 85 minutes, France, Respiro Productions, 2009
- Valérie Donzelli, *La guerre est déclarée*, 100 minutes, France, Rectangle Productions, 2011
- Stan Neumann, *L'œil de l'astronome*, 90 minutes, France, Les Films d'Ici, 2011
- Céline Sciamma, *Tomboy*, 82 minutes, France, Hold Up Films, 2011
- Delphine Coulin, Muriel Coulin, *17 filles*, 87 minutes, France, TS Productions, 2011
- Élisabeth Vogler, Laurent Slama, *Paris est à nous*, 83 minutes, France, 21juin Cinema, French Lab Agency et Les Idiots, 2019

- Élisabeth Vogler, Laurent Slama, *Années 20*, 115 minutes, France, 21 juin cinema et Les Idiots, 2021
- Valéry Rosier, *Parasol*, 80 minutes, Belgique, Benoit Roland, 2015
- Emmanuel Marre, *Le film de l'été*, 66 minutes, France, Ecce Films, 2018
- Emmanuel Marre, Julie Lecoustre, *Rien à foutre*, 115 minutes, France/Belgique, Ecce Films, 2021
- Jonathan Millet, *Les fantômes*, 106 minutes, France/Allemagne/Belgique, Films Grand Huit, 2024
- Albert Serra, *Honor de Cavalleria*, 104 minutes, Espagne/France, Andergraun Films, 2006
- Albert Serra, *Le chant des oiseaux*, 98 minutes, France/Espagne, Capricci Films, 2008
- Albert Serra, *La Mort de Louis XIV*, 115 minutes, France/Espagne/Portugal, Capricci Films, 2016
- Albert Serra, *Liberté*, 138 minutes, France/Allemagne/Espagne, Capricci Films, 2019
- Albert Serra, *Pacifiction*, 165 minutes, France/Allemagne/Portugal/Espagne, Capricci Films, 2022
- Pierre Creton, *Un prince*, 78 minutes, France, Shellac Sud, 2023
- Vytautas Katkus, *Cherries*, 15 minutes, Lituanie, M-FILMS, 2022
- Céline Devaux, *Tout le monde aime Jeanne*, 94 minutes, France, Tripode Productions, 2022
- Jacques Audiard, *Un héros très discret*, 107 minutes, France, Alicéléo/France 3 Cinéma, 1996
- Cédric Kahn, *Making-Of*, 110 minutes, France, Why Not Productions, 2023
- Dominik Moll, *Dossier 137*, 115 minutes, France, Haut et Court et France 2 Cinema, 2025

Table des illustrations

- Fig. 1 - Tournage de *Sang et or*, Robert Rossen, ASC, 1947
- Fig. 2 - Le Cameflex d'Éclair, Stéphane Dabrowski
- Fig. 3 - Agnès Varda avec la caméra Parvo Debie, *La Pointe courte*, 1954
- Fig. 4 - Manuel du Cameflex, brevets Coutant
- Fig. 5 - Raoul Coutard, caméra à la main, sur le tournage d'*À bout de souffle*
- Fig. 6 - *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960
- Fig. 7 - Le tournage sur les Champs-Élysées, Jacques Boissay
- Fig. 8 - Blimp pour le Cameflex « Cameblimp », La cinémathèque française
- Fig. 9 - *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960
- Fig. 10 - Godard montrant son Portapack
- Fig. 11 - Godard avec son téléphone 3d pour *Adieu au langage*
- Fig. 12 - Raoul Coutard, caméra à l'épaule durant le tournage dans la rue, 1959
- Fig. 13 - *Festen*, Thomas Vinterberg, 1998
- Fig. 14 - Photographies du Sony DCR-PC7e
- Fig. 15 - *Festen*, Thomas Vinterberg, 1998
- Fig. 16 - *Festen*, Thomas Vinterberg, 1998
- Fig. 17 - Anthony Dod Mantle sur le tournage de *Festen*
- Fig. 18 - Panasonic G-DVX100
- Fig. 19 - *Merde*, Leos Carax dans *Tokyo!*, 2008
- Fig. 20 - Canon 5D Mk II
- Fig. 21 - *Rêverie* de Vincent Laforet
- Fig. 22 - *Rubber*, Quentin Dupieux, 2008
- Fig. 23 - *Rubber*, Quentin Dupieux, 2008
- Fig. 24 - *Filmer fait penser*, Charles Bosson, 2023
- Fig. 25 - *Filmer fait penser*, Charles Bosson, 2023
- Fig. 26 - *L'oeil de l'astronome*, Stan Neumann, 2012

Fig. 27 - Le Canon 1D Mark IV entouré d'accessoires sur *L'oeil de l'astronome*, CRRAV

Fig. 28 - Essai d'une optique Optimo 15-40 (même taille que le 28-76 mm), avec le Canon 1D Mark IV, *Film and Digital Times*

Fig. 29 - La guerre est déclarée, 2011

Fig. 30 - Quentin Dupieux sur le tournage de *Wrong* en 2011, *Filmer fait penser*, Charles Boisson, 2023

Fig. 31 - Monitoring du Canon Magic Lantern, Sylvain Berard

Fig. 32 - Installation du hack sur le Panasonic GH2, Sam Mallery

Fig. 33 - Menu « RAW Video » de Magic Lantern, EOSHD

Fig. 34 - Présentation de la BMPCC au NAB 2013, *Film and digital Times* 54

Fig. 35 - Blackmagic pocket cinema camera (BMPCC OG)

Fig. 36 - *Paris est à nous*, Élisabeth Vogler / Laurent Slama, 2018

Fig. 37 - La caméra du film sur le stabilisateur Nebula 4000, *Quotidien*, 2018

Fig. 38 - Étalonnage de *Paris est à nous*, 2017

Fig. 39 - *Paris est à nous*, Élisabeth Vogler / Laurent Slama, 2018

Fig. 40 - *Années 20*, Élisabeth Vogler / Laurent Slama, 2021

Fig. 41 - Caméra d'*Années 20* sur stabilisateur DJI Ronin

Fig. 42 - Laurent Slama au cadre sur le tournage d'*Années 20*

Fig. 43 - *Années 20*, Élisabeth Vogler / Laurent Slama, 2021

Fig. 44 - Laurent Slama au cadre sur le tournage d'*Années 20*

Fig. 45 - *Parasol*, Valéry Rosier, 2015

Fig. 46 - *Le film de l'été*, Emmanuel Marre, 2017

Fig. 47 - Photos de tournage de *Rien à foutre*, AFC / AFSI

Fig. 48 - Panasonic Lumix S1H

Fig. 49 - Caméra principale accessoirisée de *Rien à foutre*, AFC

Fig. 50 - Caméra non équipée de *Rien à foutre*, AFC

Fig. 51 - *Rien à foutre*, Emmanuel Marre, Julie Lecoustre, 2021

Fig. 52 - Photographies de Vivian Maier, *Street 1*, *Street 2*, 1954 - 1956

Fig. 53 - Rien à foutre, Emmanuel Marre, Julie Lecoustre, 2021

Fig. 54 - Rien à foutre, Emmanuel Marre, Julie Lecoustre, 2021

Fig. 55 - Rien à foutre, Emmanuel Marre, Julie Lecoustre, 2021

Fig. 56 - Rien à foutre, Emmanuel Marre, JulieLecoustre, 2021

Fig. 57 - Rien à foutre, Emmanuel Marre, JulieLecoustre, 2021

Fig. 58 - Olivier Boonjing avec un ronin sur un fauteuil roulant pour les plans en mouvement de *Rien à foutre*, AFC

Fig. 59 - Tournage de Honor de Cavalleria, Capricci

Fig. 60 - Artur Tort avec la caméra de *Pacifiction*

Fig. 61 - *Pacifiction*, Albert Serra, 2022

Fig. 62 - *Pacifiction*, Albert Serra, 2022

Fig. 63 - *Pacifiction*, Albert Serra, 2022

Fig. 64 - *Pacifiction*, Albert Serra, 2022

Fig. 65 - *Pacifiction*, Albert Serra, 2022

Fig. 66 - *Pacifiction*, Albert Serra, 2022

Fig. 67 - *Pacifiction*, Albert Serra, 2022

Fig. 68 - *Pacifiction*, Albert Serra, 2022

Fig. 69 - Week-end Châteaux de la Loire, Emile Bradel, 2025

Fig. 70 - Sony FX3 avec Cooke SP3

Fig. 71 - Histogrammes d'un sensitomètre de la Sony FX3 8 bits (à gauche) et de la Sony VENICE 2 10 bits (à droite), *CineD*

Fig. 72 - Caméra de Week-end Châteaux de la Loire

Fig. 73 - Valise de transport de la série Cooke SP3

Fig. 74 - Week-end Châteaux de la Loire, Emile Bradel, 2025

Fig. 75 - Sac des deux caméras et des huit optiques du tournage

Fig. 76 - Photos de tournage de *Week-end Châteaux de la Loire*

Fig. 77 - Photo de l'équipe technique durant un plan, Maria au son, Margaux à la caméra, moi-même au cadre et Emile avec son retour vidéo.

Fig. 78 - *Un Prince*, Pierre Creton, 2023

Fig. 79 - *Cherries*, Vytautas Katkus, 2022

Fig. 80 - *Week-end Châteaux de la Loire*, Emile Bradel, 2025

Fig. 81 - *Week-end Châteaux de la Loire*, Emile Bradel, 2025

Fig. 82 - *Week-end Châteaux de la Loire*, Emile Bradel, 2025

Fig. 83 - Vue d'un acteur durant la visite guidée, à gauche, moi au cadre, à droite, la guide.

Fig. 84 - *Week-end Châteaux de la Loire*, Emile Bradel, 2025

Fig. 85 - *Week-end Châteaux de la Loire*, Emile Bradel, 2025

Fig. 86 - Caméra à la main durant le tournage de la scène 22.

Fig. 87 - En haut, installation du plan, en bas, le plan du film, *Week-end Châteaux de la Loire*, Emile Bradel, 2025

Sommaire des annexes

Annexe 1 : sous/sur-échantillonnage

Annexe 2 : frise chronologique des petites caméras cinéma

Annexe 3 : essais de la série Cooke SP3

Annexe 4 : Dossier de la partie pratique de mémoire

Annexe 1 : sous/sur-échantillonnage

Lorsqu'un signal numérique est échantillonné, des échantillons (pixels) sont prélevés à un ratio défini (1920x1080, 2048x1080, 4096x2160, etc.). Si ce ratio est inférieur à celui de notre surface sensible, les caméras peuvent enregistrer seulement la surface définie, ce qui entraîne un « crop » et modifie l'angle de champ de notre image.⁴⁰

Les appareils photo possèdent très souvent des capteurs plus définis que le ratio voulu. L'avantage de leur grand capteur ne peut être gardé avec la première solution, afin de garder le même angle de champ, on peut décider de trois options :

Le regroupement ou « binning » de pixels consiste à transformer une matrice de NxN pixels en un seul pixel⁴¹ en mélangeant les données de chacun des échantillons de cette matrice pour former un « superpixel »⁴², cela revient à réduire sa définition par NxN. Il est surtout présent sur les capteurs CCD, pour augmenter la vitesse de lecture. Puisque les valeurs des pixels sont additionnées et moyennées, cela permet

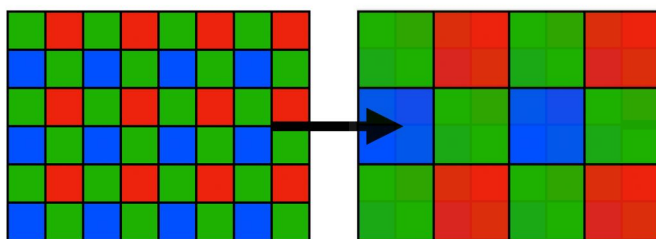


Schéma d'un binning 2x2

d'augmenter la sensibilité tout en réduisant le bruit. Cependant, le dématricage de l'image, revenant à créer les couleurs à partir des informations des pixels, se réalise après

⁴⁰ Jean-Charles Fouché, *Comprendre la vidéo numérique*, 2ème édition, Baie des Anges, 2010, p.117-118

⁴¹ Thilo Bauer, *Efficient pixel binning of photographs*, IADIS, Vol.6, 2010

⁴² Xiaodan Jin, Keigo Hirakawa, *Analysis and processing of pixel binning for color image sensor*, EURASIP, 2012

cette étape, ce qui amène de nombreuses complications sur les capteurs couleur, car les pixels voisins n'ont pas la même couleur.

La décimation ou le « saut de pixel » revient comme c'est écrit à écarter certains pixels, en ne gardant que certaines paires selon un motif régulier, cela réduit fortement le poids des données, mais également la résolution, il crée un fort risque d'aliasing et de moiré.

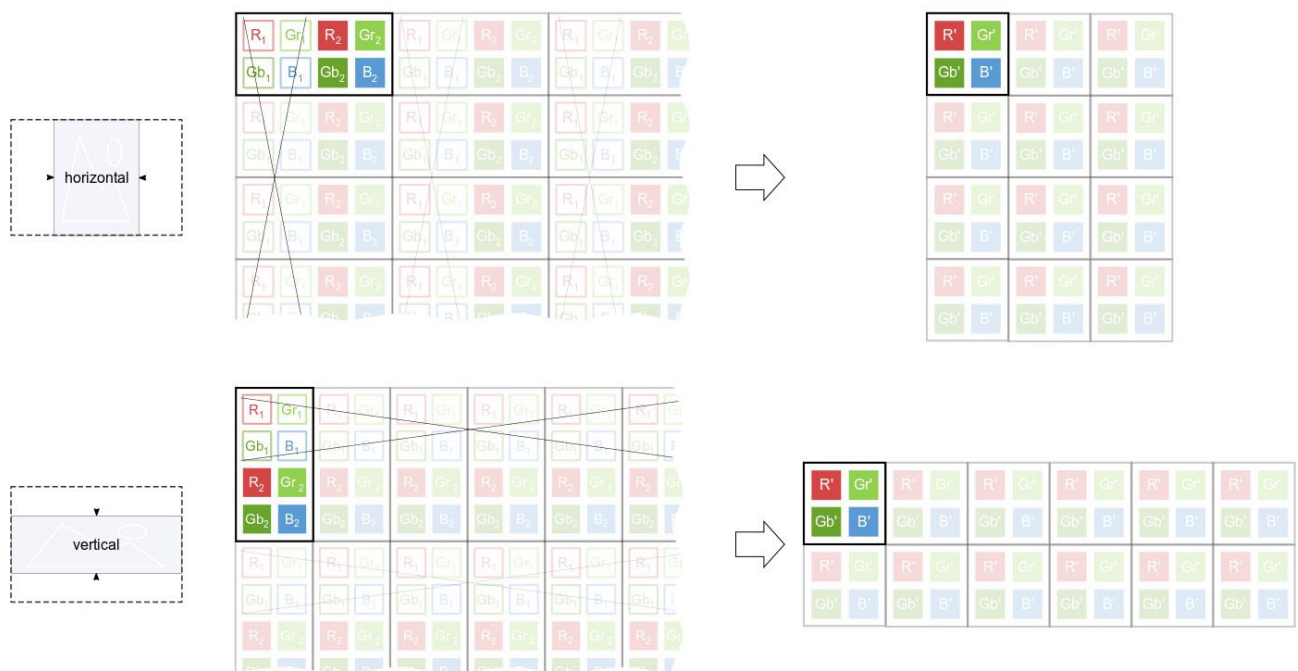


Schéma de différents réglages de décimation / saut de pixels - IDS

Le suréchantillonnage / sous-échantillonnage est la technique la plus utilisée aujourd'hui, car elle combine une meilleure qualité tout en ne créant aucun problème colorimétrique, mais elle demande une plus grande puissance de la caméra. Le principe consiste à effectuer un suréchantillonnage en capturant tous les pixels permis par le

capteur, puis à effectuer un sous-échantillonnage après le traitement du capteur et le dématricage, en combinant les informations de plusieurs pixels. Cela permet d'obtenir une plus grande précision des détails dans une résolution que si le capteur avait été à cette résolution.

Pour chaque échantillon (pixel) récupéré de notre ratio, on récupère un nombre d'informations binaires (0 ou 1) dont le nombre est défini par la quantification ou profondeur de codage choisie, celle-ci est définie en nombre de bits, un bit représentant une information binaire, soit pour x nombres de bits, 2^x nuances possibles.^{43 44}

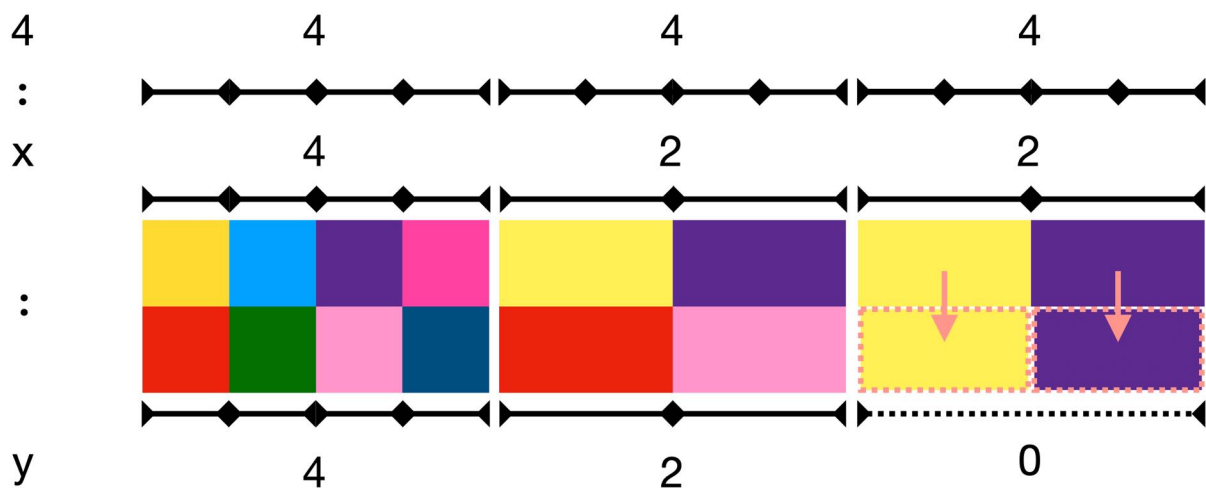


Schéma représentant les normes 4:4:4, 4:2:2 ainsi que 4:2:0

⁴³ Jean-Charles Fouché, *Comprendre la vidéo numérique*, 2ème édition, Baie des Anges, 2010, p.117-118

⁴⁴ Philippe Bellaïche, *Les secrets de l'image vidéo*, 12e édition, Éditions Eyrolles, 2021

En vidéo couleur, plus la quantification est haute, plus on a de nuances possibles dans les couleurs, plus on a un taux de contraste élevé entre le point le plus sombre et le point le plus lumineux « sans écrêtage ni altération des dégradés ».⁴⁵ Cette altération se nomme l'effet de postérisation ou banding lorsqu'il n'y a pas assez de niveaux intermédiaires entre deux teintes.

Ces différentes quantifications s'effectuent généralement en 8 bits (256 nuances), 10 bits (1024 nuances), 12 bits (4096 nuances) ou 14 bits (16 384 nuances) pour les formats RAW. Chaque pixel possède une nuance possible, mais cela demande une grande vitesse de calcul et entraîne de lourds fichiers, les petites caméras réalisent souvent un échantillonnage de ces données.

Pour l'échantillonnage chromatique (des couleurs), il se réalise dans une norme 4 : x : y basé sur 2 lignes de 4 pixels. La valeur x désigne le nombre de pixels dont l'information est gardée sur la ligne du haut et de même pour y sur la seconde ligne. Sur les caméras actuelles, on retrouve fréquemment trois normes : 4:4:4, 4:2:2 et 4:2:0.

Une fois liée aux informations de luma (niveau de lumière) de chaque pixel, cela crée des nuances entre chaque pixel, malgré la même information chromatique.

⁴⁵ Idem

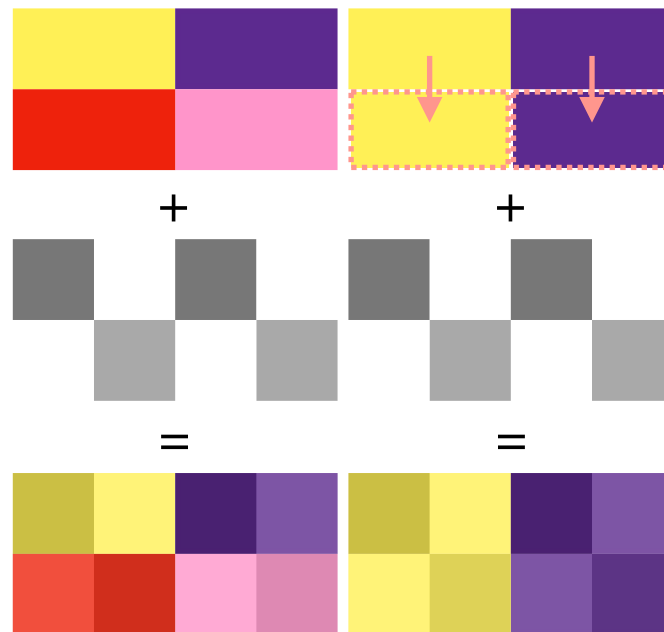


Schéma de combinaison des données chroma et luma

Et pour le RAW alors ? Par sa définition, les données sont brutes, il n'y a aucune perte de données et chaque échantillon est gardé. Aucun dématricage n'est appliqué sur le fichier et tout sera traité en post-production. Cependant, certains constructeurs sortent aujourd'hui des formats raw compressés, certains sans perte, permettant d'être décompressé en post-production, d'autres avec pertes, qui compressent chaque informations de chaque pixels individuellement.

Annexe 2 : frise chronologique des petites caméras cinéma

2008

Il a démocratisé la vidéo Full HD avec un capteur plein format.



Canon 5D mark ii

2009

Premier reflex APS-C de Canon avec vidéo Full HD.



Canon 7D

2011

Successeur du premier hybride Micro 4/3 Full HD, il est célèbre pour son hack.



Panasonic Lumix
GH2

2012

Améliore l'ergonomie et la qualité d'image en vidéo avec une meilleure gestion du moiré et du rolling shutter. Avec ML, possibilité du RAW.



Canon 5D mark
iii

2013

Format compact, capteur Super 16, **enregistrement ProRes et RAW** pour un prix abordable.



**Blackmagic
Pocket Cinema
Camera**

2014

Premier appareil hybride à filmer en **4K interne (UHD et DCI 4K)**. Première caméra en **V-Log**.



**Panasonic Lumix
GH4**

2014

Révolutionne la **vidéo en basse lumière** avec un capteur plein format et une **sensibilité ISO exceptionnelle**. Première cam **S-Log 2**.



Sony A7S

2016

Un des premiers hybrides à offrir la 4K 60p en **10 bits 4:2:2**, stabilisation capteur et un codec efficace. Un des premiers avec une **stab IBIS** vraiment efficace en vidéo.



**Panasonic Lumix
GH5**

2018

RAW 4K en interne, un capteur Micro 4/3 et une excellente dynamique pour un prix très compétitif.



**Blackmagic
Pocket Cinema
Camera 4K**

2020

Première hybride Canon avec **8K RAW**, mais des problèmes de **surchauffe** limitent son usage.



Canon EOS R5

2021

Version plus compacte de la FX6, orientée vidéo avec un design sans miroir et des fonctionnalités de cinéma.



Sony FX3

2023

Première **Blackmagic plein format** avec un capteur de grande taille et un enregistrement **ProRes/RAW natif**.

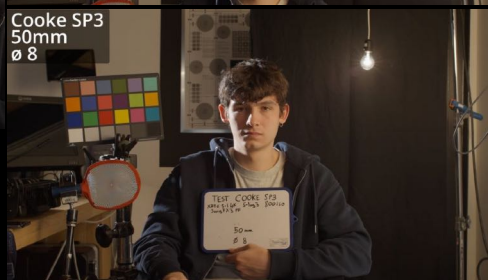
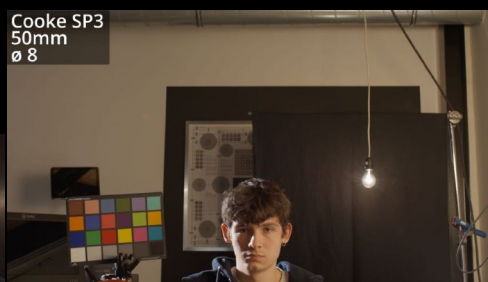


**Blackmagic
Cinema Camera
6K Full Frame**

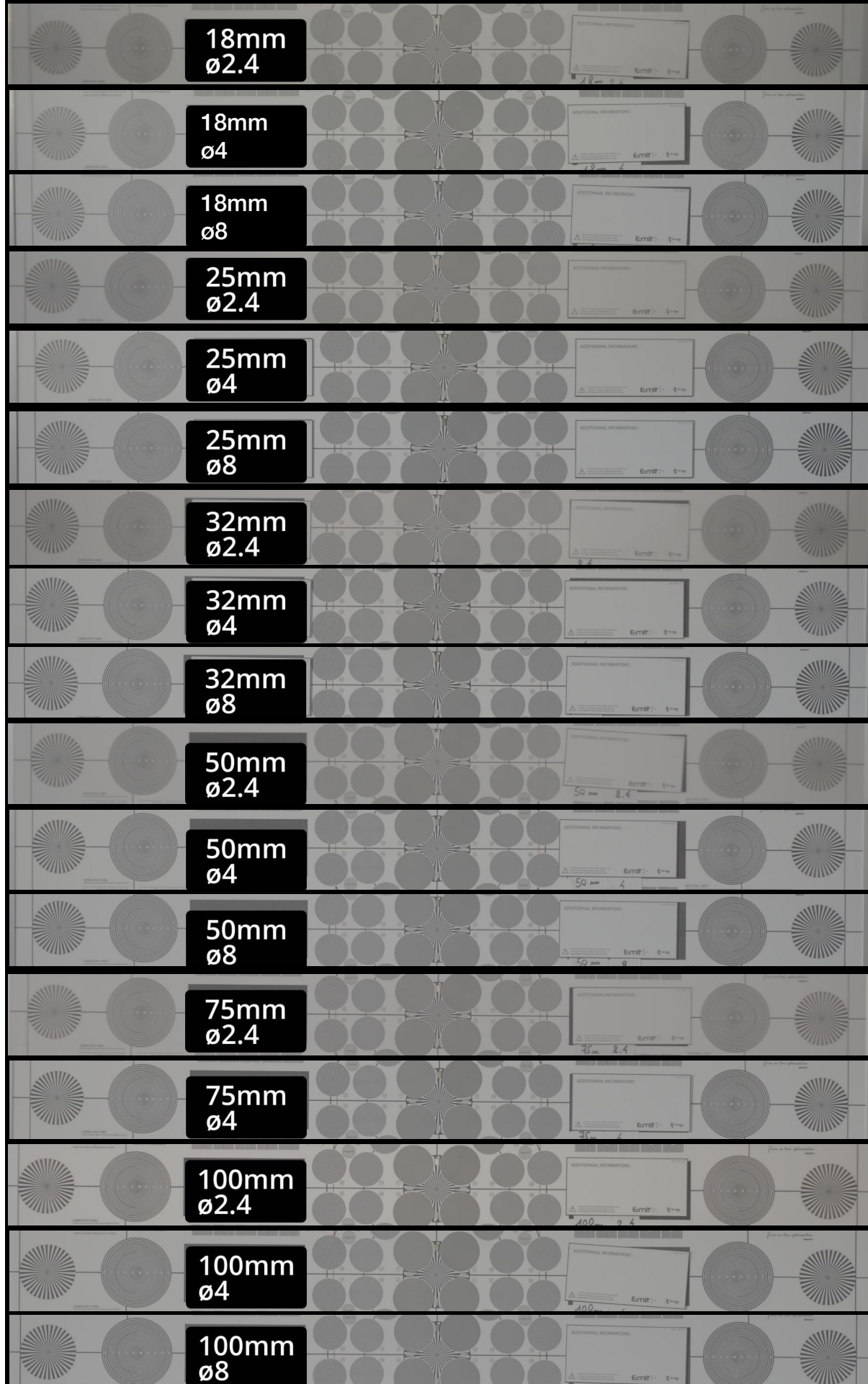
2025

Annexe 3 : essais de la série Cooke SP3





Cooke SP3 - Mire de définition



Annexe 4 : Dossier de la partie pratique de mémoire

ENS Louis-Lumière
La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr

Partie pratique de Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2025

Soutenance de juin 2025

« Week-end Châteaux de la Loire, 139.90€ TTC »
(titre provisoire)

Bonnet Louis et Bradel Emile

Cette PPM fait partie des mémoires intitulés :

L'utilisation d'appareils photographiques et de petites caméras cinéma dans le cinéma de fiction, contrainte technique et liberté créative. - Louis Bonnet

Tourner en petite équipe pour plus de liberté esthétique : quête de méthodes et moyens techniques - Emile Bradel

Directeur de mémoire interne : Baptiste Magnien et Véronique Lorin - David Grinberg

Directeur de mémoire externe : Olivier Boonjing

Coordinateur des mémoires : David Faroult

Présidente du jury cinéma : Giusy Pisano

Sommaire

- ***Synopsis***
- ***Notes d'intentions***
- ***Relation à la problématique du mémoire***
- ***Séquencier***
- ***Repérage lieux***
- ***Liste technique : matériel image (matériel son en cours)***
- ***Budget prévisionnel***
- ***Plan prévisionnel de travail et de post-production***
- ***Scénario***

Synopsis

Maël, un jeune homme de 22 ans, arrive à la gare de Tours pour y retrouver son père qu'il n'a pas vu depuis longtemps. Pascal est passionné d'histoire et rêve depuis toujours de visiter les châteaux de la Loire. Il a réussi à convaincre son fils de le suivre pour cet itinéraire, de Chambord à Amboise, le temps d'un week-end. Du déjeuner sandwich triangle dans la cour royale au petit-déjeuner à volonté de l'hôtel Ibis, Maël et Pascal discutent de sujets triviaux, du quotidien. Le soir venu, arrivé dans un hôtel de départementale, Maël ouvre une application de rencontre et tombe sur un jeune homme de 26 ans, qui se trouve trois chambres plus loin. Maël s'éclipse de la chambre le temps d'un moment charnel. Le lendemain, Maël et Pascal se retrouvent dans la même visite guidée que le jeune homme rencontré la veille qui semble suivre la même route. Maël est gêné par cette rencontre fortuite. Pascal le remarque et pense avoir dit quelque chose qu'il ne fallait pas. Cela les amène à discuter des sujets de frictions qu'ils semblent éviter depuis le début du voyage : leur vie, leur relation. Sur la route de leur nouvel hôtel, un silence pesant occupe l'atmosphère. Épuisé, Pascal s'endort rapidement à l'arrivée. En fumant, Maël remarque la voiture du jeune homme rencontré la veille sur le parking. Maël lui envoie un message ce qui les amène à enfin échanger leurs prénoms. Autour de mignonnettes trouvées au bar de l'hôtel, Maël et Antoine discutent jusqu'au bout de la nuit entre le parking et la chambre. Le lendemain, Maël se trouve plus avenant avec son père, malgré cette courte nuit. Lors de leurs visites du jour, Pascal se transforme en guide et captive l'attention de Maël qui s'amuse de son père. Sur la route du retour, Pascal exprime verbalement son bonheur d'avoir partagé ce moment avec son fils. Ses mots étant restés sans réponse, il tourne la tête et se rend compte que Maël dort. Arrivés à la gare, un message vocal d'Antoine fait vibrer le téléphone de Maël. Pascal le remarque. Il regarde son fils un temps, les yeux humides. Pascal sort de la voiture en inspirant un grand coup. Maël se réveille et rejoint son père. C'est l'heure, Maël dissuade Pascal de l'accompagner sur le quai car il a beaucoup de route. Ils se serrent dans les bras. En entrant dans la Gare, Maël écoute le message d'Antoine. Depuis le parking Pascal regarde le train s'en-aller. Il remonte dans sa voiture et part.

Notes d'intentions

Emile - Réalisateur

Je souhaite avec ce film travailler le réalisme et l'hyper-quotidienneté du jeu des comédiens. Pour cela, le processus de création du film consisterait à libérer de l'espace de jeu et d'utiliser la matière documentaire des décors.

Le film aurait cette forme presque binaire, passant des moments aux châteaux à ceux dans les hôtels. Les séquences voitures, viennent comme faire un bilan de la relation père-fils au fur et à mesure de leur itinéraire, le contenu des discussions dans les autres séquences étant souvent trivial. Le nombre d'espaces et le rythme déambulatoire du film donnerait un rythme soutenu qui serait contrebalancé par des séquences peu découpées.

Je souhaite travailler le cadre selon deux axes. D'une part, les châteaux seraient filmés avec distance dans des plans construits, qui épousent leur architecture : froide et symétrique. De l'autre, les chambres d'hôtels introduisent un flottement et une flexibilité du cadre qui permettrait de se rapprocher des personnages et de naviguer entre eux pour créer une atmosphère plus intimiste et développer la relation entre les personnages.

Louis - Chef-opérateur

En tant que chef opérateur du film, mon but est de mettre en image l'idée imaginée par Emile tout en respectant son envie de tourner en équipe réduite.

En lien avec cette demande, je veux mettre en place un choix technique en lien avec mon mémoire sur l'utilisation d'un appareil photo ou d'une caméra semblable à ces derniers, comme seule caméra du film. Cette envie s'accorde dans une envie de donner une place particulière à la mise en scène en proposant une toute petite ergonomie plus proche de l'amateurisme. J'espère pouvoir aller chercher avec Émile une certaine dimension réaliste au film par l'utilisation de cette petite caméra.

Nous tournerons dans certains lieux historiques qui ne pourront pas être réservé pour nous, le but sera donc de filmer au milieu des touristes, avec une caméra à la main, pour respecter l'ambiance originale de ces lieux (pas de figuration mais des vraies personnes).

Il en est de même pour la lumière, en allant chercher des sources discrètes, qui peuvent être portée sans risque par une seule personne, sans avoir recours à beaucoup de grip. Je pense prendre des sources LED pour avoir le meilleur rapport taille/puissance, si possible sur batterie pour bouger facilement les sources dans les décors.

Comme nos personnages, nous devons déambuler dans ces lieux, aller chercher des moments de vies avec nos acteurs, en jouant sur de l'improvisation. Pour réussir ce défi, je pense ne pas prendre en main le point en même temps que le cadre pour chaque plans, il faut donc trouver un moyen léger pour permettre une mise au point à distance.

Emile

Mon mémoire s'intéresse à la liberté esthétique apportée par le choix de tourner en petite équipe. La recherche consiste plus précisément à relier processus de création (méthodes et moyens technique) et enjeux esthétiques, selon deux études de cas : *Rien à Foutre* d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre et *Un prince* de Pierre Creton. Le projet de PPM s'inscrirait dans la définition d'un processus de création adapté aux enjeux du film et constituerait la troisième partie du mémoire. Ce scénario m'y semble approprié par les décors qu'il déploie, difficilement privatisables, et dont la matière documentaire m'intéresse. Cela coïncide également avec la volonté de filmer l'hyper-quotidien qui se dégagerait des dialogues et qui serait accentué par la déambulation dans des espaces récurrents. J'aimerais également travailler des moments d'improvisations autour cette trivialité dans deux séquences clés : la progression du conflit père-fils dans la deuxième après-midi et l'ivresse de Maël et Antoine dans la deuxième nuit. D'autre part, travailler en dehors de Paris en faisant habiter l'équipe dans un même lieu permettrait un travail collaboratif poussé que je souhaite explorer.

Louis

Pour mon mémoire je m'intéresse à l'utilisation d'appareil photo ou de petites caméras cinéma (Sony FX3, Blackmagic) dans un projet de fiction. Le but est de partir de plusieurs études de cas pour réaliser ensuite mes propres choix de matériel et de méthode de tournage avec ce film. Mon but est de lier ce choix de petite équipe à un choix cohérent d'ergonomie dans le travail avec la caméra. L'envie d'aller chercher de la matière proche du documentaire, possiblement dans des lieux touristiques où le but serait de préserver l'atmosphère ambiante rentre dans mon idée esthétique que peut apporter ces petites caméras dans la fiction.

Séquencier

Séquence 1 - PARKING GARE (20 sec)

Maël attends son père devant la gare de Saint-Pierre-des-corps

Séquence 2 - VOITURE (40 sec)

Maël et Pascal sont en voiture, ils se rendent au premier château, ils ne se sont pas vus depuis longtemps.

Séquence 3 - INTÉRIEUR CHÂTEAU 1 (40 sec)

Maël et Pascal visitent un premier château.

Séquence 4 - EXTÉRIEUR CHÂTEAU 1 (1 min)

Maël et Pascal mangent un sandwich dans les jardins du château.

Séquence 5 - EXTÉRIEUR CHÂTEAU 1 (40 sec)

Maël et Pascal visitent les jardins du château.

Séquence 6 - PARKING HÔTEL 1 (10 sec)

Maël et Pascal arrivent à l'hôtel.

Séquence 7 - RESTAURANT HÔTEL 1 (1 min)

Maël et Pascal dînent à l'hôtel.

Séquence 8 - PARKING HÔTEL 1 (45 sec)

Maël fume dehors et ouvre une application de rencontre.

Séquence 9 - CHAMBRE ANTOINE HÔTEL 1 (1 min)

Maël toque à la porte, Antoine lui ouvre. Ils se saluent timidement. Ellipse. Maël se rhabille et sort.

Séquence 10 - CHAMBRE PASCAL & MAËL HÔTEL 1 (10 sec)

Maël rentre discrètement en essayant de ne pas réveiller son père.

Séquence 11 - RESTAURANT HÔTEL 1 (20 sec)

Maël et Pascal prennent un petit déjeuner.

Séquence 12 - INTÉRIEUR CHÂTEAU 2 (1 min)

Maël et Pascal font une visite guidée, ils croisent Antoine.

Séquence 13 - LABYRINTHE CHÂTEAU 2 (1 min 30 sec)

Pascal essaie de discuter avec son fils. Maël lui fait des reproches mais Pascal ne réagit pas.

Séquence 13 - VOITURE (30 sec)

Maël et son père sont dans la voiture, le silence envahit l'espace.

Séquence 14 - CHAMBRE 1 HÔTEL 2 (20 sec)

Pascal se couche directement. Maël sort fumer.

Séquence 15 - PARKING HÔTEL 2 (20 sec)

Maël ouvre son application de rencontre et envoie un message vocal à Antoine.

Séquence 16 - CHAMBRE 2 HÔTEL 2 (2 min)

Maël et Antoine discutent jusqu'au bout de la nuit.

Séquence 17 - RESTAURANT HÔTEL 2 (30 sec)

Maël rejoint Pascal au petit-déjeuner. Ils parlent comme-ci de rien était.

Séquence 18 - INTÉRIEUR/EXTÉRIEUR CHÂTEAU 3 (40 sec)

Pascal fait la visite à Maël. Ils sont plus complice que la veille.

Séquence 19 - VOITURE (40 sec)

Pascal et Maël rentre. Pascal exprime ses sentiments dans un élan mais Maël dort.

Séquence 20 - VOITURE PARKING GARE (1min 30sec)

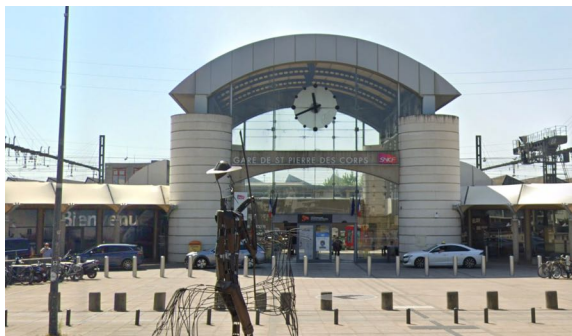
Pascal éteint la voiture. Il regarde son fils, les yeux humide. Il sort de la voiture et inspire. Maël se réveille et rejoint son père. Ils se serrent dans les bras, Maël part. Pascal attends de voir partir le train et part.

Total : 15 min

Repérages lieux

Gare

Gare de Saint-Pierre-Des-Corps et son parking



À 30 min de la maison où sera logée l'équipe

Châteaux (3 nécessaires)

Château de Valmer (jardins, potagers et labyrinthe)



À 9 min de la maison où sera logée l'équipe

Château Royal d'Amboise (vue sur la Loire et la ville d'Amboise)



À 20 min de la maison où sera logée l'équipe

Château du Clos Lucé, à Amboise (demeure de Léonard de Vinci)



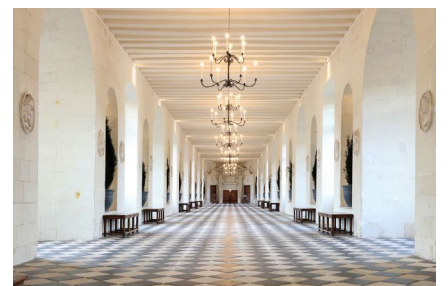
À 20 min de la maison où sera logée l'équipe

Château de Chaumont-sur-Loire



À 30 min de la maison où sera logée l'équipe

Château de Chenonceau



À 35 min de la maison où sera logée l'équipe

Pagode du Chanteloup



À 25 min de la maison où sera logée l'équipe

Hôtels (2 nécessaires)

Ibis Budget Amboise / Ibis Amboise / L'Aérogare



À 20 min de la maison où sera logée l'équipe

Hôtel F1 Tour nord/ Ibis Budget / B&B hôtel



À 25 min de la maison où sera logée l'équipe

Liste technique : matériel image

Intitulé matériel	N°	Où ?
CAMÉRA (PISTES)		
Sony FX3 #A	1	ENSL
Sony FX3 #B	1	PRÊT EMILIE HOUQUET
OPTIQUE (PISTES)		
Cooke SP3 18/25/32/50/75/100	1	PRÊT EMIT
Sony GMii 24-70mm	1	ENSL photo
ASSIST CAM		
Bijoute cam	1	ENSL
SEKONIC L858D	1	ENSL
Cage pour la caméra	1	ENSL
Disque navette 1To T9	2	ENSL
Spigot 2000	3	ENSL
Bras magique Noga PM	1	ENSL
Platine moniteur 143BKT	1	ENSL
Thermocolorimètre C700	1	ENSL
Télémetre Laser D5	1	ENSL
Charte de couleur	1	ENSL
Charte de gris	1	ENSL
Follow focus TILTA NUCLEUS N II	1	LOCATION BALBOA
FILTRE ND VARIABLE	1	LOCATION BALBOA
FILTRE POLA	1	LOCATION BALBOA
Moniteur TVLogic 5"	1	PRÊT TSF
VIDÉO		
Moniteur HD TV logic 5"	1	LOCATION BALBOA
DJI SDR Transmission	1	LOCATION BALBOA
DATA		
Disque Dur navette 1To	2	ENSL
ÉNERGIE		
Batterie V-Lock 140 ou 150 (alim lumière)	4	ENSL
Chargeur V-Lock 2 voies	2	ENSL
Batterie NP-F 750	4	ENSL
Chargeur NP-F	1	ENSL
Batterie Cube Bebop 1200	1	ENSL
LUMIÈRE		
Kit 4 tubes Astera Helios	1	ENSL
Loover Astera Helios	4	ENSL
Astera Box	1	ENSL
Luciole Nano	1	ENSL
Vortex 8	1	ENSL
Pied 1000 baby	2	ENSL
Pied 1000	3	ENSL
Pied U126	2	ENSL
Pied Aluminium	4	ENSL
Montée de lampe E27	3	ENSL
Bras magique	3	ENSL
Clamp	6	ENSL
Cyclone	2	ENSL
Pince Stanley	4	ENSL

Escabeau 5 marches	1	ENSL
Rotule	6	ENSL
Déport 100	2	ENSL
Déport 50	2	ENSL
Réflecteur souple	1	ENSL
Miroir	1	ENSL
Cadre 100 1/4, 1/2, Full	3	ENSL
Cadre 50 1/4, 1/2, Full	3	ENSL
Drapeau M	1	ENSL
Drapeau S	1	ENSL
Drapeau XS	1	ENSL
Collier 28	3	ENSL
Barre 3m	1	ENSL
Perche à lumière	1	ENSL
Girafe lumière	1	ENSL
Patte d'oie	2	ENSL
Prolong 16A	8	ENSL
Triplette / multiprise	3	ENSL
Barre 1m	1	ENSL
Collier simple 16	2	ENSL
DMG DASH	1	PRÊT LCA
SL1 Mini Mix	1	PRÊT LCA
Vortex4	2	PRÊT LCA
SL1 Mini Mix	1	PRÊT NEXTSHOT
Astera Nyx Bulb	8	PRÊT NEXTSHOT
MACHINERIE		
Tête HiDV + branches	2	ENSL
Tête Gitzo G180 + branches	1	ENSL
Monopod vidéo	1	ENSL
Gueuses	6	ENSL
Cube 15x20x30	3	ENSL
Borniol 3x2	1	ENSL
Cube de base 40	1	ENSL
Cube de base 20	1	ENSL
Praticable 1m	1	ENSL
Boutes	6	ENSL
Sangle	6	ENSL
Sangle à crochet	4	ENSL
Serre-joints	2	ENSL
Elingue acier	6	ENSL
Bâche pluie	2	ENSL
Balles de tennis	12	ENSL
Moquette	2	ENSL
Ventouse Avenger F1000	3	LOCATION BOOOKABLE
DJI Ronin 2	1	PRÊT SALOMÉ BROCARD
Trépied K&F Concept	1	MATOS PERSO LOUIS
Talkie-Walkie		
Talkie-Walkie DP1400	4	PRÊT TSF

Liste équipe

Film : Week-end châteaux de la Loire
Production : ENS Louis-Lumière

MISE EN SCENE				
Réalisateur	Emile Bradel	06 51 37 97 30	emile.bradel@gmail.com	
IMAGE / SON				
Directeur de la photographie	Louis Bonnet	06 46 14 23 16	louisbonnet.mov@icloud.com	
Ass. Cam / Electro / Machino	Margaux Audouin	06 65 16 64 91	mrgxaon@gmail.com	
Ingénieur.e du son / Perchiste	Maria Bettahi	06 09 63 42 16	maria.bettahi@eicar.fr	
COSTUME / ACCESSOIRES				
Cheffe costumière	Leia Lebert	06 95 86 26 07	leia.lebert@gmail.com	
POST PRODUCTION				
Monteur.euse image				
Monteur.euse son				

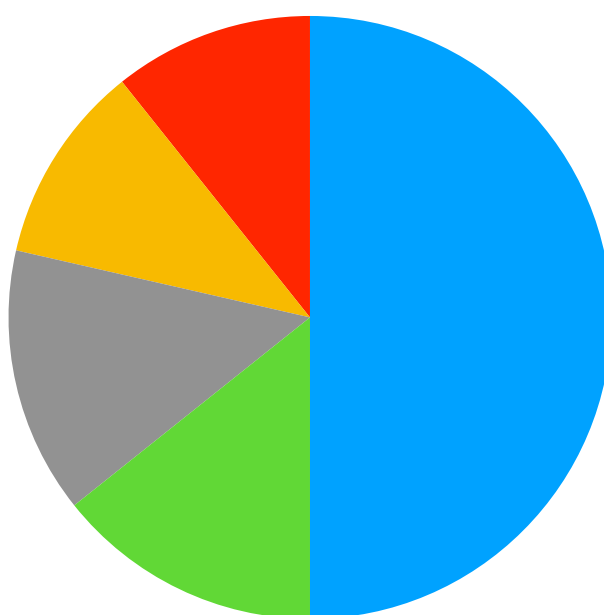
RÔLES					
N°	Rôles	Comédiens	Portables	Emails	
1	Maël	Emre Uludag	06 58 88 13 59	emre.casting@gmail.com	
2	Pascal	David Attias	06 15 44 71 72	davidattiasacteur@gmail.com	
3	Antoine	Alexis Gilot	06 89 36 93 60	alexis.gilot@gmail.com	

Budget prévisionnel

Budget PPM : 1200 €



Transports : 1300 €



Plan de travail

Plan de travail							
Jour	Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi	Vendredi	Samedi	Dimanche
Date	28/04/2025	29/04/2025	30/04/2025	01/05/2025	02/05/2025	03/05/2025	04/05/2025
Décor				Gare	Hôtel B&B	Hôtel Ibis Styles	
Horaires approximatifs			départ 15h00 Cité du cinéma	16h00 - 01h00	17h00 - 01h00	17h00 - 02h00	
Séquences			Arrivée	Arrivée téléphone Voiture arrivée Gare départ	Petit-déjeuner Arrivée Parking Chambre : douche et application Maël dans le couloir Maël et Antoine dans la chambre (séquence d'intimité)	Départ hôtel Pascal et Maël dans la chambre Maël sur le parking Maël et Antoine dans la chambre	Pause
Repas				Trouver un lieu proche de la gare	Terrasse du Petit-déjeuner	Parking ou espaces communs	
Date	05/05/2025	06/05/2025	07/05/2025	08/05/2025	09/05/2025	10/05/2025	11/05/2025
Décor	Château d'Amboise	Château de Chenonceau	Château de Villandry	Voiture Restaurant Léon			
Horaires approximatifs	9h00 - 18h30	9h00 - 18h30	9h00 - 18h00	9h00 - 18h00	départ 9h00		
Séquences	Billeterie Attente visite guidée Visite guidée Corrid' balcon Visite jardins ?	Parking Allée du château Déjeuner Visite audio-guide Labyrinthe	Visite jardins Déjeuner Visite intérieur Bonus : Glaces Voiture silence	Voiture musique Repas Léon Trajet retour chien et loup Soirée de fin de tournage	Retour		
Repas	Salle ou Parking arrière château	Aire de pique	Aire de pique	Maison			

Scénario

Week-end châteaux de la Loire

Par

Emile Bradel & Louis Bonnet

1 EXT/JOUR. PARVIS GARE DE SAINT-PIERRE-DES-CORPS

Maël, un jeune homme de 22 ans, se tient devant la gare avec un gros sac en bandoulière. Il sort son téléphone et appelle son père, Pascal, 50 ans.

MAËL

(Au téléphone)

Allo (Pas de réponse au téléphone)

Allo ?

PASCAL

(OFF)

Ouais allo !

MAËL

Ouais je suis devant la gare.

PASCAL

(OFF)

Le GPS me dit que je suis là dans 5 minutes.

MAËL

Ok, à toute..

PASCAL

(En coupant Maël)

Ah et si tu peux trouver à un endroit où je peux me mettre en warning !

MAËL

Ok, je vais voir.

Il raccroche.

2 INT/JOUR. VOITURE DE PASCAL

La voiture, moteur allumé, est arrêtée sur le parking de la gare. Maël met son sac à l'arrière et vient s'asseoir sur le siège passager. Une voiture klaxonne, Pascal se retourne.

PASCAL

(En s'adressant à la voiture derrière)

Ça va ! Deux minutes !

Ils se mettent en route.

(Se retourne vers Maël)
Je pensais que tu me gardais une place ?

MAËL

C'était galère avec les travaux.

Pascal et Maël ne se parlent pas pendant quelques secondes.

MAËL

On passe d'abord par l'hôtel ?

PASCAL

Non, j'ai pris la chambre à partir de 18 heures. On a le temps de faire une ou deux visites si ça te va.

MAËL

Ouais, pas de soucis. C'était juste pour savoir.

PASCAL

Tu peux mettre l'adresse sur le téléphone ?

MAËL

Tu mets quelle appli ?

PASCAL

Nan mais je parlais du GPS.

MAËL

Oui mais t'utilise Maps ou Waze ?

PASCAL

Waze.

MAËL

C'est quoi l'adresse ?

PASCAL

Tape « Château de Chenonceau ».

3.EXT/JOUR. PARKING DU CHÂTEAU DE CHENONCEAU

Ils arrivent sur le parking du château. Pascal et Maël sortent de la voiture en silence. Ils se retrouvent au niveau du coffre.

PASCAL

T'as changé de coupe de cheveux ?

MAËL

Je les avais pas comme ça la dernière fois ? Je sais plus quand je les ai coupés, mais c'était y'a un moment.

T'aurais pas de l'eau par hasard ?

PASCAL

Ouais, c'est dans le sac avec les sandwiches.

Maël ouvre le coffre et prend la bouteille d'eau.

4. EXT/JOUR. ALLÉE DU CHÂTEAU DE CHENONCEAU

Maël et Pascal se dirigent vers l'entrée du château. Pascal demande à quelqu'un de les prendre en photos.

5. INT/JOUR. SALLES DU CHÂTEAU DE CHENONCEAU

Ils commencent la visite, Maël est dans le dos de Pascal. Une employée du château les interpelle.

EMPLOYÉE DU CHÂTEAU

Bonjour messieurs, souhaiteriez-vous des audio-guides ?

Maël fait une tête marquant son indifférence.

PASCAL

Oui, merci beaucoup.

L'employée leur donne deux audio-guides. Ils avancent dans une première salle.

MAËL

C'est super beau.

Pascal regarde son audio-guide.

PASCAL

Je crois qu'il faut taper 00 pour débiter le parcours.

Pascal met le casque sur ses oreilles et commence méticuleusement le parcours de visite. Maël met le casque à moitié et avance plus lentement. Il regarde son père et le suit de salle en salle. Ils entrent dans la grande galerie. Pascal se tourne vers Maël et décolle le casque d'une oreille.

PASCAL

T'as vu ? 60m la galerie, c'est impressionnant.

Pascal remet le casque et reprend la visite. Maël hoche la tête et regarde à nouveau son père qui est déjà trois pas devant

6. EXT/JOUR. JARDINS DU CHÂTEAU DE CHENONCEAU

Maël et Pascal sortent des sandwichs triangles du sac, ils sont au bord de l'eau, derrière eux, le château et des touristes se prenant en photo devant celui-ci.

PASCAL

Je savais pas ce que tu préférais.
J'ai pris thon ou poulet.

MAËL

Comme tu veux. Tu préfères le poulet
toi, non ?

PASCAL

Ça me va. Le thon est plus gros si
t'as faim en plus.

MAËL

Merci.

Ils commencent à manger. Pascal se retourne et regarde des visiteurs qui se prennent en photo.

PASCAL

On pourra prendre une photo après.

MAËL

Ouais.

Un temps.

MAËL (CONT'D)

Il fait beau on a de la chance.

PASCAL

Oui espérons que ça continue. T'as
bien aimé la visite ?

MAËL

Ouais c'était intéressant, j'ai pas
toujours écouté l'audioguide mais ça
m'a pas gêné.

PASCAL

Je l'ai trouvé pas mal fait. Bon,
faut aimer la voix mais le texte
était bien.

Après un blanc Pascal se tourne vers Maël.

On fait un tour dans les jardins
avant d'y aller ?

MAËL

Ouais.

Un temps. Maël se retourne et regarde les touristes.

7. EXT/JOUR LABYRINTHE DU CHÂTEAU DE CHENONCEAU

Pascal déambule dans un labyrinthe, Maël l'observe depuis le centre.

8. EXT/COUCHER DE SOLEIL. PARKING DE L'HÔTEL 1

Pascal et Maël arrivent dans le parking, sortent de la voiture, prennent leur sac et rentrent dans l'hôtel.

9. INT/NUIT. CHAMBRE PASCAL MAËL HÔTEL 1

Pascal prend une douche, Maël est sur le lit. Il ouvre une application de rencontre. Un jeune homme sous le pseudo « Dispo_Hôtel » a liké son profil. Il le like en retour. Pascal sort de la douche, une serviette autour de la taille.

DISPO_HÔTEL (OFF)

(Message sur le téléphone de Maël)
Hey, on est juste à côté.

(Message sur le téléphone de Maël)
Tu cherches quoi ?

Maël verrouille son téléphone et se lève du lit.

MAËL

(À Pascal)
J'ai oublié mon gel douche, tu peux
m'en prêter ?

PASCAL

Ouais tiens.

Maël va dans la salle de bain.

10. INT/NUIT. RESTAURANT DE ZONE INDUSTRIELLE

Leur table est collée à une baie vitrée qui donne sur un rond-point. Maël a encore les cheveux mouillés. Ils consultent la carte, des bières sont déjà servies. Le serveur arrive.

SERVEUR

Bienvenue, qu'est ce qui vous ferait plaisir messieurs ?

PASCAL

Bonsoir monsieur, vous avez des spécialités de la région ?

SERVEUR

On a pas vraiment de spécialités mais si vous êtes gourmand je vous conseille l'entrecôte.

PASCAL

Allez, je vous fais confiance, saignante s'il vous plaît.

SERVEUR

Et pour vous monsieur ?

MAËL

Un cheese burger s'il-vous-plaît.

SERVEUR

Frites salade pour les accompagnements ?

Ils acquiescent, le serveur récupère les cartes. Un court silence contraste avec l'ambiance générale du restaurant. Pascal boit une gorgée.

PASCAL

Sinon ça va les études ?

MAËL

Bah ouais, il me reste plus qu'un mois, j'ai validé tous mes exams.

PASCAL

Et tu vas rester sur Lyon ?

MAËL

Ouais, je cherche un CDI là, j'aimerais déménager dans le centre.

PASCAL

Nous on continue de chercher, mais à Rennes c'est de la folie l'immobilier en ce moment.

MAËL

Moi ça ira si je trouve un travail rapidement.

PASCAL

Bah c'est bien, tu me diras.

Maël boit une gorgée de sa bière puis regarde les voitures par la fenêtre.

11. INT/NUIT. CHAMBRE PASCAL MAËL HÔTEL 1

Les lumières sont éteintes, Pascal dort. Maël écrit sur son téléphone.

DISPO_HÔTEL (OFF)

(Message sur le téléphone de Maël)

Chambre 57

MAËL (OFF)

(Message sur le téléphone de Maël)

J'arrive, je te dis quand je suis devant.

Il se lève discrètement de son lit, enfle un pantalon et sort de la chambre.

12. INT/NUIT. COULOIR HÔTEL 1 /CHAMBRE JEUNE HOMME HÔTEL 1

Maël marche jusqu'à la chambre du jeune homme rencontré sur l'application. Il toque. Un temps. Le jeune homme ouvre la porte. Ils se saluent timidement et s'embrassent sans dire un mot. Ils se serrent, commencent à se déshabiller puis s'allongent. On découvre une tête de lit sur laquelle est imprimé un château.

13. INT/NUIT. CHAMBRE JEUNE HOMME HÔTEL 1

Le jeune homme est torse nu, sur le bord du lit. Maël se rhabille et allume la lumière. Il va dans la salle-de-bain se rincer le visage puis enfle ses chaussures sur le pas de la porte, dans le silence. Les deux hommes se saluent timidement. Maël sort de la chambre.

14. INT/JOUR. SALLE DU PETIT-DÉJEUNER

Pascal boit son café en consultant un fascicule de château. Maël remplit son plateau au buffet et rejoint son père à table.

15. INT/JOUR. BILLETTERIE CHÂTEAU ROYAL D'AMBOISE

Pascal et Maël font la queue à la billetterie du château. Leur tour arrive.

PASCAL

Bonjour, ce serait pour une visite guidée pour deux personnes.

GUICHETIÈRE

Très bien, ça vous fera trente euros s'il-vous-plaît.

PASCAL

Vous prenez bien les chèques vacances ?

GUICHETIÈRE

Oui monsieur.

Pascal paie avec ses chèques vacances.

Merci, vous pouvez patienter à côté de la chapelle en montant l'allée sur votre gauche, la guide viendra vous chercher.

16. EXT/JOUR. CHAPELLE CHÂTEAU ROYAL D'AMBOISE

Pascal et Maël arrivent vers le lieu de rendez-vous. Maël voit le jeune homme qu'il a rencontré la veille. Cela le gêne, il détourne le regard et s'éloigne. Le jeune homme lève la tête et voit Maël, à côté de son père, il détourne le regard également. La guide arrive et amène le groupe dans le château.

17. INT/JOUR. SALLE 1 ET 2 CHÂTEAU ROYAL D'AMBOISE

En entrant dans la première salle, Maël laisse passer des gens pour éviter le jeune homme, ce qui l'éloigne également de son père.

GUIDE

Vous pouvez voir sur ce plan le château tel qu'il était conservé au 18ème siècle. Aujourd'hui, il ne reste que 20% des intérieurs. Ne soyez pas trop déçu car s'il était resté intact, vous auriez du me supporter pendant encore des heures.

Pascal sourit et regarde Maël qui reste de marbre. La guide laisse un temps pour que chacun puisse faire le tour de la salle. Maël traîne.

ELLIPSE

La guide reprend sa présentation dans une autre salle. Maël passe derrière Pascal et se place loin de lui pour ne pas être à côté du jeune homme. Pascal le remarque. Maël regarde à travers une fenêtre, il est ailleurs.

GUIDE

Vous pouvez voir sur cette colonne un visage avec de grandes oreilles. Cela figure l'expression les murs ont des oreilles. Dans les châteaux renaissances, Il suffisait de se pencher dans une cheminée pour savoir ce qui se complotait à l'étage du dessus. Ce symbole est donc une mise en garde...

Maël change rapidement de salle alors que la présentation vient tout juste de prendre fin.

18. INT/JOUR. TOUR DU CHÂTEAU ROYAL D'AMBOISE

Maël marche en piétinant en haut d'une tour du château. Il a la main sur la rambarde et observe la vue. Pascal arrive dans son dos.

PASCAL

Tout va bien ?

MAËL

(Surpris par la présence de Pascal)

Ouais, pourquoi ?

PASCAL

Je sais pas, on dirait que t'es pas content d'être là.

Tu me parles pas trop depuis ce matin.

Maël s'arrête de marcher et se tourne vers l'horizon. Il semble atteint mais il contient son émotion.

MAËL

Nan.

C'est pas comme si t'étais beaucoup plus bavard.

Maël reprend doucement sa marche. Pascal croise les bras et expire. Un temps. Il fait quelques pas pour suivre Maël qui se tourne vers lui.

PASCAL

Tu veux que je te prenne en photo ?
C'est joli avec la vue là.

Maël l'interrompt.

MAËL

(avec une voix émue et ferme)
Nan

Les deux personnages ne se regardent plus et continuent à avancer. Un temps.

MAËL (CONT'D)

J'ai faim. Pas toi ?

PASCAL

Si. J'ai vu qu'il y avait des crêpes en bas.

Un temps.

PASCAL (CONT'D)

On termine quand même la visite ?

Maël acquiesce.

19. INT/ENTRE CHIEN ET LOUP. VOITURE

Pascal regarde la route et Maël l'horizon à travers la vitre passager. Le silence envahit l'espace.

20. INT/NUIT. CHAMBRE PASCAL MAËL HÔTEL 2

Maël et Pascal rentrent dans la chambre de leur nouvel hôtel. Pascal s'assoit sur le lit et expire.

PASCAL

J'vais me coucher je pense. J'ai pas très faim, c'était de trop la crêpe.

MAËL

Je vais aller me poser dehors.

Un temps.

PASCAL (CONT' D)

J'ai vu qu'il y avait des trucs à
manger à l'accueil si tu veux
t'acheter quelque chose avec ma
carte.

Maël se lève et se dirige vers la sortie.

MAËL

Nan t'inquiète, j'ai la mienne si
jamais, bonne nuit.

Maël sort de la chambre.

21. EXT/NUIT. PARKING HÔTEL 2

Maël est sur une pelouse, au fond du parking de l'hôtel. Il ouvre son application et fait un message vocal en souriant.

MAËL

Alors t'as aimé la visite guidée ?

Il marche et s'adosse à un arbre. Le téléphone sonne, Maël écoute le message.

DISPO_HÔTEL (MESSAGE VOCAL OFF)

(En rigolant)

Faut que t'arrête de me suivre, hein.
Je connais même pas ton prénom.

Maël répond.

MAËL

C'est Maël, mais moi non plus je
connais pas le tiens.

Maël continue de marcher et s'accroche à une branche d'arbre, son téléphone sonne à nouveau, il écoute le message.

DISPO_HÔTEL (MESSAGE VOCAL OFF)

Moi c'est Antoine, tu fais quoi là ?

22. INT/NUIT. CHAMBRE D'HÔTEL 2 ANTOINE

Maël est assis sur une chaise, Antoine est debout en train d'essayer d'ouvrir une bouteille de vin avec un couteau suisse.

MAËL

Tu te déplace toujours avec une
bouteille dans ton sac ?

ANTOINE

Nan c'était un souvenir de base.

MAËL

Oh, tu l'as acheté dans la cave du
château ?

ANTOINE

Heu bien sûr ça vient de la belle
cave du Super U à la sortie
d'Amboise, mais c'est du vrai vin de
région !

MAËL

Je savais pas que t'étais amateur de
vrai vin !

ANTOINE

(En souriant)

Comment tu pouvais savoir, on s'est
pas adressé un mot.

MAËL

Façon de parler, tu m'as compris.

Ils sourient. Un temps.

MAËL (CONT'D)

Pourquoi t'es tout seul ?

ANTOINE

Pourquoi pas ?

Il ouvre la bouteille.

ANTOINE (CONT'D)

Nan en vrai j'écris un mémoire sur
les châteaux de la Loire.

Maël sourit bêtement.

MAËL

Ça a l'air trop chiant ton truc.

Ils partent en fou rire.

ELLIPSE

Maël et Antoine sont assis face à face en tailleur sur le lit. Ils sont émoustillés par l'alcool et discutent.

MAËL

(Amusé)

...nan mais c'était juste super gênant.
Toi tu présenterais un plan-cul à ton père ?

ANTOINE

(Taquin)

Peut-être pas mais toi t'avais l'air particulièrement gêné. Je pense que je te faisais trop d'effet.

MAËL

Prétentieux. T'avais pas l'air beaucoup moins gêné...

ANTOINE

J'étais pas gêné, j'ai juste senti que c'était pas la vibe à se taper la bise et te demander si t'avais bien dormi..

MAËL

Mouais...

Maël boit une gorgée. Antoine tâte le matelas.

ANTOINE

C'est pas terrible le lit ce soir hein.

MAËL

C'est sûr qu'on serait mieux dans ceux du château.

ANTOINE

C'est vrai. Mais à ce propos, les lits à baldaquins c'est fou, faut qu'on en parle. Pourquoi on a pas ça ici ?

MAËL

T'aurais aimé un hôtel thématique enfaite. C'est sûr que ça existe, juste pas ici quoi.

ANTOINE

Ouais, on a même plus de tête de lit
château, ça se dégrade.

ELLIPSE

Antoine et Maël sont torse nu. Maël est sur un canapé dans un coin de la pièce, un
paquet de chips à la main, Antoine est toujours sur le lit. Ils sont au milieu d'une
discussion qui semble beaucoup plus sérieuse.

ANTOINE

En vrai, moi aussi c'est plus facile
avec ma mère. Alors que je pense même
pas avoir plus de points communs avec
elle, tu vois ?

MAËL

Mais tu penses pas que c'est juste
une question d'efforts ?

ANTOINE

Bin si mais y'à plein de gens avec
qui c'est pas un effort de discuter.
C'est chiant si ça devient un effort,
nan ?

MAËL

Et t'as pas l'impression que ça vient
de toi parfois aussi ?

ANTOINE

Si mais ça vient pas de nulle-part,
les chiens font pas des chats.

Maël sourit.

MAËL

C'est pas l'inverse normalement, les
chats font pas des chiens. Après on
peut dire ce qu'on veut... les
hippopotames font pas des
sauterelles.

Ils rigolent.

ANTOINE

T'es chiant.

Un temps.

ANTOINE (CONT'D)

Tu veux de l'eau ?

MAËL

Ouais je veux bien.

Maël lui tend la bouteille de vin, vide. Antoine se lève, récupère la bouteille et part en direction de la salle de bain. Maël le regarde.

23. INT/JOUR. PARKING HÔTEL

Maël et Pascal mettent leurs affaires dans la voiture.

24. INT/JOUR. VOITURE

Maël regarde la paysage, puis son père furtivement.

MAËL

Je peux mettre de la musique ?

PASCAL

Ouais tu peux avec le bluetooth.

Maël sort son téléphone et commence à se connecter.

25. EXT/JOUR. JARDINS DU CHÂTEAU DE VILLANDRY

Pascal et Maël marchent entre de beaux jardins très fleuris. Ils sont silencieux. Pascal s'arrête devant un panneau.

PASCAL

T'as vu tout ce qu'il y a dans leur potager ? Je connais même pas tout les légumes.

MAËL

Ah bon, vous mettez pas ça dans les jardins de Rennes ?

PASCAL

Tu sais, moi je m'occupe de la gestion. Et appart des arbustes et des fleurs y'a pas grand chose...

MAËL

Mais tu fais quoi exactement maintenant ?

PASCAL

Je gère les équipes, leurs missions,
leur planning. Mais y'a un côté
humain aussi, vérifier que les
équipes vont bien...

Les deux personnages continuent de marcher dans le calme. Maël s'arrête et prend une photo du château. Pascal attend sur le côté.

MAËL

Attends, mets toi devant. Je te
prends en photo avec.

Pascal entre dans le champ et sourit. Ils continuent leur visite.

26. INT/JOUR. CHÂTEAU DE VILLANDRY

Maël et Pascal visitent les salles du château en se suivant mutuellement. Ils arrivent en haut d'un escalier.

PASCAL

Heureusement qu'il n'y a pas 15
étages.

MAËL

C'est clair pourtant j'ai l'habitude.
J'suis au cinquième sans ascenseur,
c'est un peu mon sport quotidien.

Pascal et Maël entrent dans une salle.

PASCAL

Tu fais pas de sport à côté ?

MAËL

Nan, je m'étais inscrit au volley
mais j'avais pas le temps d'y aller.

Un temps.

MAËL (CONT'D)

Et toi ?

PASCAL

Je vais courir de temps en temps mais
ça fait longtemps là. J'aime bien
pourtant.

MAËL

C'est dur de rester régulier.

Maël et Pascal continuent la visite.

27. INT/JOUR. SALLE EXPO CHÂTEAU DE VILLANDRY

Dans une salle d'exposition, Pascal regarde un tableau, Maël est assis sur une chaise.

PASCAL

Tu veux y aller ?

MAËL

Non non je suis bien là.

Pascal se balade dans la galerie. Maël le suit du regard, il bâille.

28. INT/COUCHER DE SOLEIL. VOITURE

Maël dort. Pascal le regarde.

29. EXT/NUIT. PARKING DE LA GARE

Pascal et Maël sortent de la voiture.

PASCAL

Ça va on est un peu en avance, tu vas pas le louper.

MAËL

Ouais je vais attendre sur le quai, toi t'as beaucoup de route.

PASCAL

Ok, bah des bisous alors, à bientôt.

Ils se font la bise.

MAËL

Ouais, merci d'avoir organisé ce week-end. Bonne route, tu m'envoies un message quand t'es arrivé.

PASCAL

Ouais, toi aussi.

Maël part. Pascal sort une bouteille d'eau et s'assoit sur le rebord du coffre. On voit un train passer dans l'arrière-plan.

30. INT/NUIT. HALL DE GARE

De nombreuses personnes passent dans le hall. On reste un moment dans ce lieu.
Des gens se retrouvent et d'autres se disent au revoir, le train de Maël va partir.