

## La réalisatrice Vero Cratzborn et les directeurs de la photo Philippe Guilbert, AFC, SBC, et Matthieu Bastid parlent de leur travail sur "La Forêt de mon père"

25 juin 2020 [La Lettre AFC n°310](#)



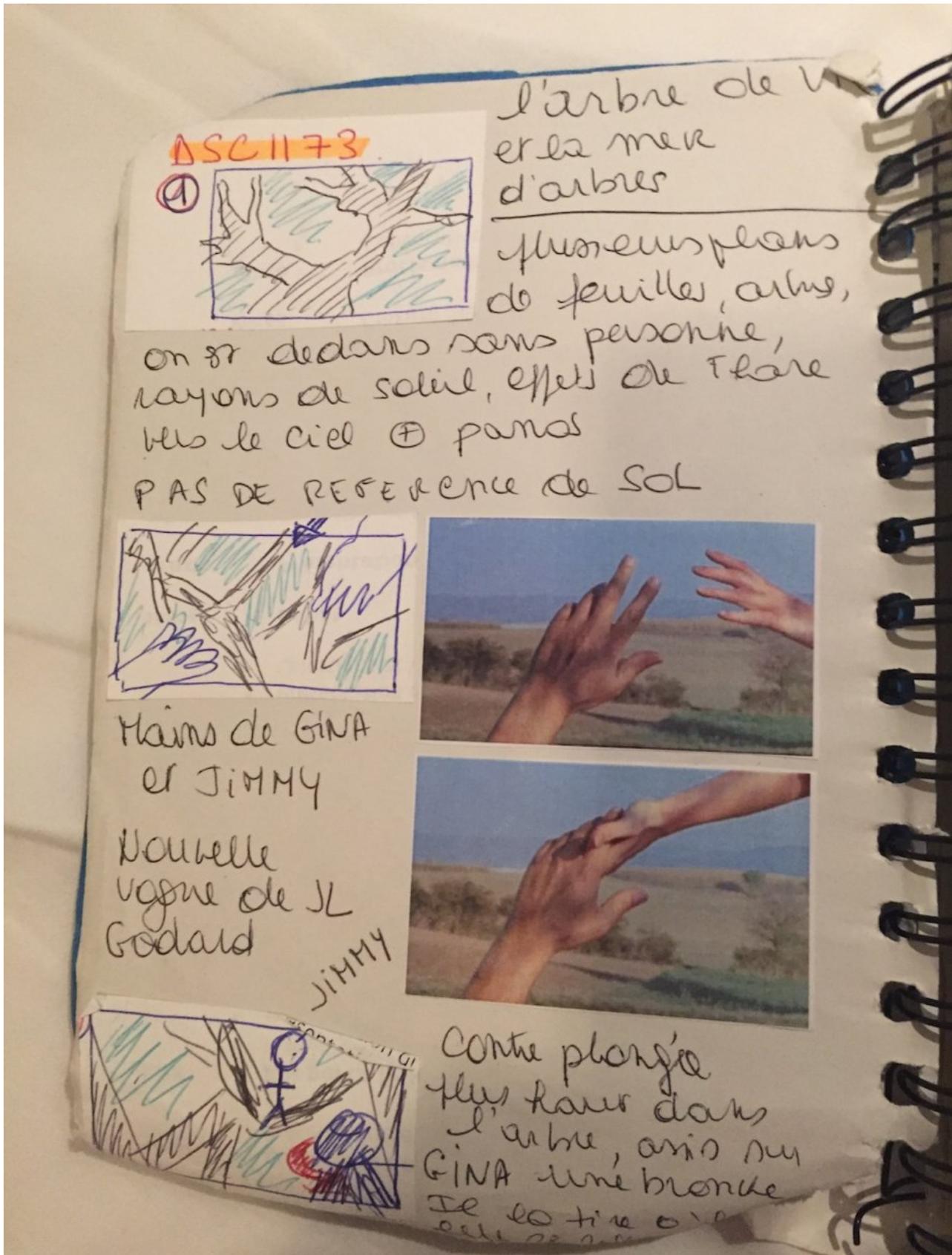
Depuis vingt ans, la réalisatrice belge Vero Cratzborn et le directeur de la photographie Matthieu Bastid font des courts métrages ensemble. Mais pour le premier long métrage de la réalisatrice, tourné dans les Hauts-de-France et en Belgique, en coproduction belgo-franco-suisse à majorité belge, Vero Cratzborn a fait appel à [Philippe Guilbert](#), AFC, SBC, habitué des coproductions entre la Belgique et la France, et aux tournages à deux caméras. Matthieu opère la deuxième caméra (LA).

*Gina, 15 ans, grandit dans une famille aimante en lisière de forêt. Elle admire son père Jimmy, imprévisible et fantasque, dont elle est prête à pardonner tous les excès. Jusqu'au jour où la situation devient intenable : Jimmy bascule et le fragile équilibre familial est rompu. Dans l'incompréhension et la révolte, Gina s'allie avec un adolescent de son quartier pour sauver son père. Avec Alban Lenoir, [Ludivine Sagnier](#) et Léonie Souchaud.*

En période de confinement imposé, c'est en visio-conférence que je rencontre Vero Cratzborn, [Philippe Guilbert](#), AFC, SBC, et Matthieu Bastid, pour parler du film qui sort en salles le 9 juillet. Sélectionné à Cannes Junior, au Festival international du Premier film d'Annonay, au Festival international du film francophone de Namur (hors compétition), et en compétition au Festival Ramdam de Tournay, le film bénéficie du soutien de la Ligue des droits de l'Homme, de Falret et de l'Unafam. (LA)

**Comment avez-vous abordé la préparation, d'un point de vue esthétique et technique ?**

**Vero Cratzborn :** A l'écriture, il y avait une notion de topographie, de lieux, d'espaces, que j'avais envie d'inscrire, et quelque chose d'assez sensoriel. En tant que spectatrice, le plaisir que j'ai à regarder un film, c'est une pulsion scopique. Au-delà d'une bonne histoire, j'ai besoin d'avoir un plaisir visuel et sonore, c'est quelque chose de très important dans la façon dont je reçois un film. Et du coup, à l'écriture, je fonctionne par images et par sons. Il y avait déjà des images assez fortes qui étaient très présentes dans mon esprit, comme par exemple ce que j'ai appelé *La Pieta*, dans le lit à la fin, ou la mer d'arbres, l'idée de l'horizon.

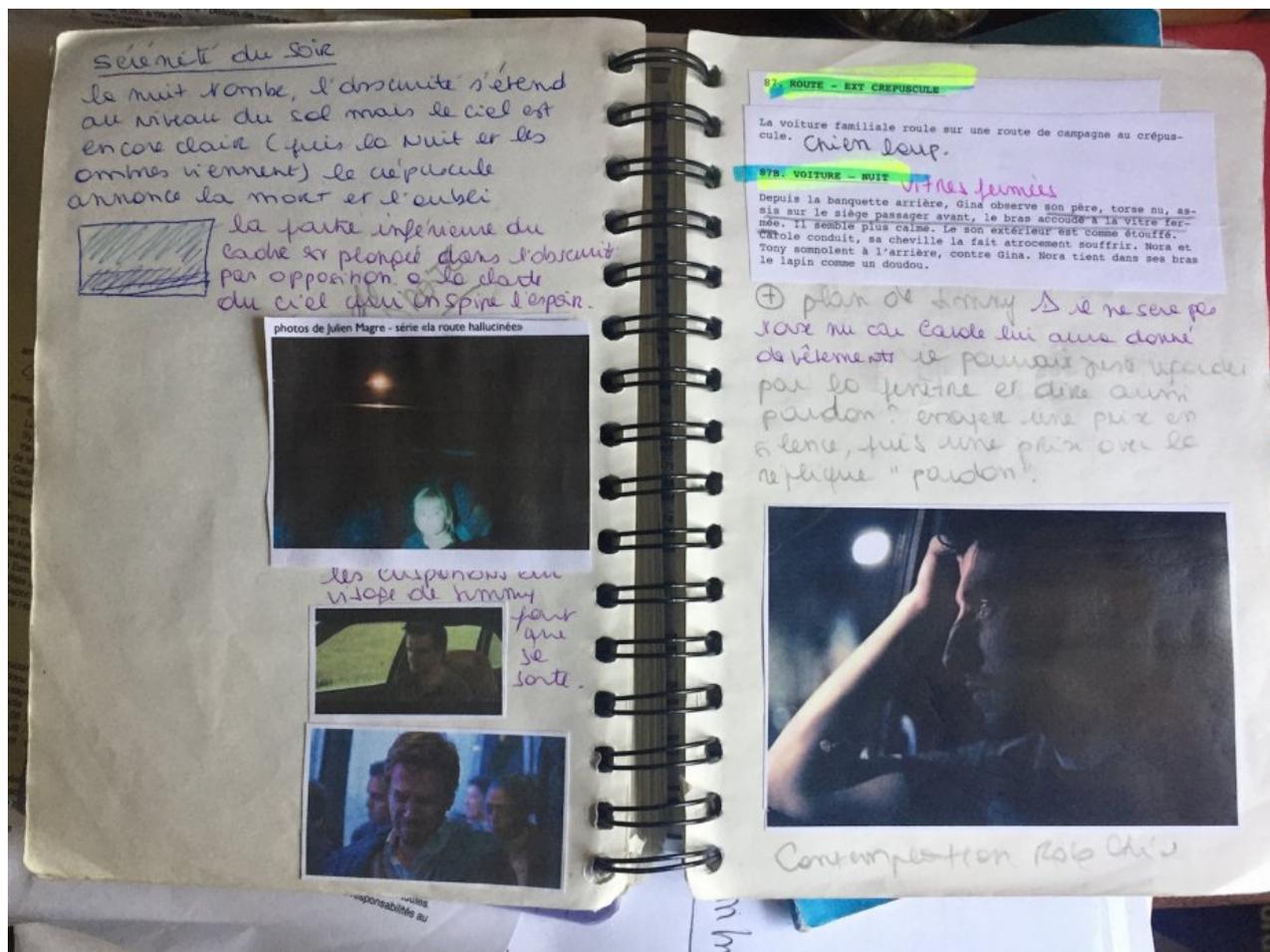


Element de "mood board"

**Matthieu Bastid** : Ou la vue sur la canopée...

**VC** : Et en ce qui concerne le son, par exemple, l'idée, quand on est dans la chambre, d'entendre le souffle des arbres, en "rime" avec les images du début. Quand j'ai rencontré Philippe pour la première fois, je lui ai parlé de cette idée d'"arbre de vie"...

**Philippe Guilbert** : Il y avait beaucoup d'intentions artistiques dans le scénario, et Vero m'avait donné un dossier très visuel. Elle avait beaucoup de plans déjà dessinés dans sa tête, donc c'est venu assez naturellement. Avec Matthieu, qui était censé faire le film comme chef opérateur, il y avait déjà eu un gros travail de réflexion, mais comme les productrices voulaient quelqu'un qui avait déjà photographié plusieurs longs métrages, on a fait "trio" pour l'image, avec Matthieu et Vero.



Element de "mood board"

**VC :** J'avais demandé à avoir deux caméras dès le départ car j'ai l'habitude de travailler à deux caméras sur mes courts métrages, pas seulement pour tourner des scènes à deux caméras, mais aussi pour tourner des plans de deuxième équipe.

**PG :** Il y avait cette idée de deux équipes en parallèle. Matthieu était à la deuxième caméra et en deuxième équipe, et je faisais la caméra principale avec les comédiens.

Je connaissais Frédéric Alexandre, l'assistant réalisateur, et la directrice de production, qui m'ont sollicité pour le film. Quand j'ai rencontré Vero, nous avons parlé longuement et sommes partis directement en repérages. J'étais assez vite dans le bain car j'habite près des décors qui avaient été repérés. J'ai vu l'appartement, son extérieur et la forêt devant l'immeuble. J'ai l'habitude de passer des castings d'opérateurs et que la décision soit prise parfois un ou deux mois plus tard, mais là, j'étais tout de suite dans le bain. En un jour, on avait déjà fait un grand pas.

On a fait beaucoup de repérages à trois. J'aime participer au découpage, je ne voudrais plus faire de film à la photo uniquement et ne pas être aussi le cadreur du film. J'ai donc aussi travaillé sur le découpage de mon côté, fait des propositions à Vero...



Philippe Guilbert, AFC, SBC, à la caméra

Photo : Pierre Kerrand

**MB** : Et nous avons consacré deux jours de travail, tous les trois et avec la scripte, Alexia Chassot, au découpage papier, ce qui pour moi était très court, comparé à nos habitudes, Vero et moi.

***Comment s'est constituée l'équipe de cette coproduction ?***

**VC** : Il faut dire que c'est un peu compliqué, pour un premier film produit en annexe 3, de se retrouver avec des collaborateurs que je ne connaissais pas. Il fallait que l'ingénieur du son soit suisse, par exemple...

**PG** : Je suis belge et j'ai l'habitude de travailler avec des productions françaises et belges, et en coproduction, donc je n'avais pas de problème avec ça.

**MB** : Vero espérait avoir ses collaborateurs habituels, en postproduction, aussi...

**PG** : De l'équipe image, je ne connaissais que la cheffe électro mais ça ne me pose pas de problème. L'important, c'est de faire des films et heureusement qu'on les fait encore. Ton film aurait pu ne pas se faire.

**VC** : Et ça n'empêche pas de faire de belles rencontres, je pense en particulier à Julien Chassaignon, le chef machiniste, ou à Henri Maikoff, l'ingénieur du son.



Matthieu Bastid et Vero Cratzborn

Photo : Pierre Kerrand

***Dans le film il y a deux ambiances : un univers onirique, de conte, et un univers hyperréaliste. Comment cela a-t-il été traité à l'image ?***

**PG :** On a toujours eu l'intention que cette forêt ait une certaine magie - que l'on voit dans la première séquence du film, par exemple -, et en contrepoint des univers plus froids. On peut parler aussi de l'appartement, où nous voulions quelque chose d'assez neutre, et que les acteurs ressortent. Le chef décorateur a absolument voulu peindre en rouge tout l'appartement. On a dû batailler à l'étalement pour contrer ce rouge...

**VC :** Je suis une intellectuelle, une picturale, une littéraire. Je ne sais pas manipuler une caméra, j'ai plutôt des textes, des tableaux et des images à partager, je pense par exemple à David d'Angers ou à des gens qui ont écrit sur la peinture ou à des tableaux. Je pense à Gustave Doré, pour la forêt, à Courbet...

En préparation, il y a des choses que j'ai partagées avec Matthieu et Philippe, dont des écrits sur la nuit américaine. Une des questions que je me suis posée, c'est « Comment filmer la nuit ? » Il fallait traduire cette volonté abstraite, intellectuelle, arriver à la mettre en image.

Dans la scène au supermarché, quand les personnages de Jimmy et du vigile se battent, c'est une référence au tableau de Delacroix, *La Lutte de Jacob avec l'ange*, cela amène à la construction d'un cadre, d'une image, d'un mouvement car l'image est mouvement, lumière, couleurs. Il y avait effectivement cette volonté de styliser une réalité brutale, comment ça peut "frotter" avec le réalisme.

**PG :** Oui, ça résume un peu notre collaboration : ton approche intellectuelle et le gros travail que tu avais mûri par des références photographiques ou picturales, et il s'agissait pour moi de les traduire concrètement au découpage, par le mouvement. La notion de "conte", je l'ai découverte en voyant le film monté. Un film, c'est un ensemble monté, et, au tournage, je n'ai pas cette vision globale. C'est pourquoi je m'intéresse beaucoup au découpage. J'ai une vision de mise en place, j'aime bien intervenir à ce niveau, mais je différencie ça de la mise en scène, que je laisse au réalisateur.



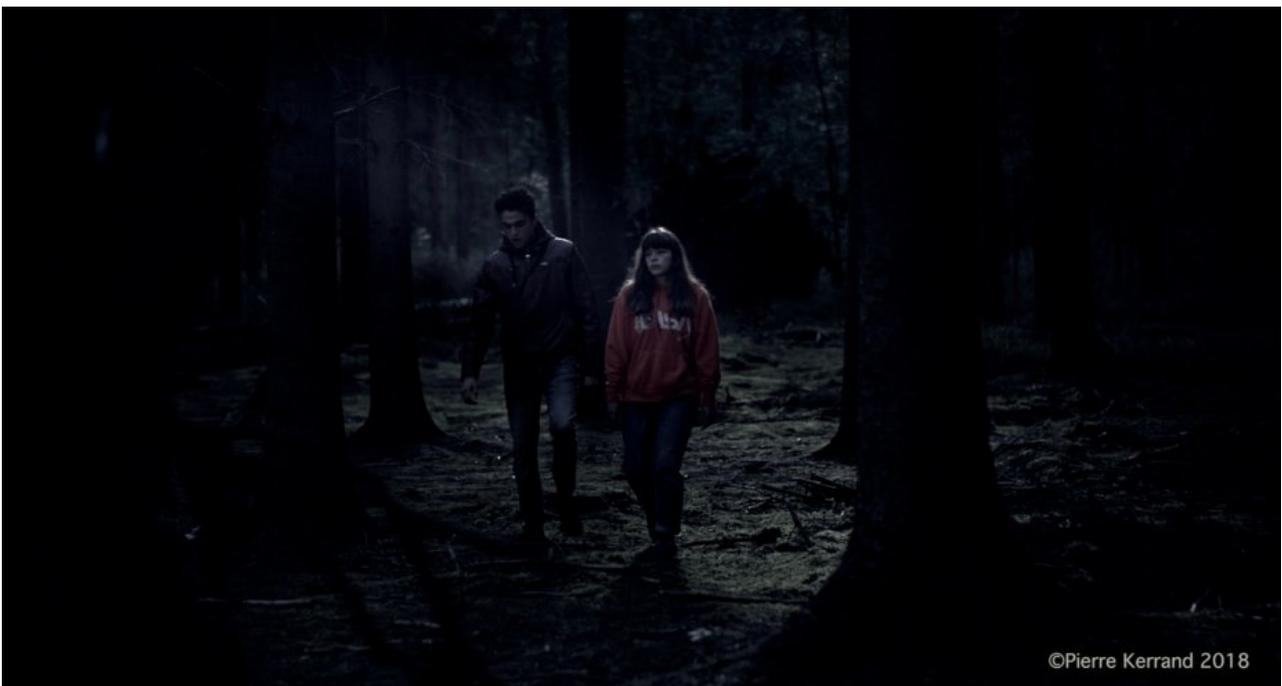
Scène de nuit avec feu  
Photo : Pierre Kerrand

**Parlez-nous de ces séquences de nuit. Certaines ont été tournées en nuit américaine...**

**PG :** Sur les nuits américaines, Vero avait fait ce très beau dossier, documenté, entre autres, de sources trouvées sur le site de l'AFC, qu'elle a appelé "Filmer la nuit", et que j'ai d'ailleurs utilisé avec des étudiants, à la CinéFabrique à Lyon et à l'INSAS à Bruxelles. En particulier, tu nous avais montré *Winter's Bone*, de Debra Granik, où il y a un mélange de nuits américaines et de vraies nuits.

J'avoue que je n'avais jusqu'à présent jamais fait de vraie nuit américaine, et j'étais plutôt réticent, mais ça nous était un peu imposé. On tournait en septembre, nous avions des enfants, donc impossible de les faire tourner la nuit, et nous avions des séquences en déambulation avec une toute petite équipe. J'adore quand Christophe Beaucarne tourne de nuit des extérieurs jours, en forêt, par exemple, sur *La Belle et la bête*, de Christophe Gans, mais là, nous n'avions pas du tout les mêmes moyens. On a fait des essais, pas très concluants d'ailleurs, et en revoyant le film sur grand écran, je trouve la deuxième séquence de nuit, la séquence de fin, vraiment réussie, la déambulation est très belle.

**MB :** Il faut dire que la difficulté de ces deux séquences, par des contraintes de plan de travail dues au fait que des enfants tournent dans ces scènes, est qu'elles ont été tournées en "mixte" : une partie a été tournée de jour, en nuit américaine, et une autre en vraie nuit. Mais elles sont toutes deux intégralement en nuit à l'écran. La difficulté était d'assurer la continuité malgré ces contraintes.



©Pierre Kerrand 2018

La séquence de fin : nuit américaine  
Photo : Pierre Kerrand

**PG :** D'ailleurs, dans cette séquence de fin, je préfère les plans tournés en nuit américaine à ceux tournés en vraie nuit. Parce qu'en vraie nuit, on est obligé d'éclairer et on sent plus la lumière. Il y a des brillances sur le cuir, par exemple, qu'on a essayé de calmer à l'étalement. Mais on était obligé de tourner aussi de nuit, à cause du feu. La première séquence était plus difficile parce que les arbres n'étaient pas assez hauts et la direction du soleil un peu trop de face, pourtant dans un décor que j'avais proposé. Mais ça fonctionne parce qu'on est dans le conte. On quitte la vraie nuit quand Alban s'enfonce dans la forêt et éteint sa lampe torche. Et la transition avec la nuit américaine se fait grâce au plan sur la cime des arbres et les étoiles.

La nuit américaine, ça reste une convention. Je pense qu'il faut des repérages très approfondis, pour les nuits américaines.



La séquence de fin tournée de jour  
Photo : Pierre Kerrand

Quand on a tourné la chambre d'hôpital du père, de nuit, Vero voulait des ombres de branches d'arbre qui bougent sur le lit. Ça me paraissait difficile parce qu'on était en mixte, on devait tourner la chambre en fausse nuit, avec un sas de Borniol. On a un peu bricolé et quand même réussi à mettre un peu de feuilles dans le sas, et ça marche... On a les arbres grâce aux plans que Vero et Matthieu ont tournés après.



Nuit américaine  
Photo : Pierre Kerrand

#### **Quelles techniques particulières ont été utilisées pour ces nuits américaines ?**

**PG :** Il n'y a pas de "truc". J'ai ré-éclairé certains plans, juste un petit peu, les visages, en essayant d'être un peu en latéral, ça se sent un peu plus sur la première séquence. Je n'ai pas filtré en bleu, juste un polarisant, pour garder toute la marge possible à l'étalement, et j'ai appliqué une LUT assez contraste et bleutée, préparée aux essais. L'étalement de ces deux séquences a pris du temps, pour placer et animer des masques.

Parfois, j'aurais peut-être pu aller plus loin, plus sombre, mais c'est un film de comédiens, j'aime voir les yeux des acteurs, et si on est trop esthétisant, moins propre, on perd leur jeu.



Nuit américaine  
Photo : Pierre Kerrand

***De jour, dans la forêt, la végétation est assez belle. On a l'habitude d'avoir à la ré-éclairer. Ici, les verts sont lumineux. Comment les avez-vous traités ?***

**PG :** On n'avait pas beaucoup de sources et je n'avais que deux électriciens, donc je crois qu'on n'a même pas sorti le 9 kW dans la forêt. Les plans larges ne sont pas ré-éclairés, il y a juste un peu de LEDs, un SL1 ou un Pillow Lite, pour les yeux des comédiens. Dans la séquence du début dans la forêt, quand ils sont sur l'arbre, il y a un ou deux 1 800 W, un peu trop chauds d'ailleurs, je trouve qu'on sent peut-être un petit peu la lumière, on l'a atténué à l'étalonnage. Mais les verts sont sortis assez bien dès le départ, on n'a pas eu à trop les travailler.

La postproduction a été faite chez FreeStudios, à Genève, mais je n'ai pas pu rester à l'ensemble de l'étalonnage, qui a été fait en deux semaines par Boris Rabusseau et poursuivi par Matthieu, et on s'est retrouvés tous les trois à la fin pour une dernière journée.



Tournage de la séquence d'ouverture  
Photo : Julien Chassignon

**VC :** Et cette dernière journée a été très utile.

**MB :** J'ai pris le relais en deuxième semaine, pendant que Vero faisait le mixage à Bruxelles, et j'ai dû insister un peu pour faire des masques mais je crois que Boris a pris plaisir à aller dans ce sens. Dans la forêt, sur les plans de grue, par exemple, on a cherché parfois à obtenir des couleurs d'automne, ou plus jaunes, par touches, trouver des nuances, sans que ça soit complexe. Sur les nuits, c'était un peu clair, on a redonné un peu de densité.



Scène de nuit avec feu  
Photo : Pierre Kerrand

**Parlez-nous du travail à deux caméras...**

**VC :** Philippe et Matthieu n'avaient pas travaillé ensemble auparavant mais ils ont rapidement trouvé une façon de dialoguer, d'être en connexion. Ce qui est important pour moi, c'est la relation aux comédiens. J'avais un rapport très fort avec Ludivine Sagnier et Alban Lenoir, Philippe était proche de Léonie Souchaud.

**PG :** Et d'Alban aussi, on avait fait *Un Français* ensemble, sur lequel il y avait une très grande connexion entre l'acteur principal, qui était Alban Lenoir, et la caméra, car tout était en plans-séquences.

**VC :** Ce qui est intéressant pour moi, dans le choix d'avoir deux caméras, je pense par exemple à la scène dans le jardin de l'hôpital psychiatrique, où Gina rend visite à son père, c'est de pouvoir filmer "ici et maintenant", d'avoir un regard documentaire, et d'avoir des moments où, même si les caméras sont assez proches au niveau du cadre, le comédien ne sait plus précisément laquelle est sur lui. Il naît une espèce de grâce de ce double regard qui se révèle par le choix de la caméra qui est montée. Avec Loredana Cristelli, la monteuse, on a choisi les plans en fonction de notre ressenti, et c'était vraiment intéressant d'avoir ces possibilités.

De même, quand ils sortent du supermarché, c'était important d'avoir ce dispositif, de pouvoir "accueillir" l'instant du point de vue.

**MB :** En préparation, on avait eu très peu de temps pour le découpage. Sur le plateau, il y a donc eu quelques moments où je suis intervenu, mais en général c'est Philippe qui définissait les cadres. Il fallait que ça fonctionne, avec les contraintes que nous avions.

**PG :** Pour la deuxième caméra, je comprends assez vite ce qu'on peut anticiper pour un plateau suivant, ou donner des plans de nature en deuxième équipe. Dès qu'on a de jeunes enfants, on a très peu de temps, et il est logique qu'on rentabilise le temps, pour avoir leur énergie.



Photogramme du film

#### *Quels principes de "répartition des rôles" avez-vous appliqués aux deux caméras ?*

**PG :** Je n'ai pas de parti pris à cet égard, j'essaie de faire des plans utiles, qui soient dans le découpage prévu. En général, j'essaie de ne pas dépasser les 90 ° entre les deux caméras, mais dans l'absolu, ça ne me dérange pas de faire un champ-contrechamp en même temps. J'aime les challenges, et c'est pourquoi je tiens vraiment à garder le cadre principal, même si en l'occurrence Matthieu a aussi fait des cadres de caméra principale et moi des plans plus serrés. J'aime fondamentalement les acteurs et la mise en scène, et, sans prendre la place du réalisateur, je me sens bien à proposer des idées de mise en place. J'utilise l'application Artémis, et, avec cet outil, on trouve rapidement des solutions de cadre ensemble. Après, Matthieu peaufinait, par le choix de la focale... Et les choix de cadre étaient toujours validés à trois.

**VC :** J'ai l'habitude de travailler à partir d'un photo-board et, sur le plateau, Philippe m'invitait toujours à venir à l'endroit d'où je voulais voir les choses. Le fait d'avoir Artémis, de chercher des points de vue, tout ce travail de "mise en corps", d'incarnation, a été très important en préparation. Le travail qui a été fait en amont, sur le papier mais aussi sur les lieux, a été primordial.

**MB :** Il faut dire qu'en préparation nous sommes restés un mois en résidence à proximité des décors, et nous avons pu aller tous les trois sur les lieux grâce à la disponibilité de Philippe...

**PG :** J'ai beaucoup travaillé pour le décor de la forêt. J'ai fait des repérages moi-même. Vero avait repéré, avec son assistant, un décor qu'elle m'a montré, et j'ai pensé que ce n'était pas un bon choix, parce qu'on ne pouvait pas y amener de grue ou de nacelle. Il fallait une forêt dans le Nord mais il n'y en a pas tant que ça. J'ai pensé à la forêt de Raismes, à côté de Valenciennes, pas très loin de chez moi, et en allant me balader là-bas avec mon chien, j'ai trouvé l'arbre et on a trouvé les trois décors au même endroit. La coproduction était ravie.



Photogramme du film

### *Quel matériel avez-vous utilisé ?*

**PG :** On a tourné en 2K, en Arri Alexa Mini pour la caméra principale, et la deuxième caméra était une Arri Alexa SXT.

**MB :** Le choix de l'Alexa SXT en deuxième caméra était bon pour les plans à l'épaule, j'aime que la caméra épaule soit un peu lourde, mais pour les plans en deuxième équipe, ça s'est avéré plus compliqué. J'aurais préféré une Amira.

Il y a des plans de travelling sur rails pour lesquels nous avons les deux caméras sur deux plateaux accolés, donc les caméras étaient dans le même mouvement, à des focales relativement longues, aux alentours du 85 mm et du 100 mm, mais nous cadrions chacun des protagonistes différents.



Philippe Guilbert et Matthieu Bastid sur un même travelling  
Photo : Pierre Kerrand

### *Et les optiques ?*

**PG :** J'ai choisi les Leitz Summicron. J'aime les Summilux, que je trouve magnifiques et qui sont grandes ouvertures, mais ça n'a pas été possible par manque de disponibilité ou à cause du prix. C'était la première fois que j'utilisais les Leitz Summicron, et je n'ai même pas fait d'essais très poussés, ce qui ne me gêne pas pour un film assez naturaliste.

J'ai retrouvé la qualité que j'apprécie dans les Leitz Summilux et je trouve les Summicron peut-être un petit peu trop contrastes, un peu trop "sharp", mais on peut l'atténuer après. La recherche du maximum de netteté, en 4K ou en 6K, et des optiques hyper piquées, pour moi, n'est pas toujours l'idéal pour les peaux. Mais on a beaucoup tourné à grande ouverture, donc on casse un petit peu cette netteté. Et du grain a été ajouté en fin d'étalonnage.

Quant au format, on a pensé à l'anamorphique mais les moyens étaient trop restreints et Vero n'était pas convaincue, nous avons opté pour le 1,85.

En termes de filtres, un polarisant, que j'utilise systématiquement de jour en extérieur, une série de dégradés neutres "hard edge", et une série de Classic Soft HD légers (1/16, 1/8, 1/4, 1/2, 1), et nous avions une série de dioptries.

En machinerie, nous avions une Peewee 3, et quelques monorails, mais il nous fallait une grue pour la séquence d'ouverture. Vero avait en référence une branche d'arbre horizontale, mais ça s'est révélé difficile à trouver sauf très haut dans les arbres. On a réussi à négocier une grue avec la production, une GF8, qu'on a fait venir de Belgique. Matthieu a fait les plans d'en bas et je faisais les plans à hauteur des comédiens avec la grue sur rails, et ça nous a permis de faire tous les plans aériens, avec la même position de grue, en changeant juste la position du bras, en pivotant, et en roulant sur rail.



Tournage de la séquence d'ouverture

Photo : Pierre Kerrand

C'est comme ça qu'on a tourné le premier plan, en attendant les comédiens. On faisait des essais avec la grue, qu'on a tournés, de la caméra se baladant entre les branches d'arbre. Le soleil est encore dans le champ, il y a un peu de flare, on démarre très proche d'une branche, avec le point devant, et ce plan est vraiment très beau. D'office, il donne le ton du conte, on a quelque chose de relativement magique, de poétique, pour le premier plan du film.

*(Propos recueillis par Laurent Andrieux pour l'AFC.)*

- Voir la bande-annonce du film :



["La Forêt de mon père" - Bande Annonce \(2020\) Ludivine Sagnier, Alban Lenoir](#)  
par [Bandes Annonces Cinéma](#)

- Voir un "making of" du film (sous le titre provisoire *Les Châtelains*) :



[Sur le tournage de "La Forêt de mon père", de Vero Cratzborn](#)  
par [Cinergie .be](#)

*En vignette de cet article, [Ludivine Sagnier](#) et [Alban Lenoir](#) dans La Forêt de mon père.*

## PORTFOLIO

---







---

### Équipe

- Première assistante opératrice : Émilie Colin
- 2<sup>e</sup> assistant opérateur : Guillaume Augeri
- Stagiaire caméra : Sarah Tcheurekdjian
- Cadreur 2<sup>e</sup> caméra : Matthieu Bastid
- Premier assistant 2<sup>e</sup> caméra : Benjamin Hautenaue
- Cheffe électricienne : Émilie Guéret
- Électricien : Louis Zébo
- Chef machiniste : Julien Chassaignon
- Machiniste : Martial Viel
- Machiniste grue : Benjamin Speyer
- Voiture travelling : Rudy Kris
- Montage : Loredana Cristelli
- Étalonnage : Boris Rabusseau

### Technique

- Matériel caméra : Eye-Lite Brussels, VMO Média (Arri Alexa SXT et Alexa Mini, optiques Leitz Summicron)
- Machinerie : Key Grip Systems Belgium, Showtex, Grip & Motion Services
- Voiture travelling : Cinétec
- Laboratoire et postproduction numérique : FreeStudios – Genève