

CANNES ENTRETIENS AFC

Portrait de la jeune fille en feu

de Céline Sciamma, photographié par Claire Mathon AFC

Avec Noémie Merlant, Adèle Haenel, Luàna Bajrami

Sortie le 11 septembre 2019

La directrice de la photographie Claire Mathon AFC s'est entretenue avec François Reumont pour parler de son travail sur *Portrait de la jeune fille en feu*, de Céline Sciamma. Nous vous proposons une transcription de ses propos.



Adèle Haenel, Noémie Merlant © Pyramide Distribution



Adèle Haenel © Pyramide Distribution

► Essais numérique/35 mm

Le choix du format de prise de vues a été très tôt discuté. Des essais comparant 35 mm-Leitz Summilux et RED Monstro-Leitz-Thalia nous ont fait choisir la RED Monstro pour l'incarnation et la présence qui se dégageaient des premiers visages filmés. Je pense que la taille du capteur et la finesse de ces images, tournées en 7K, participent de cette sensation. Mais les essais ont aussi donné une référence argentique à l'étalonnage des images numériques, notamment dans ses contrastes. Le film de Céline Sciamma met en scène le souvenir d'une histoire d'amour qui se déroule au XVIII^e siècle or nous ne souhaitons pas surligner cette dimension passée, mais inventer notre XVIII^e siècle – « notre 2018^e siècle », disait Céline – en lui donnant une résonance actuelle.

Suite à ces essais, j'ai fait des photos argentiques pendant tout le tournage, pour servir de références. Débutait en fait une série de portraits de Céline, des photos dans les lumières du film. Une manière de questionner autrement le rapport de création entre celui qui regarde et celui qui est regardé. Comme le dit Céline : « Dans notre atelier il n'y a pas de muse, il n'y a que des collaboratrices qui s'inspirent mutuellement. »

Portraits et visages

La peinture et le travail de la peinture sont très présents dans le film. J'ai évidemment commencé par m'intéresser à la peinture du XVIII^e siècle et à ses peintres femmes (Vigée Le Brun, Artemisia Gentileschi ou Adélaïde Labille-Guiard). Nous sommes allées ensemble au Louvre. La peintre du film n'existe pas, Céline a choisi une jeune peintre, Hélène Delmaire, qui avait l'âge du personnage et une formation classique de peinture à l'huile. Nous avons collaboré toutes les trois pour créer ses tableaux et définir leur rendu. Céline tenait à filmer le travail et les gestes du travail en temps réel.

Même si ce n'était pas notre époque, les portraits de Corot nous ont inspirés. On y sent peu la direction et la couleur de la lumière mais plutôt comment elle fait ressortir les carnations, les étoffes, les fonds... comme si la couleur de la lumière était la plus juste pour faire apparaître les couleurs du sujet.

Le rendu des carnations a été primordial dans mon travail. J'ai recherché à la fois de la douceur, pas d'ombres marquées, un rendu un peu satiné et non réaliste qui reste naturel et extrêmement vivant. Nous avons, avec la maquilleuse Marie Luiset, pris le temps de visualiser ce mélange optique/lumière/filtre/maquillage au cours de plusieurs essais avec les comédiennes et les costumes. Il fallait gommer l'aspect brut et contemporain des visages, tout en gardant la précision et les nuances des couleurs, trouver un rendu de peau qui ramène un peu de l'époque par le biais de sa pictorialité. Nous parlions souvent des visages comme de paysages.

J'ai eu beaucoup de plaisir à regarder les comédiennes, à capter les moindres variations, à connaître leurs traits et voir comment la lumière et les angles de prise de vues les modifiaient.

Regarder/Image et mise en scène

Avec Céline Sciamma, c'est une vraie rencontre de cinéma. Nous avons un plaisir et une foi commune dans la cinématographie, dans la fabrication cinématographique. La mise en scène de Céline est très précise et l'image en est un élément. Je me souviens de ces plans-séquences (le film est très souvent filmé en plan-séquence) des deux comédiennes extrêmement chorégraphiés, millimétrés même dans la position de leur visage l'une par rapport à l'autre, comme sur le plan d'elles deux de profil, sur la falaise, où Marianne est empêchée de voir Héloïse à cause de leur proximité.

Nous avons beaucoup travaillé le rythme des plans. Le film est avant tout une histoire d'amour : Céline parlait d'"incarner les

[actualités AFC | in memoriam | festivals | le CNC | côté profession | expositions | billet d'humeur | ça et là | entretiens AFC | films AFC | associés]

désirs et la pensée des désirs". Il nous fallait regarder ces visages et non les encadrer. La durée des plans participe de cette envie. Nous avons revu certains films de Bergman qui a su magnifiquement filmer les femmes avec une proximité et une intimité singulières.

Mettre en image cette dialectique des regards, cette force d'attraction entre les deux femmes, a été un des sujets de ma collaboration avec le cadreur Steadicam Matthieu Caudroy qui devait tendre à être une caméra qui regarde, qui scrute. Ces plans ont presque tous été tournés au 70 mm et je tenais à trouver le juste centrage des visages dans le cadre.

Les intérieurs dans l'atelier

Nous avons d'abord tourné tous les extérieurs du film en Bretagne, puis le château en Seine-et-Marne. Ce château du XVIII^e siècle n'avait pas été habité ou restauré et ses boiseries, ses couleurs, ses parquets étaient restés figés dans le temps. Le chef décorateur, Thomas Grezaud, a très finement respecté les matières et travaillé sur l'épure des décors.

Le château était un décor difficile (et coûteux) à éclairer, à cause de sa dimension et parce que le décor de l'atelier était au premier étage (fenêtres à 8 m de hauteur côté cour et 16 m côté douves), sans oublier les contraintes d'un Monument Historique. Dans l'atelier, toute la lumière est artificielle. Avec le chef électro, Ernesto Giolitti, et le chef machino, Marc Wilhelm, nous avons fait construire, sur un côté, une grande structure afin de maîtriser la lumière et la faire évoluer suivant les séquences. Les projecteurs LEDs en DMX, commandés par un iPad, nous permettaient de nous adapter à la météo et à l'évolution de la lumière extérieure. Les découvertes étaient gérées avec des jeux de châssis équipés de différentes densités neutres et de scrims, fabriqués sur mesure pour chaque fenêtre par l'équipe décoration pendant le pré-light. J'ai cherché à retrouver du naturel, des accidents dans la lumière, la mémoire de la lumière changeante et vivante du tournage breton, on aimait à penser qu'on avait ramené un peu de sable de Quiberon dans nos poches.

Les chandelles

J'ai eu la chance de pouvoir faire plusieurs séries d'essais pour définir le dosage des sources, de la fumée et des flammes que nous allions utiliser de nuit. La productrice Bénédicte Couvreur m'a beaucoup soutenue et a su donner du temps au travail de l'image, je lui en suis très reconnaissante.

Pour les chandelles, je ne voulais pas être trop réaliste, trop assujettie aux bougies même s'il fallait bien sûr croire à cette lumière, à cette époque. Dès les premiers essais on a senti avec Céline que notre envie d'épurer encourageait (dans la limite du possible) à mettre les chandelles hors-champ. J'ai gardé l'idée d'obscurité, de mystère, sans respecter forcément les directions. J'ai longtemps cherché la bonne chaleur, la bonne couleur de sorte à garder une richesse dans les couleurs, notamment pour la peinture et les carnations. La couleur de nuit a été la chose la plus compliquée à trouver à l'étalonnage.

Un autre sujet des essais était le mouvement de la lumière, le scintillement des flammes que nous avons essayé d'atténuer au maximum. J'aimais quand la lumière des chandelles résultait d'un mélange de différentes sources : bougies installées dans des cônes de blondes, LEDs en ruban à 2 000 K (de Softlight) et de petites ampoules tungstène installées dans des guirlandes (Rope Lights). La complexité des plans-séquences obligeait souvent à percher plusieurs sources qu'Ernesto Giolitti avait fabriquées à partir de rubans de LEDs d'une grande légèreté.

Suivi des rushes et étalonnage

Jérôme Bigueur, l'étalonneur, a été un partenaire important pour moi à toutes les étapes de mon travail : les essais, le tournage durant lequel il supervisait les rushes et, bien sûr, à l'étalonnage final. Cette collaboration sur la longueur nous a permis de faire les bons choix pour le rendu des peaux. Par exemple, je ne filtrais pas, à la prise de vues, quand une flamme était dans le champ, laissant ce travail à l'étalonnage. Nous avons eu un peu plus de trois semaines d'étalonnage et ce temps fut très précieux. Jusqu'au bout, j'ai cherché l'équilibre entre le souvenir, l'époque et le présent de cette passion amoureuse. ■

Propos recueillis par François Reumont, retranscrits et mis en forme par Hélène de Roux, pour l'AFC



Noémie Merlant, Adèle Haenel © Pyramide Distribution



Noémie Merlant © Pyramide Distribution

Portrait de la jeune fille en feu

Assistants opérateurs : Alan Guichaoua et Ombeline Tomboise

Chef électricien : Ernesto Giolitti

Chef machiniste : Marc Wilhelm

Matériel caméra : TSF Caméra (RED Monstro, optiques Leitz Thalia)

Machinerie : TSF Grip

Laboratoire : Hiventy

Etalonneur : Jérôme Bigueur

Effets numériques : CGEV

Chef décorateur : Thomas Grezaud

Chef costumière : Dorothee Guiraud

Maquilleuse : Marie Luiset

Peintre du film (doublure main) : Hélène Delmaire

Prise de son : Julien Sicart

Montage : Julien Lacheray

Voir l'entretien filmé où Claire Mathon parle de Portrait de la jeune fille en feu

<https://www.afcinema.com/J-aime-regarder-les-filles-qui-marchent-sur-la-plage-13522.html>