

Université de Montréal

**Émotions lumineuses :
La poésie de la lumière en mouvement**

Par

Charlotte Laigneau

Département d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise en Études cinématographiques
Option recherche et création

Août 2019

© Charlotte Laigneau 2019

Université de Montréal

Département d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

**Émotions lumineuses :
La poésie de la lumière en mouvement**

Présenté par

Charlotte Laigneau

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Joëlle Rouleau

Présidente-rapporteur

Michèle Garneau

Directrice de recherche

Marion Froger

Membre du jury

Résumé

Ce mémoire, présenté sous la forme d'une recherche-crédation, sonde les forces de la lumière et de l'ombre en mouvement. Nous nous inspirons des travaux d'Henri Alekan et de Fabrice Revault d'Allonnes pour mettre en avant une méthode de travail de la lumière, qui repose sur deux étapes essentielles: l'étape de l'éclairage qui correspond à une hiérarchisation des éclairages, et celle de la lamination qui correspond à une dramatisation de la lumière. Cette méthode, considérée dans un cadre classico-baroque, ouvrira la porte à des analyses portant sur les variations de la lumière. Nous explorerons deux techniques utilisées par les directeurs de la photographie: la conception d'un «path» lumineux et la pratique du changement à vue. Ces deux techniques seront étudiées à partir du travail de divers directeurs de la photographie, tels que Vittorio Storaro et Darius Khondji. Elles seront également employées dans la création qui accompagne ce mémoire, afin d'en saisir les subtilités, et d'appréhender les difficultés reliées à la pratique de la direction de la photographie. La création sera donc une véritable exploration pour moi et un apprentissage pratique et théorique des possibilités et contraintes de la lumière et de l'ombre. C'est finalement dans une démarche qui oscille entre tâtonnement et recherche que je tenterai de comprendre le potentiel poétique de la lumière et de l'ombre.

Mots-clés: lumière, ombre, éclairage, mouvement, lamination, éclairage, hiérarchisation, dramatisation, résonances, baroque, poésie

Abstract

This thesis, presented as a research-creation project, sounds the power of the light and the shadow in movement. Inspired by the writings of Henri Alekan and Fabrice Revault d'Allonnes, we will point out a work method used to shape the light, that rests upon two essential steps: the first step is called *éclairage*, and calls on a hiérarchisation of the light sources. The second step is one of *lumination*, that is equivalent to a dramatisation of the light. The method, considered in a classico-baroque context, will open the door to some analysis of the light's variations. We will explore two techniques used by cinematographers: the conception of a light «path», and the *changement à vue*. We will study these two techniques through the work of various cinematographers, such as Vittorio Storaro and Darius Khondji. We will apply these two techniques in a creation that is linked to this thesis, to better comprehend the subtleties of the light in movement, and understand the difficulties that come along with the practice of cinematography. Thus, the creation will be a true exploration for me, and a practical and theoretical learning process about the possibilities and the complexity of light and shadow. This stammering and hesitating approach intends to understand the poetic potential of the light and the shadow.

Keywords: light, shadow, mouvement, lighting, lamination, hierarchisation, dramatisation, resonances, baroque, poetry

Table des matières

<i>Résumé</i>	3
<i>Abstract</i>	4
<i>Remerciements</i>	7
<i>Introduction</i>	8
CHAPITRE 1	13
<i>Éclairer et luminer, une méthode de travail de la lumière</i>	13
La hiérarchisation: la phase de «l'éclairément»	13
Quels éclairages?	13
Un parcours guidé dans le visible	16
La dramatisation, ou comment «luminer» un film	18
Notions de résonances, à la faveur de l'ombre	19
Cinéma spectaculaire, mouvement, et lumière versatile: le baroque à l'œuvre	20
CHAPITRE 2	27
<i>L'émotion par le mouvement lent: le cheminement de la lumière, un mouvement dans le temps</i>	27
Les deux facettes du «path» lumineux	27
Le découpage-lumière: un «Big-Bang» de tons et d'inspirations éparées	27
La rythmique lumineuse, une progression mélodique de la lumière	33
Lumière classique, lumière baroque	40
CHAPITRE 3	42
<i>L'émotion par le mouvement instantané: le changement à vue, un parcours de la lumière dans l'espace</i>	42
Une technique théâtrale, puis cinématographique	42
Changement à vue de décor, de costume, d'éclairage	42
L'effet «naturaliste» et l'effet «esthétisant»	44
Le fonctionnement du changement à vue	45
Le mouvement instantané comme contrepoint dramatique	50
Le changement de lumière brusque, une résonance immédiate	50
Le rôle du changement à vue	51
Une technique baroque	53
<i>Autoréflexion sur mon processus de création</i>	61
<i>Conclusion</i>	70
<i>Bibliographie et filmographie</i>	72

À toi Grand-Maman, à la force et à la douceur de ton sourire.

Remerciements

Ce mémoire est dédié à Geneviève Chabot, une grand-maman des plus souriantes et courageuses, qui m'a transmis toute sa force pour aller au bout de ce mémoire. Merci, pour tout. Merci aussi à l'extraordinaire personne qui l'a accompagnée le temps d'une vie, et qui a su me transmettre sa passion pour l'écriture, la poésie, la photo, avec douceur et patience. Merci pour tes histoires et ton amour Grand-Papa.

Merci ensuite à ma famille. Maman et Papa pour vos encouragements, merci de m'avoir poussée à aller au bout de l'écriture, et de n'avoir jamais douté de moi. Votre confiance fait de moi une femme épanouie dans ma carrière et dans ma vie. Merci à toi Arthur, pour les rires rafraichissants et les câlins de géant, qui sont tout à fait ce dont j'avais besoin. Je suis une grande sœur fière, toujours. Merci à toi Valentin, toi qui en deux heures as su me redonner confiance en mes idées, toi qui as su démêler mon esprit embrouillé. Ce mémoire s'est écrit grâce à toi mon frère, n'en doute pas : tes conseils de lectures et tes analyses toujours si pertinentes ont été un nouveau souffle pour me lancer dans la rédaction.

Merci, bien évidemment à ma directrice, Michèle Garneau, qui a été témoin de mes doutes, de mes revirements, de mes absences et de mes erreurs. Votre patience a été précieuse, votre compréhension quant à mes choix également. Je suis fière et heureuse d'être arrivée au bout de ce mémoire accompagnée de vos conseils.

Merci à Julien, colocataire, ami, médecin, confident, coach quotidien : ta joie, ton affection et ton amitié me touchent, et m'ont permis de supporter les dernières longues nuits de rédaction.

Merci enfin à mes ami.e.s, Laetitia, de m'avoir soutenue autant dans la réalisation de ma création, de m'avoir conseillée et accompagnée durant ces trois années, sans faille; Émilie pour ta douceur, ta force et ton talent (et tes relectures, bien sûr); Jeanne pour ton amour si récent et pourtant si extraordinaire; Valentine parce que tu as toujours été là, constante dans ton humour et ta tendresse.

Merci à toute l'équipe qui a participé à mon film, sans qui ma création n'aurait jamais vu le jour.

Introduction

La direction de la photographie est une discipline aux multiples facettes artistiques et techniques. Elle fait appel à des connaissances pratiques nombreuses qui, si elles ne définissent pas la créativité du directeur de la photographie, influencent la réalisation de ses idées et deviennent donc indispensables. Il peut s'agir du choix de la caméra, des objectifs et de la filtration, de la sélection de la pellicule, du capteur ou du format de l'image, de la décision de prendre tel ou tel dispositif permettant le mouvement (shoulder-rigs, dolly, steadicams...). Il y a également les repérages, le découpage technique, les plans d'éclairage et le choix des costumes, des spots et de leur intensité, des gélamines, des diffusions, des couleurs, des nets, des soies, etc. Chacun de ces éléments influence l'image finale et ce que le directeur de la photographie, en accord avec le réalisateur, souhaite communiquer visuellement. Cette multitude d'éléments techniques et de possibilités artistiques peut engendrer angoisses et questionnements dans l'esprit d'une directrice de la photographie en apprentissage. Comment captiver, choquer, bouleverser, comment affecter et faire vibrer le spectateur au rythme des images? Quels éléments de la direction de la photographie mettre en scène pour transmettre les événements de l'histoire racontée et émouvoir? Comment les mettre en scène pour composer une œuvre audiovisuelle qui reflète le récit? Ces interrogations, survenues au début de la recherche et encore objets de tourments la veille des tournages, visaient de manière très générale à mieux comprendre le potentiel d'une pratique très vaste et riche. Cependant, il serait ardu d'investiguer tous les aspects de la direction de la photographie dans un même travail. Nous avons donc réduit nos questions grâce aux termes qui désignent la discipline. Le préfixe «photo», issu du grec phôs, phôtos, signifie «lumière». L'art de la direction de la photographie possède une grande responsabilité dans la maîtrise de la lumière et incontestablement de son élément complémentaire, l'ombre. Le terme cinéma, quant à lui, provient étymologiquement du grec kinêma, qui signifie «mouvement». La traduction anglaise «cinematography» rattache ainsi la direction de la photographie à l'idée d'une écriture du mouvement. Les questions de lumière et de mouvement sont donc deux caractéristiques de la direction de la photographie qui ont encouragé notre recherche. Notre sujet s'est encore précisé à la lecture de plusieurs entrevues

avec deux des plus renommés «cinematografi»¹, Vittorio Storaro et Darius Khondji. Le travail de ces deux directeurs photo fait d'ailleurs l'objet de diverses analyses au cours de ce mémoire. Le visionnement des films qu'ils ont mis en lumière, des contrastes géométriques aux ombres denses qu'ils sculptent, des chorégraphies lumineuses qu'ils captent, des images aux couleurs éclatantes qu'ils signent sont autant de composantes lumineuses et de manières de travailler qui ont ouvert la porte à plusieurs questionnements. Ces interrogations nous semblent pertinentes dans la recherche d'une méthode de travail de la lumière. Par quelles démarches lumineuses faire de l'éclairage un élément cinétique? En quoi une lumière dynamique participe-t-elle particulièrement à la transmission des émotions? Afin de répondre à ces questions, nous avons effectué le tour de divers ouvrages, rédigés à la fois par des auteurs que l'on pourrait situer du côté académique, et par d'autres plus expérimentés du point de vue technique, tels que Fabrice Revault d'Allonnes, Henri Alekan, Charlie Van Damme et Vittorio Storaro. Les auteurs sont versés à la fois dans la recherche et la théorisation de leur propre pratique et au fait de la réalité des plateaux de tournage. Cette diversité des positions permet d'avoir une meilleure appréciation de notre sujet d'intérêt. Les auteurs cités ci-dessus nous permettront de définir certains concepts lumineux, de circonscrire notre sujet et de développer une approche particulière de la lumière au cinéma. Détaillons ici rapidement notre objet d'intérêt, la lumière accompagnée de l'ombre au cinéma, afin d'en apprécier, le temps d'une sommaire introduction, les subtiles nuances.

Commençons tout d'abord par une contextualisation de notre objet, la lumière. Nous nous appuyerons régulièrement, durant ce mémoire, sur les écrits de Fabrice Revault d'Allonnes, qui distingue au fil des pages de son ouvrage *La lumière au cinéma* trois lumières différentes: le classicisme, le baroque et le moderne². La volonté et l'objectif qui initient une intervention sur la lumière varient selon les trois types cités précédemment. L'auteur établit un répertoire des puissances et des possibilités de la lumière et par la même occasion, dévoile un langage lumineux qui guide les propos de ce mémoire. Pour mieux comprendre ce qui distingue ces trois types de lumière, soulignons que dans le classicisme, Fabrice Revault d'Allonnes reconnaît

¹ <https://www.afcinema.com/Retrospective-Vittorio-Storaro-AIC-ASC-a-la-Cinematheque-francaise.html>, consulté le 30-03-2018

² Revault D'Allonnes, Fabrice. 1991. *La lumière au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma. p. 29

l'expressionnisme marqué des années vingt, l'âge d'or, l'académisme et le baroque, retour tardif vers certaines caractéristiques de l'expressionnisme. Le classicisme est abordé selon trois caractéristiques mises de l'avant par l'auteur: la hiérarchisation, la dramatisation et la lisibilité. Ces caractéristiques sont issues d'un impératif: le classicisme doit véhiculer du sens par les sensations et le travail de la lumière doit créer un univers unisé. La lumière est «au service d'une unicité de sens»³, afin de rendre la réception par le spectateur la plus aisée possible. Si la lumière dite «baroque» se situe dans la lignée du classicisme, elle s'émancipe du classicisme académique, comme nous allons le voir dans ce mémoire. La lumière baroque est «insensée», voire «multisé[e]»⁴, et correspond à une période néo-expressionniste. Elle procède d'une rethéâtralisation⁵ de l'univers lumineux et favorise la prolifération du détail, les jeux d'éclairage et de textures, l'exploration lumineuse, etc. Revault d'Allonnes souligne, en parlant des directeurs photo considérés comme baroques: «ils lutteront [...] pour l'enrichissement et l'assouplissement, la diversification et la complexification du langage lumineux.»⁶. Enfin, la lumière moderne est décrite par Revault d'Allonnes comme «non-sensée»⁷, comme le témoignage d'un monde incompréhensible, opaque⁸, où la lumière est «rencontrée»⁹ dans le monde, fidèle à elle-même: il y a de la part du directeur photo un «souci de neutralité - ni dramatisation ni éléction- et de vérité»¹⁰. Bien qu'une considération du travail de la lumière moderne soit indispensable pour contextualiser et comprendre (par opposition ou prolongement de la modernité) les pratiques du classicisme et du baroque, ce sont les considérations sur le baroque et le classicisme qui nous seront utiles dans ce mémoire. En effet, le baroque est intimement lié à l'élaboration d'une lumière et donc d'une atmosphère particulière, installée grâce à la mise en place et l'ajustement des éclairages: il s'agit de provoquer des émotions par la lumière.

³ Revault D'Allonnes, op., cit. p. 32

⁴ *Ibid*, p. 35

⁵ *Ibid*, p. 194

⁶ *Ibid*, p. 33

⁷ *Ibid*, p. 116

⁸ *Ibid*, p. 38-39

⁹ *Ibid*, p. 18

¹⁰ *Ibid*, p. 71

Dans ce contexte d'analyse, nous soulignerons dans un premier temps, accompagnés des propos d'Henri Alekan dans *Des lumières et des ombres*, la différence importante qui existe entre deux termes: éclairer et «luminer»¹¹. Il s'agit là de deux fonctions différentes, l'une technique, l'autre émotive. Elles donnent lieu à différents rôles et actions : rendre visible et émouvoir, installer les éclairages et les sculpter, travailler les sources physiques pour produire une lumière chargée de sens et d'émotions. Les deux termes définissent le travail du directeur de la photographie sur une image physique et une image subjective. Nous nous appuyerons donc sur la théorisation du couple éclairage-lumière d'Alekan pour développer nos réflexions sur une méthode de travail de la lumière baroque reposant d'abord sur une hiérarchisation des éclairages suivie d'une dramatisation de la lumière. Nous reviendrons toujours sur le travail du classicisme pour comprendre les fondements des méthodes de travail de la lumière. Cela nous permettra de cerner en quoi le baroque a permis un enrichissement du travail de la lumière et comment il sollicite le potentiel cinématique de la lumière.

Dans un second temps donc, nous nous intéressons à la lumière mouvante, à sa variation, aux basculements de ses divers états, autant de caractéristiques de la lumière baroque qui se retrouvent notamment au cœur du travail de Vittorio Storaro. Son ouvrage, *Scrivere con la luce, i colori, gli elementi*¹², est le fruit de ses nombreuses recherches, mais aussi de sa propre expérience (de son imaginaire) de la lumière, et de son travail de l'éclairage et des couleurs au fil des films. Il met notamment l'accent dans son livre sur la progression de la lumière tout au long du film. Nous développerons cette première manifestation du cinématisme de la lumière, lorsqu'elle s'épanouit selon un «path»¹³ au cours du film, c'est-à-dire un cheminement. Ce cheminement est à la fois physique et émotionnel, les deux caractéristiques sont aussi intimement liées pour Vittorio Storaro. La lumière cinématographique se meut, se transforme, elle parcourt un chemin issu de l'imaginaire lumineux du directeur photo. Cependant, ce dernier ne travaille pas seulement selon ses propres références. Il est à la poursuite d'une «adéquation

¹¹ Alekan, Henri. 1984. *Des lumières et des ombres*. Paris : Le Sycomore. p. 7

¹² Storaro, Vittorio. 2010. *Storaro : scrivere con la luce, i colori, gli elementi. Writing with light, colors, and the elements*. Milano : Electa ; [L'Aquila] : Accademia dell'immagine. Nous avons eu accès à une copie éditée à la fois en italien et en anglais, d'où le titre. Comprenant partiellement l'italien, nous avons pu accéder à deux versions des propos de Vittorio Storaro.

¹³ *Ibid.* p. 100

d'une logique de lumière avec la logique d'un film», c'est-à-dire d'une «justesse de ton», comme le souligne Charlie Van Damme dans son livre *Lumière actrice*¹⁴. La recherche de l'identité lumineuse du film fera ainsi l'objet de notre second chapitre, tant dans le travail de Storaro que dans celui de Darius Khondji. Le mouvement lumineux qui compose l'identité du film est toutefois subtil et peut être enrichi d'un mouvement plus manifeste.

Dans un troisième temps donc, nous aborderons le travail de la lumière qui vise à s'émanciper du référent «réel», qui se permet des interventions remarquables. Le changement à vue, c'est-à-dire une lumière mobile, magique parfois, est une technique qui oscille entre le théâtre et le cinéma, de plus en plus présente dans les films contemporains. Nos analyses de *One from the heart* de Coppola et de *La double vie de Véronique* de Kieślowski nous permettront de souligner la force poétique de la lumière et de l'ombre en mouvement. La mise en relation d'une méthode de travail de la lumière et de son caractère cinétique a pour objectif de dégager les aspects dynamiques de la lumière et de l'ombre qui en font des éléments d'expression particulièrement puissants au cinéma. Nous limitons cependant nos propos à l'impact émotionnel de la lumière, tout en étant conscients de l'importance des autres éléments cinématographiques dans ce travail de transmission des émotions. En effet, sans la direction artistique, le maquillage, la musique, le jeu des acteurs, le son, etc, le travail à la direction photo n'aurait pas le même sens ni le même effet. Le cinéma se construit sur l'union et la cohérence des composantes cinématographiques, mais nous devons faire temporairement abstraction de cette richesse cinématographique dans le cadre de notre analyse de la lumière au cinéma.

Dans un dernier temps, dans le cadre d'un mémoire en recherche-crédation, afin de confronter théorie et pratique, nous effectuerons un retour sur ce qui a composé les étapes de notre création, du travail visuel en pré-production, aux difficultés survenues durant le processus de production et de réalisation. Nous analyserons les applications de nos démarches et techniques lumineuses dans la direction de la photographie de notre projet.

¹⁴ Van Damme, Charlie. Cloquet, Ève. 1987. *Lumière actrice*. Paris: La Fémis. p. 8

CHAPITRE 1

Éclairer et luminer, une méthode de travail de la lumière

La hiérarchisation: la phase de «l'éclairément»

Le processus de hiérarchisation de l'éclairage correspond à la première étape par laquelle le directeur de la photographie passe pour éclairer un film. L'agencement des éclairages est méticuleusement réfléchi en amont du tournage, durant la phase de pré-production, mais aussi sur le plateau, en fonction du lieu de tournage, des conditions météorologiques, de la mise en scène, des acteurs et actrices, des textures, couleurs et matériaux présents dans les décors et costumes, etc. Cette phase de hiérarchisation n'est pas sans rappeler la phase d'«éclairément», c'est-à-dire le travail de la «face visible de la lumière»¹⁵ dont parle Henri Alekan dans son ouvrage *Des lumières et des ombres*. Alekan décrit d'ailleurs cette phase comme étant celle de la «mécanique»¹⁶ de l'éclairage, phase technique durant laquelle le directeur photo a recours à diverses sources lumineuses qu'il travaille selon divers procédés (tels le modelé ou l'aplat).

Quels éclairages?

Le processus de hiérarchisation repose sur une série d'éclairages spécifiques qui s'organisent selon deux principes classiques: le directeur de la photographie établit une source lumineuse principale qu'il sculpte ensuite grâce à des éclairages secondaires et tertiaires. Henri Alekan qualifie le premier éclairage installé d'«unidirectionnel»¹⁷ et précise qu'il «devient le siège du développement de toute la structure-lumière qui va s'organiser autour et avec lui». Il conclut: «c'est la «lumière-clef»¹⁸. Le key-light, terme plus couramment utilisé en cinéma, contraint le directeur photo à effectuer d'abord un choix de direction: la lumière est-elle zénithale, frontale, latérale, etc. Puis le directeur de la photographie détermine l'intensité de

¹⁵ Alekan, op., cit. p. 63

¹⁶ *Ibid*, p. 127

¹⁷ *Ibid*, p. 38

¹⁸ *Ibid*, p. 140

cette source principale, qui conditionne la puissance des éclairages installés par la suite. La lumière-clef est censée, dans le cinéma classique, mettre l'accent sur les éléments dominants du drame. Elle a pour but de «donner de l'importance à certaines choses et en estomper d'autres»¹⁹ souligne Van Damme. Ensuite, le directeur de la photographie a recours, selon les principes d'éclairage du classicisme, aux éclairages secondaires et tertiaires pour sculpter les formes, pour atténuer les contrastes, pour nuancer, etc. Durant cette seconde étape de la hiérarchisation, le directeur photo travaille les éclairages en pyramide²⁰. Il peut notamment utiliser la technique de l'éclairage en trois points. Le premier point, nous l'avons dit, est le key-light. Le second point correspond au fill-light, une lumière compensatrice ou «de remplissage». Le fill-light permet d'éclaircir des zones d'ombre trop prononcées, d'adoucir le contraste ou encore de relever le niveau de luminosité ambiant. Alekan définit ainsi le fill-light: «La lumière secondaire: complément indispensable de la lumière principale, contribuant à architecturer ce lieu scénique par un volume-lumière.»²¹. Le directeur de la photographie peut également avoir recours au back-light, le troisième point, c'est-à-dire un contre-jour pour détacher les personnages du décor et redonner une sensation de trois dimensions. Henri Alekan fait cependant allusion à un troisième «axe» lumineux qui diffère du troisième point d'éclairage. Il explique : «La lumière tertiaire: due aux multiples jeux nés des surfaces et matériaux réfléchissants. [Elle est la] lumière des nuances et des transitions.»²². Le troisième axe de la hiérarchisation de l'éclairage est une lumière discrète et subtile, qui souligne le travail rigoureux qu'effectue le directeur photo à plusieurs échelles; c'est un axe qui peut favoriser les excentricités et les fantaisies lumineuses. On peut d'ailleurs analyser les applications pratiques des théories d'Henri Alekan dans un plan de Josette Day tiré du film *La Belle et la Bête* (Cocteau 1946), cinématographié par Alekan. Dans le plan présenté, l'éclairage est typiquement classique (d'ailleurs construit en studio): le «soleil» pénètre par la fenêtre, puissant.

¹⁹ Van Damme, op., cit. p. 8

²⁰ Revault D'Allonnes, op., cit.p. 32

²¹ Alekan, op., cit. p. 140

²² *Ibid*, p. 140



Image fixe tirée de *La Belle et la Bête*

Il éclaire le côté gauche du visage de la Belle et l'enveloppe d'un halo lumineux diffus. Le flux puissant de cette lumière-clef a probablement été diffusé par une soie en avant de la source, pour atténuer la densité des ombres portées. Le fill-light remplit les ombres du côté droit du visage de l'actrice; il atténue encore le contraste (sans l'effacer) et prévient l'apparition d'ombres peu avenantes, conférant à l'image et au visage un aspect velouté. Des jeux d'ombres en arrière-plan détachent le personnage du décor. La hiérarchisation classique incite donc à une répartition précise de zones claires et sombres dans l'image, sculptées au moyen de différentes sources dont l'intensité, la direction et la fonction varient selon qu'elles appartiennent à l'axe primaire, secondaire ou tertiaire ou qu'elles correspondent au key, au fill ou au back-light. La phase d'éclairage correspond à une série de choix relatifs à la lumière visible, comme le souligne Revault d'Allonnes dans son livre *La lumière au cinéma*: «La hiérarchisation même procède d'élections lumineuses, d'une direction précise du regard entre clartés et obscurités.»²³.

²³ Revault D'Allonnes, op., cit. p. 31

Un parcours guidé dans le visible

La hiérarchisation de la lumière dans un cadre classique académique oriente le regard, elle valorise des éléments jugés importants dans le drame, des éléments qui font sens, nous l'avons dit. La sélection de ces éléments s'effectue selon Revault d'Allonnes grâce à un phénomène d'attraction-répulsion. La lumière possède un «pouvoir attractif» et «la ‘non-lumière’», c'est-à-dire [...] l'obscur» possède un «pouvoir répulsif»²⁴. Françoise Parouty-David confirme ces considérations sur les pouvoirs de la lumière dans son article «Lumière et profondeur épistémique». Elle y parle d'un parcours à effectuer dans l'image selon les contrastes produits par la lumière et l'ombre et indique que les diverses propriétés de la lumière (direction, intensité, couleur, etc.)

«construisent les lignes structurantes de l'expression et du contenu, étant donné qu'elles sont un élément de la sémiose [... La lumière] indique de la sorte un parcours à effectuer dans l'espace énoncé en fonction des oppositions de toute nature, plus ou moins fortement accentuées.»²⁵

La hiérarchisation classique et académique de la lumière encourage le regard à s'appesantir instinctivement sur ce qui est éclairé et qui possède un pouvoir attractif qui, hiérarchiquement, possède plus d'importance dans l'histoire racontée. Le temps à l'écran étant compté, les axes secondaires et tertiaires permettent d'estomper, pour reprendre le terme de Van Damme, le reste des éléments de moindre importance présents dans l'image. L'esthétique classique académique encourage donc avant tout une lecture aisée de l'image²⁶, et met l'accent sur le visible, c'est-à-dire ce qui baigne dans la lumière.

Si la lumière classique possède ses richesses, nous nous tournons dans ce mémoire vers une lumière plus audacieuse: le classicisme a aussi vu naître le mouvement expressionniste des années vingt ainsi que le baroque. Ces deux mouvements encouragent un travail très expressif

²⁴ Revault D'Allonnes, op., cit. p. 214

²⁵ Parouty-David, Françoise (2003-2004). «Lumière et profondeur épistémique», *Protée*, Vol. 31, no 3, p. 92

²⁶ Revault D'Allonnes, op., cit. p. 32

de «l'architecture»²⁷ lumineuse par des jeux de lumière et de clairs obscurs. Ce type de hiérarchisation fait appel à un éclairage plus varié, fourmillant, abondant, changeant. Si le baroque possède un goût éminent pour la profusion et le foisonnement comme nous l'évoquions dans l'introduction, il s'inspire aussi de l'affection particulière de l'expressionnisme pour les ombres et les clairs obscurs. En effet, dans un ouvrage traitant d'architecture, Heinrich Wölfflin rappelle l'importance de la lumière dans l'architecture baroque, et d'une lumière particulièrement riche par sa collaboration avec l'ombre et la pénombre. Il décrit ici les manifestations de la lumière dans une église baroque: «the unfathomableness of a dark depth, the magic of light streaming down from the invisible height of a dome, the transition from dark to light»²⁸. Marc Salomon recense quant à lui brièvement quelques caractéristiques de l'expressionnisme allemand dans son ouvrage *Sculpteurs de lumières: Les directeurs de la photographie*: «L'idée que toute action ne doit pas forcément évoluer en pleine lumière, le goût du clair-obscur, les jeux savants d'ombre et de lumière, la recherche d'une atmosphère qui ne soit pas la reproduction fidèle d'une réalité supposée brute [...]»²⁹. Les propos de Salomon nous permettent de nuancer notre propos: si hiérarchiser permet avant tout de guider le regard dans les zones visibles, nous ne souhaitons pas réduire les possibilités de cette méthode. Car il s'agit aussi d'un processus qui peut encourager une expressivité lumineuse par une mise en scène de l'ombre, par l'élaboration d'un parcours mouvementé de la lumière et du regard, entre attraction et répulsion. En cela, la hiérarchisation est la première étape de la dramatisation, et l'éclairage la facette indispensable de la «lumination»³⁰. Fabrice Revault d'Allonnes écrit d'ailleurs à ce propos «la structure de l'éclairage est loin d'être la seule dimension de la lumière au cinéma [...] l'expressivité photographique suppose de travailler ceux-là [contrastes] ou celles-ci [nuances], sinon le sens ne peut plus véritablement venir de la lumière.»³¹. Il s'agit donc, après avoir hiérarchisé, de nuancer.

²⁷ Alekan, op., cit. p. 130

²⁸ Wölfflin, Heinrich. 1984. *Renaissance and baroque*. London, Eng. : Collins

²⁹ Salomon, Marc. 2000. *Sculpteurs de lumière*. Paris: Bibliothèque du Film (BiFi)

³⁰ Alekan, op., cit. p. 69

³¹ Revault D'Allonnes, op., cit. p. 19-20

La dramatisation, ou comment «luminer» un film

Nous parlions auparavant d'éclairage, nous allons ici parler de lumière, ou plutôt de «lumination», phénomène qu'Alekan décrit comme les «effets subjectifs [de la lumière] sur nos sentiments»³². Durant la phase de «lumination», le directeur photo cherche à évoquer visuellement ce qui relève de l'émotion. Là où l'«éclairage» correspondait à la «mécanique» de l'éclairage, c'est-à-dire la mise en place et la hiérarchisation des sources, Henri Alekan définit l'action de «luminer» comme une phase artistique de «modulation de la lumière»³³, durant laquelle le directeur photo harmonise, nuance, agence ses sources et leur qualité, leur intensité, leur couleur. L'objectif de cette modulation est finalement de dégager, à force d'ajustements, une atmosphère particulière. Revault d'Allonnes le souligne: «La démarche classique est bien d'instaurer une lumière atmosphérique qui participe d'un sens massif, inféodée à lui.»³⁴, c'est-à-dire que la lumière accompagne le drame, le connote par des ambiances spécifiques. Après une hiérarchisation minutieuse valorisant le travail du sens donc, il s'agit de valoriser le travail de l'ambiance. La lumière correspond alors à «d'explicités allégories atmosphériques du sens dramatique et psychologique de la scène, de l'action.»³⁵. «Luminer» est une dramatisation de l'histoire par la lumière: il s'agit de susciter des émotions lumineuses par des structures de lumière et d'ombre dont les intensités, les couleurs et les trajectoires varient, peuvent entrer en discordance, générer des tensions au sein de l'image et s'épanouir de manière volontairement chaotique, irrégulière, avec plus ou moins de violence ou de discrétion. La dramatisation fait appel à diverses manifestations de la lumière, nous allons le voir: une prédominance des ombres, une surexposition violente, des contrastes marqués...

³² Alekan, op., cit. p. 69

³³ Ibid, p. 127

³⁴ Revault D'Allonnes, op., cit. p. 134

³⁵ Alekan, op., cit. p. 134

Notions de résonances, à la faveur de l'ombre

Dans un dossier pédagogique destiné aux enseignants intitulé «La lumière comme matériau: Anthony McCall», on retrouve une traduction de l'«Éloge de l'ombre». Cet extrait d'un essai de Tanizaki Junichiro évoque la force expressive des zones d'ombre: l'auteur japonais indique, en parlant d'un «laque décoré à la poudre d'or», qu'il n'est

«pas fait pour être embrassé d'un seul coup d'œil dans un endroit illuminé, mais pour être deviné dans un lieu obscur, dans une lueur diffuse qui, par instants, en révèle l'un ou l'autre détail, de telle sorte que, la majeure partie de son décor somptueux constamment caché dans l'ombre, il suscite des résonances inexprimables.»³⁶

Le terme «résonance» employé ici par Tanizaki Junichiro fait écho au terme «lumination» utilisé par Alekan, puisqu'il fait référence à ce que l'ombre suggère, ce qu'elle inspire. Dramatiser, c'est donc trouver des équivalences, mais utilisons plutôt le terme «résonances», entre le drame du film et le drame lumineux. Ici, les zones d'ombre opèrent une fascination sur le regard, qui tente de déceler ce que l'ombre dissimule. Revault d'Allonnes écrit d'ailleurs: «Sur-éclairer abusivement, partout et toujours, va contre la dramatisation dont la logique même appelle des contrastes et des nuances»³⁷. Henri Alekan souligne quant à lui qu'«une répartition et une densité des surfaces sombres prévalant sur les surfaces claires correspondent à une «dramatisation» du thème.»³⁸. On le remarque dans les films de genre mettant en scène meurtres, mafia, guerre, condamnation de la Terre; ces films noirs, ces films de science-fiction où le drame se joue dans la pénombre, où les enjeux et les conflits se règlent dans l'ombre épaisse d'une rue, dans le contre-jour d'une fenêtre ou dans un clair-obscur inquiétant. Si le travail de la dramatisation fonctionne donc d'abord par effet de rupture, la dramatisation n'est pas nécessairement violente, comme le rappelle Revault d'Allonnes :

³⁶ Goupy, Evelyne. «La lumière comme matériau: Anthony McCall», Service Educatif des Abattoirs, Frac Midi-Pyrénées, 2013, p. 53

³⁷ Revault D'Allonnes, op., cit. p. 32

³⁸ Alekan, op., cit. p. 140

«Cela dit, il ne faut pas résumer trop facilement le style classique en une «attaque» (un effet lumineux principal) arbitraire, directionnelle, et marquée, même si c'est là un signe éminent et frappant du classicisme. [...] Des effets moins appuyés suffisent amplement à instaurer un climat signifiant [...]»³⁹

Encore une fois, nous ne cherchons pas à réduire la dramatisation à une seule méthode de travail. Pourtant, nous l'avons dit, nous nous intéressons à une lumière dite actrice, reprenons le terme de Van Damme. C'est donc une lumière plutôt violente, plutôt ostentatoire, plutôt remarquable que nous souhaitons ici observer. Une lumière qui attaque, remarquable par sa disharmonie avec l'ombre, par son intensité et sa volonté à percer la pénombre de pièces d'interrogatoires enfumées ou de quartiers mal famés, mais aussi parfois par sa formidable mobilité, nous allons le voir.

Cinéma spectaculaire, mouvement, et lumière versatile: le baroque à l'œuvre

Pour traiter des méthodes de travail de la lumière, nous nous sommes donc appuyés sur deux méthodes classiques qui régissaient le travail du directeur photo dès les débuts du cinéma. Ces méthodes s'appliquent encore aujourd'hui, et sont essentielles pour comprendre le parcours qu'effectue un directeur photo dans l'élaboration des lumières qui accompagneront le film et le drame. Ces deux méthodes, relativement statiques par la lourdeur du dispositif classique, se sont cependant adaptées aux nouveaux outils et aux nouvelles tendances, et se sont surtout libérés de leur carcan classique académique. En effet, parmi nos auteurs principaux, deux d'entre eux, Fabrice Revault d'Allonnes et Charlie Van Damme, remarquaient dans les années quatre-vingt-dix le nécessaire entrain des directeurs photo à rendre la lumière mouvante, à la faire bouger à travers le film. En effet, Van Damme souligne en 1987 la rupture qui s'effectue entre le cinéma-vérité prudent qui s'accroche au «vrai» et les «produits audiovisuels de grande consommation» qui encouragent, notamment à la lumière, «tous les surréalismes, tous les décalages, toutes les

³⁹ Revault D'Allonnes, op., cit. p. 30

aventures imaginaires.»⁴⁰. Dans son ouvrage, Revault d'Allonnes met en évidence une tendance du nouveau cinéma (des années soixante-dix et quatre-vingt) à favoriser les exploits physiques⁴¹ de la caméra ainsi que la rapidité des déplacements et des actions à l'écran. C'est un cinéma versé dans le spectaculaire, un cinéma à sensations, qui s'accompagne selon l'auteur d'un «retour général à une théâtralisation (classico-baroque)»⁴² de la lumière, et qui encourage «une forte expressivité dramatique» et «une intense activité dynamique-rythmique de la lumière.»⁴³. Cette constatation s'applique d'autant plus au cinéma des dernières années, qui s'inspire grandement du travail lumineux dynamique des années quatre-vingt. L'héritage cinématographique de Vittorio Storaro, par exemple, influence la cinématographie d'aujourd'hui. Pour preuve, un article issu du *American Cinematographer* de mars 2018, qui présente le travail de la directrice photo Rachel Morrison sur le film *Black Panthers*⁴⁴. Morrison y déclare «You truly get the ability to paint with light»⁴⁵ en parlant du contrôle extraordinaire qu'assurent aujourd'hui les consoles-lumière. Cette déclaration de Rachel Morrison n'est pas sans rappeler l'utilisation quasi systématique de ces consoles par Vittorio Storaro, ainsi que les propos qu'il a rassemblés dans son ouvrage concernant sa pratique, *Scrivere con la luce, i colori, gli elementi*. Pour exemple, une séquence de *Black Panther*, d'une durée de trois minutes (47'' à 50''), tournée en intérieur, à plusieurs caméras (montées sur des *steadicams* et de grues favorisant les mouvements amples et rapides), met en scène plusieurs acteurs, de nombreuses cascades sur deux étages, des tirs, etc. Les actions fourmillent, les caméras, aériennes et souples virevoltent autour des acteurs. Les consoles permettent dans ce cas de superviser minutieusement la répartition de tous les éclairages présents sur le plateau, et ainsi, à volonté, de les tamiser, de les intensifier, de les rediriger ou de changer leur teinte en fonction de l'action et des combats chorégraphiés. Ce plan-séquence illustre parfaitement la maîtrise exceptionnelle des éclairages qui installent initialement une ambiance tamisée de bar, aux couleurs chaudes et confortables. Des éclats de lumière perturbent la sérénité du lieu, des flashes et des étincelles font

⁴⁰ Van Damme, op., cit. p. 18

⁴¹ Revault D'Allonnes, op., cit. p. 194

⁴² *Ibid*, p. 194

⁴³ *Ibid*, p. 194

⁴⁴ Coogler, Ryan (réalisateur). *Black Panthers*. Walt Disney Studios Distribution, 2018, 134 minutes.

⁴⁵ Marcks, Iain (2018). «Black Panther: Warrior King», *American Cinematographer*, v. 99: n° 3 (Mars), p. 39

écho à la violence des combats; chacun des éclairages découpe, remplit ou souligne un acte de bravoure, un coup porté, l’envol d’un héros, et s’ajuste selon la situation. Cependant, ici, les ajustements d’éclairages ne tendent pas à être remarqués, mais plutôt à travailler l’ambiance lumineuse le plus précisément possible selon le drame (aux côtés de caméras particulièrement agitées), par exemple en *low-key*⁴⁶ dans le cas de cette séquence.



Images fixes tirées de *Black Panthers*

⁴⁶ L’éclairage *low-key* est une manière de travailler la lumière en ayant recours à un *key-light* fort et un *fill-light* faible afin d’accentuer les ombres présentes dans le reste du cadre. L’éclairage *low-key* encourage donc des contrastes et des ombres forts.

Le dynamisme et la dramatisation de la lumière par le mouvement sont au cœur de notre mémoire, et nous cherchons à comprendre ici comment les méthodes d'«éclairage» et de «lumination» que nous avons relevées plus tôt s'actualisent dans ce nouveau cinéma particulièrement dynamique. Les méthodes de travail de la lumière (et de l'ombre) ont évolué depuis le cinéma classique académique, et nous nous intéressons ici plus particulièrement à un cinéma dit baroquant. Là où le classicisme dissuade les auteurs d'avoir recours à des effets de lumière métaphoriques et trop ostentatoires⁴⁷ (à moins qu'ils ne soient justifiés par l'action comme dans le cas de la séquence de *Black Panthers* dont nous venons de souligner quelques aspects), le baroque encourage quant à lui les exubérances de la lumière, applaudit les onirismes et la débauche lumineuse, bien au-delà, parfois, du drame lui-même. Prenons alors pour exemple *The Lost City of Z*⁴⁸, réalisé par James Gray en 2016 et cinématographié par Darius Khondji. Le film relate l'histoire de Percy Fawcett, et de ses expéditions boliviennes et brésiliennes mises en images à travers une palette riche, qui oscille entre de chaleureuses teintes ocres et des jaunes moites, verdâtres, suintant de l'humidité amazonienne, entre les bleus épais de l'heure qui hésite entre chien et loup, et les ombres aux couleurs de jade de la jungle profonde. L'explorateur britannique découvre, lors de l'une de ses expéditions, des traces prouvant l'existence d'une ancienne civilisation qu'il nomme Z. Séduit par la possibilité de retrouver la cité amazonienne perdue, il entame une troisième expédition dans la jungle hostile, tantôt baignée d'un soleil sableux le jour, tantôt plongée dans une noirceur opaque parsemée de flammes craintives. Capturés, par une tribu au milieu de la jungle, Fawcett et son fils participent à une cérémonie qui semble les condamner à mort. Au milieu des frêles torches et des chants, dans l'ombre dense de la jungle, les deux protagonistes sont plongés dans un état second, qui ouvre à Percy les portes du rêve, ou du souvenir. L'ocre chaleureux de l'Angleterre éclaire ses mains calmes posées sur ses cuisses, tandis que son visage reste dans l'ombre, pris entre deux réalités; Percy devient alors spectateur dans sa propre maison, spectateur à sa propre table déjà dressée. Le soleil, soudain, emplît la pièce de ses rayons enveloppants, et cette lumière, subite et douce, familiale, fait glisser Percy du rêve au souvenir, il semble, bien que les frontières ne soient plus

⁴⁷ Revault D'Allonnes, op., cit. p. 135-136

⁴⁸ Gray, James. *The Lost City of Z*. 2016, Paramount Pictures, Studio canal, 140 minutes.

si claires (2'06"). Les convives s'affairent déjà, Madame Fawcett s'empresse de lire avec sagesse des mots aimants, et le rêve et le soleil s'estompent, laissant place à nouveau à la jungle humide et étouffante. Le baroque, encore réservé dans ce film, est un retour à l'exploration de «féeries»⁴⁹, à la profusion du mouvement lumineux, plus ou moins discret; il est une nouvelle exploration de la lumière vacillante, riche, insaisissable, qui s'agite et danse, dans un ballet irrégulier, mais contrôlé par la main du maître, le directeur de la photographie.



⁴⁹ Revault D'Allonnes, op., cit. p. 135



Images fixes tirées de *The Lost City of Z*

Pour illustrer cette volonté baroque de diversifier et d'enrichir les possibilités expressives lumineuses, nous allons développer dans les chapitres qui suivent deux techniques lumineuses mouvantes: le cheminement de la lumière à travers le film et le changement à vue, dont nous venons déjà d'explorer certains aspects.

CHAPITRE 2

L'émotion par le mouvement lent: le cheminement de la lumière, un mouvement dans le temps

Élaborer la lumière pour un long-métrage est un travail de longue haleine, qui exige une vision précise de l'esthétique lumineuse qui caractérisera le film. Il s'agit pour le directeur de la photographie d'établir un «path»⁵⁰ lumineux. On parle ici du cheminement de la lumière, mouvement lent et progressif, qui s'adapte, et que l'on retrouve dans tous les films, puisqu'il correspond à la vision construite par le directeur photo en accord avec le réalisateur. Cette vision est au cœur de la transmission du drame et guidera les décisions prises lors de la mise en place et la modulation des éclairages de chaque scène du film. Ce travail est systématique et primordial dans la recherche et l'élaboration d'un style visuel qui appuiera le drame et transmettra avec puissance émotions et sensations. La conception de ce style visuel s'effectue en pré-production, et se précise lors de la lecture du scénario et des conversations avec le réalisateur, des visites de locations, des discussions avec la direction artistique, les costumes, les éclairagistes, les machinistes... Nous n'oublions pas, cependant, que ces décisions pourront être renforcées ou modifiées lors de la colorisation, en postproduction.

Les deux facettes du «path» lumineux

Le découpage-lumière: un «Big-Bang»⁵¹ de tons et d'inspirations éparées

La première étape de l'élaboration d'un cheminement lumineux est la «lecture 'lumière'» du scénario qui aboutit à une écriture»⁵², selon Charlie Van Damme. Après une lecture du scénario centrée sur le drame et les personnages, tout en visualisant la lumière qui les

⁵⁰ Storaro, op., cit. p. 100

⁵¹ Mintzer, Jordan. 2018. *Conversation avec Darius Khondji*. Paris: Synecdoche. p. 99

⁵² Van Damme, op., cit. p. 131

accompagne, le directeur photo traduit en termes lumineux ce qu'il a ressenti et perçu. Dans ce nouveau «scénario», le directeur photo détermine une stratégie visuelle, une approche pour raconter avec la lumière et l'ombre. Nous mettons le mot scénario entre guillemets, car il peut s'agir d'une série de références visuelles tirées d'autres artistes, d'inspirations tirées de la peinture,⁵³ de la photographie, de plans d'éclairage préliminaires, de nuanciers indiquant les teintes que le scénario inspire au directeur photo, etc. Ce document propose en quelque sorte un «fil conducteur de la narration», une «unité plastique qui, seule, confère [...] au film sa cohérence, sa pensée intérieure, sa densité d'expression, sa personnalité, sa signification profonde.»⁵⁴. On relève deux termes qui permettent de parler de cette nouvelle écriture du scénario: Revault d'Allonnes parle d'un «découpage-lumière», et Van Damme d'un «découpage-partition», qu'il décrit de la façon suivante: «Le travail ne consiste pas à découvrir ce ton [photographique juste] en cours de tournage, mais à le construire avec fidélité sur base d'un découpage-partition faisant force de loi.»⁵⁵. Le directeur photo morcelle, découpe le scénario, selon les ambiances, les personnages, les périodes et les émotions qu'il repère. Il se sert de la lumière pour mettre de l'avant les moments forts du scénario, il établit des liens entre les séquences, et donne au film un ton particulier: une atmosphère qui sera soit noire, soit chaleureuse, mélancolique, ou encore fantastique, autant de termes qui se traduiront par des lumières particulières. Cette traduction visuelle des émotions et des atmosphères contenues dans l'histoire racontée s'effectue au pluriel, comme l'affirme Van Damme: «Assurer la continuité photographique d'un film ne consiste pas nécessairement à lui donner une seule tonalité visuelle.». On peut d'ailleurs admirer cette recherche appliquée de tonalités dans l'ouvrage *Conversations avec Darius Khondji*⁵⁶ rédigé par Jordan Mintzer. Des lignes de pellicule révèlent des tests sensitométriques réalisés pour le film *La Cité des enfants perdus*. Les tests sensitométriques permettent d'estimer la réaction de la pellicule à différentes qualités d'éclairage, en fonction de sa sensibilité, des couleurs, du type de développement utilisé, etc. Ces tests ont ainsi permis au directeur de la photographie Darius Khondji de contrôler les tons

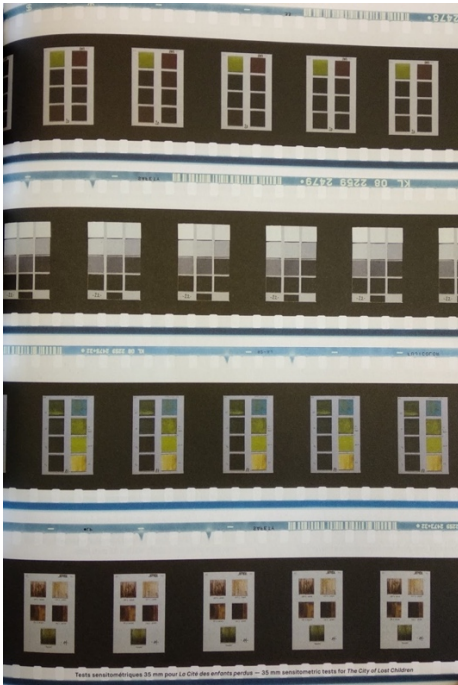
⁵³ Alekan, op., cit. p. 145

⁵⁴ Van Damme, op., cit. p. 58

⁵⁵ *Ibid*, p. 22

⁵⁶ Mintzer, op., cit. p. 49

présents dans le film de Jean-Pierre Jeunet, de préciser le style visuel, et finalement de construire un univers lumineux dont les teintes dorées et sales des hautes lumières, les verts denses et aqueux, les rouges ternis et les noirs profonds et verdâtres témoignent d'une innocence trop vite volée et d'un monde agonisant.



«Tests sensitométriques 35mm pour *La Cité des enfants perdus*»⁵⁷

⁵⁷ Mintzer, op., cit. p. 49



Images fixes tirées de *La Cité des enfants perdus*

Mintzer sème d'ailleurs dans son ouvrage une grande quantité de références évoquées par Khondji durant les entretiens qui ont mené au livre. On a alors accès, en partie, à ce que Khondji nomme son «Big-Bang»⁵⁸, c'est-à-dire ce travail préliminaire visant à trouver l'atmosphère et l'«âme» du film. Par exemple, pour construire l'ambiance de *Seven*⁵⁹, les photos de Robert Frank tirées de son livre *Les Américains* ont permis de trouver le fil conducteur visuel et ont inspiré Khondji par «leur réalisme, leur aspect banal, la solitude d'une époque passée et la texture de la mort»⁶⁰. Des intérieurs plongés dans une pénombre angoissante et épaisse, visqueuse, des extérieurs aveuglants et jaunâtres, des néons qui envahissent, sales et grésillant, les lieux inquiétants, qui se réfléchissent sur le cuir du sofa d'un diner, et palpitent de leur lueur verdâtre dans un couloir d'attente: la texture de la mort s'étale dans *Seven*, collante, dans les lieux révélés tantôt en clairs obscurs et tantôt par une lumière criarde et agressive, déversée en contre-jour.

⁵⁸ Mintzer, op., cit. p. 99

⁵⁹ Fincher, David. *Seven*. 1995, New Line Cinema, 130 minutes.

⁶⁰ Mintzer, op., cit. p. 103

Impossible alors d'oublier le travail de Frank à Las Vegas, notamment dans cette photo présentée dans le livre de Mintzer.



Bar, Las Vegas, Nevada, Robert Frank (1955)







Images fixes tirées de *Seven*

La rythmique lumineuse, une progression mélodique de la lumière

L'éclairage est donc travaillé selon différentes tonalités au cours du film, afin de mettre à l'écran des lumières (et des ombres) qui reflètent par leur douceur, leur éclat, leur velouté, leur épaisseur, les nuances du récit. Le baroque encourage non pas l'élaboration d'une unité visuelle, mais plutôt d'une multiplicité visuelle, nous le soulignons. La seconde étape logique dans l'écriture du «path» de la lumière correspond à la conception, par le découpage-lumière, de la progression des états de la lumière au cours du film⁶¹. Il s'agit d'établir une cohérence, c'est-à-dire des résonances, entre les variations de tons, parfois subtiles ou manifestes, de la lumière et

⁶¹ Revault D'Allonnes, op., cit. p. 121

de l'ombre, et les évolutions du drame filmé. Revault d'Allonnes écrit ainsi: «Il y a là un autre niveau de dramatisation, le découpage-lumière obéissant (dans son ensemble) à la progression du drame, à la dramaturgie.»⁶².

Nous considérons la lumière comme un élément dynamique dont les variations seraient à l'origine d'émotions particulièrement puissantes, par exemple dans le cas d'une rupture brutale de la logique lumineuse. *One from the heart*⁶³ serait un exemple éloquent de la force d'un découpage-lumière très élaboré, à l'écoute des sursauts du récit et enrichi par une approche baroque. La création d'un cheminement lumineux, d'une unité visuelle qui caractérise le film, peut trouver sa variation dans le décalage soudain. Ce décalage peut être un changement à vue, comme nous le verrons plus tard, mais pas obligatoirement. Le changement peut en effet s'effectuer d'une séquence à l'autre, sans qu'il soit visible au sein même d'une scène. La rupture soudaine est à l'origine de l'émotion, car le directeur photo a habitué le spectateur à une unité visuelle, il a installé, par sa rigueur⁶⁴ un climat logique et continu à la lumière. Van Damme précise ce phénomène: «Une atmosphère est influencée par la mémoire des atmosphères antérieures. [...] Petit à petit, tout au long du film, ce traitement s'impose comme une espèce de normalité et de référence.» Lorsque le climat de lumière subit un changement brusque et particulièrement dramatique, il y a alors altération de ce qui était le fondement de la logique lumineuse. Le traitement volontairement différent des diverses caractéristiques de la lumière et de l'ombre dans l'une des séquences produit un «décalage significatif»⁶⁵. L'écart travaillé à partir de l'une des caractéristiques de la lumière provoque une sensation d'étrangeté, et rompt avec la stabilité et la constance de la lumière durant le film: la lumière devient particulièrement dynamique par cet écart, notamment dans le cas de lumières baroques telles que celles de Vittorio Storaro. Prenons donc pour exemple le travail de la lumière dans *One from the heart* réalisé par Francis Ford Coppola et cinématographié par Vittorio Storaro. Durant tout le film, Storaro installe une logique qui repose sur une lumière vive, saturée de couleurs. La lumière faussement naturelle est toujours associée à un soleil couchant ou levant, aux teintes chaudes,

⁶² Revault D'Allonnes, op., cit. p. 121

⁶³ Coppola, Francis Ford. *One from the heart*. 1982, Columbia Pictures, 107 minutes.

⁶⁴ Van Damme, op., cit. p. 114

⁶⁵ *Ibid*, p. 114

charnelles, passionnelles comme dans la scène où Frannie quitte la maison après une dispute (38'') ou dans la scène de tango baignée dans une atmosphère ambrée chaleureuse (47'').

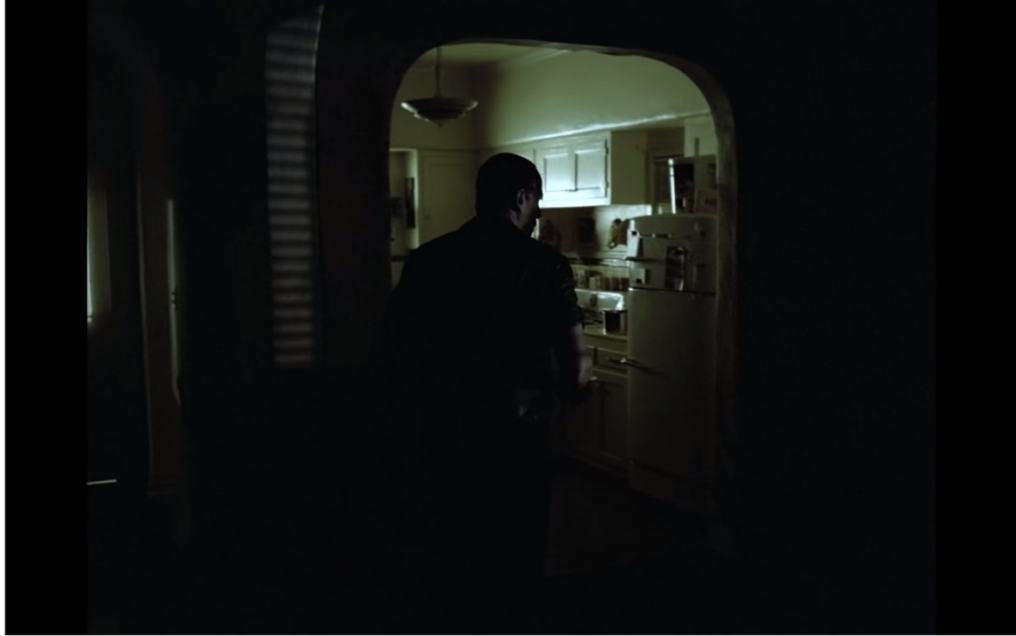


La lumière artificielle quant à elle est toujours saturée de verts, de rouges, de bleus, jetée, vive et étourdissante, par des néons clignotants, des enseignes de cinéma, de bar, etc. La lumière témoigne d'une vie nocturne extravagante, d'une atmosphère vigoureuse, colorée, agitée et énergique.



Or, à la fin du film, les deux protagonistes, Hank et Frannie, se disputent, et Hank comprend qu'il n'y a plus d'espoir dans leur relation. Il rentre alors chez lui, en proie au désespoir et à la solitude, le cœur brisé. Ce qui caractérisait auparavant la ville et la vie, ces lumières néon spectaculaires, clignotantes, théâtrales, ont alors disparu, remplacées par une lumière d'un blanc aveuglant, agressif. Tout le reste semble plongé soudainement dans une ambiance grisâtre, morose. Lorsque Hank pénètre dans la maison, l'atmosphère presque monochrome est saisissante, en contraste avec le reste du film. Il monte alors dans la chambre, et sa silhouette, en contre-jour, ne permet pas de distinguer son visage et ses émotions. L'environnement lumineux parle pour lui. Le traitement presque noir et blanc de cette scène, rejetant toute couleur, traduit une empathie de la part de la lumière, qui, par son aspect terne, évoque le deuil sentimental et la tristesse de Hank. On voit ici à quel point le décalage lumineux, étrange, magique, renforce le côté dramatique de la situation et transmet, de manière éloquente et puissante, le mal-être d'un personnage.





Images fixes tirées de *One from the heart*

Dramatiser, est ici une question de mouvement, mais surtout de rythme. «Au cinéma, la lumière joue à la fois le rôle de composition picturale (dans l'espace) et de composition musicale (dans le temps)»⁶⁶ souligne Revault d'Allonnes dans son ouvrage sur la lumière au cinéma. On observe cette correspondance entre rythme et lumière, cette musicalité de la lumière chez Revault d'Allonnes, mais chez d'autres auteurs également: Van Damme parle de «découpage-partition», et Leclerc de «musicalité filmique». Leclerc ne se concentre pas sur le rôle de la lumière, abordant les fonctions du montage, du cadrage, etc. Mais elle note à plusieurs reprises le pouvoir de la lumière et de l'ombre dans la conception d'un rythme visuel, d'une «vibration visuelle»⁶⁷, termes qu'elle emprunte à Germaine Dulac. Cependant, notons que dans son mémoire, Leclerc dégage l'image et sa musicalité du carcan de la dramatisation, contrairement à nous. Leclerc s'inspire de Dulac pour définir un drame cinématographique qui «s'appuie sur des idées-mouvements pouvant être mobilisées à la fois dans un paysage, un geste, une expression humaine, mais aussi sur des translations de figures géométriques, des variations chromatiques ou lumineuses, des rythmes de lignes (Dulac, 1994 : 16)»⁶⁸. La construction d'une logique évolutive à la lumière repose donc avant tout sur l'élaboration d'une rythmique lumineuse dont la composition peut évoluer en fonction du drame, ou dans le cas du travail de Leclerc et Dulac, hors du système classique dramatisant. Cependant, nous garderons notre cadre d'analyse classico-baroque, et les «vibrations» lumineuses que nous allons par la suite analyser seront toujours liées au drame. On retient ici le pouvoir de la lumière, qui, par son dynamisme et sa richesse, peut évoquer toutes sortes d'émotions, ses limitations n'étant finalement que culturelles. Storaro, encore, est un modèle éminent dans l'art de composer une mélodie lumineuse dont les motifs mouvants encouragent avec force la dramatisation et la transmission des émotions. Le décalage fait partie de ses techniques baroques, mais le symbolisme des couleurs regorge aussi, dans sa pratique, de nombreuses possibilités et encourage un fourmillement des couleurs, des textures et des matières.

⁶⁶ Revault D'Allonnes, op., cit. p. 133

⁶⁷ Leclerc, Anne-Marie. 2008. «La musicalité filmique de l'avant-garde au cinéma contemporain, transformations temporelles et rythmiques». Université de Montréal. p. 6

⁶⁸ *Ibid*, p. 11

Lumière classique, lumière baroque

Nous l'avons dit, le travail d'une logique lumineuse, la conception du «path» de la lumière au cours d'un film est essentielle. Cette technique qui permet au directeur photo de faire évoluer la lumière, de la rendre dynamique, de luminer finalement, est présente dans tous les films. Les directeurs photo en parlent dans divers articles, exposant leur perception de l'atmosphère lumineuse dans tel ou tel film. Dans l'ouvrage de Peter Etedgui, *Les directeurs de la photo*, ou encore celui de Mike Goodridge et Tim Grierson, *Cinematography*, les directeurs photo abordent à plusieurs reprises cette idée d'une construction minutieuse de l'esthétique du film: Stuart Dyburgh parle de «l'identité visuelle»⁶⁹ de ses films, Sven Nykvist conçoit des lumières particulières «capables de refléter les nuances du récit»⁷⁰, Deakins parle d'«évolution visuelle»⁷¹, Vittorio Storaro souligne enfin «A cinematographer has to design and write a story starting at the beginning, through the evolution to the end.»⁷². On note la diversité des directeurs photo qui passent à travers cette étape de conception lumineuse indispensable, et qui le font de manière souvent plutôt classique, tendant à être le plus discrets possible.

D'autres, au contraire, nous en avons déjà détaillé quelques-uns, profitent de la richesse expressive de la lumière et de l'ombre pour éclater la continuité lumineuse et créer des résonances entre les écarts lumineux portés à l'écran⁷³. Revault d'Allonnes repère cette volonté de «reproduire le processus du rêve, avec ses disjonctions narratives, ses scansions spatio-temporelles et lumineuses, ses basculements d'éclairage ou d'états lumineux, etc.»⁷⁴ chez des auteurs tels que Sternberg ou Tarkovski, cinéastes des années trente. Ce style baroquisant est de retour dans des œuvres beaucoup plus récentes, et de manière récurrente, par la décision de mettre à l'écran des ruptures lumineuses⁷⁵. Cette volonté de faire bouger la lumière, de la sortir du carcan du réel et du vraisemblable, d'en faire une actrice au rôle particulièrement effronté et

⁶⁹ Goodridge, Mike. Grierson, Tim. 2012. *Cinematography*. Amsterdam : Focal Press, p. 151

⁷⁰ *Ibid*, p. 38

⁷¹ *Ibid*, p. 168

⁷² *Ibid*, p. 80

⁷³ Revault D'Allonnes, op., cit. p. 121

⁷⁴ *Ibid*, p. 12

⁷⁵ Revault D'Allonnes, op., cit. p. 131

audacieux est typique de la lumière des baroques, et se manifeste notamment, davantage que dans la conception d'une logique lumineuse, dans la technique du changement à vue.

CHAPITRE 3

L'émotion par le mouvement instantané: le changement à vue, un parcours de la lumière dans l'espace

Nous nous intéressons dans ce chapitre à un effet ostentatoire, qui attire l'attention et favorise ce qu'Henri Alekan nomme la «poétique de la lumière»⁷⁶: le changement à vue. Par le bouleversement et la variation soudaine d'une ambiance, par la réorganisation des sources d'éclairage et la redéfinition des ombres et des nuances, le directeur photo peut imprimer un mouvement à la lumière au sein même d'une scène. Là où le travail du cheminement de la lumière s'épanouit dans le temps, le mouvement qui définit le changement à vue se déploie dans l'espace, et est de plus en plus repérable dans divers films contemporains. Nous l'analysons toujours dans le contexte d'une direction photo qui se travaille en contrepoint de l'histoire racontée.

Une technique théâtrale, puis cinématographique

Changement à vue de décor, de costume, d'éclairage

Comme le changement à vue est avant tout une technique théâtrale, nous avons puisé donc dans le lexique du théâtre pour le définir. Dans le *Dictionnaire de la langue du théâtre*⁷⁷, Agnès Pierron définit le changement à vue comme «un changement de DÉCOR ou de COSTUME» qui peut donc être effectué «à vue», c'est-à-dire «sous les yeux des spectateurs». La technique du changement à vue est, selon l'auteur, «souvent spectaculaire de rapidité et d'adresse» et traduit la «modification brusque d'une situation». Le but de cette technique était de se fondre dans le spectacle par toute sorte de trucs tels des «effets de tonnerre» ou «l'intervention de tambours et de trompettes». Le changement à vue était donc surtout une technique pratique qui visait à effectuer les changements de costume ou de décor le plus

⁷⁶ Alekan, op., cit. p. 156

⁷⁷ Pierron, Agnès. 2009. *Dictionnaire de la langue du théâtre*. Paris : Le Robert, p. 103-104

rapidement possible, sans que le public s'aperçoive de la supercherie. L'arrivée du rideau après le XVII^e siècle permet de ne plus effectuer les changements à la vue des spectateurs, et de camoufler le dispositif théâtral (si les changements sont effectués à vue, c'est alors un choix de mise en scène).

Dans l'ouvrage de Pierron, comme dans d'autres lexiques du théâtre, on aborde le changement à vue du point de vue du décor et des costumes, et non du point de vue de l'éclairage. La technique du changement à vue d'éclairage apparaît plus tardivement avec l'arrivée de l'électricité. Pierron relève l'un des changements principaux que l'éclairage électrique apporte à la scène théâtrale: «l'intensité lumineuse est, désormais, variable à volonté»⁷⁸. Cette malléabilité de l'éclairage est une révolution pour la mise en scène, et encourage toutes sortes d'originalités lumineuses, notamment les changements à vue, qui sont de plus en plus récurrents dans le théâtre plus contemporain. La technique a bien sûr beaucoup évolué depuis cette époque. Les théâtres sont maintenant munis de plafonds aux systèmes d'éclairage complexes reliés à des consoles, et le concepteur lumière s'associe à l'éclairagiste opérateur (également appelé régisseur lumières) pour concevoir et effectuer les changements. Ces consoles permettent par exemple de suivre avec un follow-spot (aussi nommé projecteur de poursuite) un comédien sur scène, de tamiser les lumières pour signifier un changement d'acte, de créer des atmosphères différentes pour les divers actes, etc. Le changement à vue n'est donc plus une technique qui redouble d'astuces pour passer inaperçue. Au contraire, il enrichit la mise en scène et encourage l'adhésion du spectateur à la pièce, en favorisant la transmission des émotions par la lumière. Ce rapide tour d'horizon du changement à vue théâtral nous permet maintenant d'analyser l'utilisation de cette technique dans un contexte cinématographique.

⁷⁸ Pierron, op., cit. p. 194

L'effet «naturaliste» et l'effet «esthétisant»

Il est important ici d'établir la différence entre un effet «naturaliste» et un effet «esthétisant». En effet, le changement à vue ne peut pas toujours être considéré comme un élément appartenant à la «poétique» de la lumière dont parle Alekan, puisqu'il répond parfois à des contraintes d'éclairage présentes dans l'histoire même. L'effet «naturaliste», selon Alekan, «tente de traduire avec une certaine objectivité une situation vériste (extinction ou allumage des lampes dans un intérieur, feu dans une cheminée, projection solaire, etc.)»⁷⁹, et s'inspire donc de sources déjà présentes. Il est justifié par des éléments qui appartiennent à l'histoire racontée, et passe donc souvent inaperçu aux yeux du spectateur, ou du moins, ne perturbe pas leur visionnement. L'effet esthétisant, par contre, correspond à un «éclairage dont le niveau lumineux est au-dessus du niveau moyen général de l'éclairage choisi. Cela permet une rupture de la monotonie des surfaces.»⁸⁰. L'effet esthétisant attire l'œil du spectateur et l'avise de manière exagérée d'un changement particulier, car il est ce que Aumont nomme un «excès de signifiant - donc une figure poétique»⁸¹. Alekan ajoute que l'effet esthétisant «implique une certaine vision picturale dans la forme et dans l'esprit de l'image.»⁸², et fait donc appel à la perception et à l'interprétation du directeur de la photographie avant tout. L'effet esthétisant a pour but de «luminer», là où l'effet naturaliste se contente d'éclairer. Ce dernier est donc une réponse pratique à un impératif d'éclairage, tandis que l'effet esthétisant est une réponse artistique lumineuse à un impératif émotionnel, et se charge de transmettre avec le plus d'originalité une atmosphère et les émotions qui y sont associées. Nous nous intéressons dans ce chapitre au changement à vue considéré comme un effet esthétisant.

⁷⁹ Alekan, op., cit. p. 161

⁸⁰ *Ibid*, p. 155-156

⁸¹ Aumont, Jacques. 2010. *L'attrait de la lumière*. Crisnée: Yellow Now. p. 61

⁸² Alekan, op., cit. p. 161

Le fonctionnement du changement à vue

Alekan n'aborde pas spécifiquement la technique du changement à vue dans son ouvrage, mais ses propos portant sur la poétique de la lumière nous semblent pertinents pour décrire le fonctionnement du changement à vue. En effet, il écrit en parlant de l'effet «esthétisant»: «Cette extension de la palette tonale a pour conséquence de déclasser l'ordonnement de la structure des éclairages»⁸³. Le changement à vue fonctionne par une réorganisation, pendant le déroulement même d'une scène, de la structure des éclairages. La hiérarchisation établie est alors bouleversée, et la variation de l'éclairage favorise la création d'une nouvelle atmosphère, d'un nouvel état lumineux. Contrairement au changement d'éclairage s'effectuant d'une scène à l'autre, le changement à vue fait appel à une phase d'éclairage particulièrement minutieuse, souvent régie par une console lumière. Cette dernière permet d'effectuer les changements à partir d'un même dispositif, et de contrôler à la fois l'intensité et la couleur des sources présentes sur le plateau, nous l'avons vu avec la séquence de *Black Panthers*. Le changement à vue est d'autant plus fort qu'il s'inscrit dans une logique lumineuse rigoureuse, par rapport à laquelle il opère un décalage (nous en parlions également dans le chapitre précédent). Encore ici, le mouvement, bien que subit, dépend toujours d'une progression dramatique et rythmique: Van Damme souligne que «L'idée de rythme suggère en fait une dimension musicale: [...] l'impact émotionnel instantané est conditionné par ce qui précède et conditionne ce qui va suivre.»⁸⁴. Prenons pour exemple une séquence du film *One from the heart*, puisque le travail de Storaro sur les changements à vue y est splendide. Nous pourrions en relever un très grand nombre, mais concentrons-nous sur l'un d'eux, d'un point de vue technique pour l'instant. Les premières scènes du film façonnent un environnement lumineux pour chacun des personnages: Hank parcourt des lieux teintés de vert (la cuisine, l'arrière de la maison entre autres) par des néons et des enseignes que l'on devine, tandis que Frannie se pare de teintes chaudes, solaires et rouges, enveloppée par le soleil couchant et des néons écarlates.

⁸³ Alekan, op., cit. p. 161

⁸⁴ Van Damme, op., cit. p. 22



Images fixes tirées de One from the Heart

Le changement à vue reprend alors les codes du langage-lumière mis en place, et tend à en accentuer certaines caractéristiques ou à bouleverser radicalement le code établi. Détaillons la structure générale de l'éclairage de la scène, dans un extrait allant de 11'31" à 14'15". Les deux

grandes fenêtres du salon éclairent ici les personnages d'une lumière blanche, dure, peu diffusée, qui encourage les clairs-obscur et des ombres denses, du fait de sa puissance et de l'absence d'un fill-light. La fenêtre d'une petite pièce attenante jette quant à elle une lueur verte électrique.



Images fixes tirées de One from the Heart

L'utilisation de la console lumière est flagrante dans cette scène: le vert s'estompe doucement dans la pièce attenante, remplacé par un rouge puissant qui n'a pas tout à fait la même origine (le vert provenait de l'extérieur, tandis que le rouge provient de l'intérieur même de la pièce annexe). Le salon se teinte progressivement de rouge, là où le vert ne parvenait pas à s'échapper

de la petite pièce. L'utilisation du variateur établit graduellement le rouge comme lumière principale, tandis que la lumière blanche de la rue agit de plus en plus comme un back-light. Les variateurs de la console permettent de faire apparaître ou d'effacer les éclairages avec douceur, en fonction du rythme de la scène, qu'il s'agisse du vert néon, du rouge vigoureux, de supposés lampadaires blancs de rue ou d'une lampe de chevet orangée. Ainsi, lorsque Frannie quitte la pièce, le rouge s'estompe, et le salon est à nouveau plongé dans un clair-obscur à peine atténué par la faible lampe de chevet. Puis Frannie revient et, alors que les ébats recommencent, la lumière de la rue elle-même est tamisée, laissant progressivement la noirceur envahir le salon.





Images fixes tirées de *One from the Heart*

La technique du changement fait donc appel à la fois à une complexité de la hiérarchisation des éclairages et à une sophistication de la logique lumineuse dans laquelle elle s'inscrit. Le changement à vue exprime toute sa richesse lumineuse dans le mouvement appliqué aux sources d'éclairages et dans l'immédiateté de la variation, considérée au sein du cheminement lumineux déterminé pour le film. Nous allons comprendre ici comment cette immédiateté encourage une forte dramatisation.

Le mouvement instantané comme contrepoint dramatique

Le changement de lumière brusque, une résonance immédiate

Un son soudain et strident, un plan inattendu au montage, un mouvement brusque de caméra occasionnent des émotions particulièrement intenses chez le spectateur. La force de l'impact émotionnel du changement à vue d'éclairage a pour origine son instantanéité, tout comme de nombreuses techniques cinématographiques. Une nouvelle atmosphère lumineuse peut s'opposer de manière violente à la précédente, une même atmosphère peut évoluer et accuser des changements subtils, mais manifestes, au sein même d'une scène: dans tous les cas, la variation inattendue et soudaine est source d'émotions lumineuses. Aumont souligne ainsi: «Il s'agit de capter l'attention du spectateur par un événement inattendu, lequel du coup prend un sens fort»⁸⁵. Dépendant entièrement de l'interprétation lumineuse (donc émotionnelle) du directeur de la photographie, le changement à vue est un effet esthétisant qui possède un potentiel dramatique fort, puisqu'il livre une expérience directe. On puise d'ailleurs dans les propos de Jean-François Tétu pour justifier de cette force dramatisante que possède la technique du changement à vue. En effet, l'auteur étudie l'expérience du direct dans les médias dans un article intitulé « L'émotion dans les médias : dispositifs, formes et figures »⁸⁶. Il écrit à propos du direct: «C'est bien pour cela que le direct est propice au surgissement de l'émotion. Il vise

⁸⁵ Aumont, op., cit. p. 62

⁸⁶ Tétu, Jean-François, « L'émotion dans les médias : dispositifs, formes et figures », Mots. Les langages du politique [En ligne], 75 | 2004, mis en ligne le 22 avril 2008, consulté le 16 mars 2018. <http://journals.openedition.org/mots/284>

un effet de présence.»⁸⁷ Il constate que le manque de recul par rapport à l'expérience vécue en direct encourage le surgissement des émotions, car l'auditeur ou spectateur est immédiatement présent devant l'événement. Dans notre cas, le spectateur, habitué à vivre des événements lumineux discrets et modestes, se retrouve happé par un événement lumineux appuyé, bruyant, qui crée chez celui qui regarde des résonances d'autant plus fortes. Or Tétu précise que le mode dramatique encourage les signes ostentatoires: «Nous l'avons appris depuis l'enfance: les sentiments peuvent se communiquer plus facilement lorsque l'on en amplifie les signes. La dramatisation est une constante de la médiatisation de l'émotion, sous des formes propres à chaque support.»⁸⁸ Expérience immédiate et distincte, marquée, le changement à vue, au lieu de mettre le spectateur à distance, l'engage davantage dans le récit. Le changement à vue est donc une technique particulièrement dynamique, qui favorise l'émergence d'émotions lumineuses et qui peut revêtir diverses fonctions dans le cadre de l'histoire racontée.

Le rôle du changement à vue

Tout comme dans le cas de l'instauration d'un «path» lumineux, le changement à vue, dans le cadre d'un cinéma classico-baroque, fait écho au drame qui se déroule. Il est un acte de lumination: Van Damme confirme en effet que le changement à vue est «entièrement là pour soutenir le propos, créer une émotion visuelle complémentaire de l'émotion dramatique.»⁸⁹ Van Damme et Aumont repèrent cinq possibles utilisations de cette technique visant à soutenir le drame. D'un côté Van Damme voit dans le changement à vue une possibilité d'agir comme «point d'orgue à la fin d'une séquence, comme ponctuation dramatique, comme moyen de changer de lieu ou comme passage à l'onirique.»⁹⁰ . Nous avons déjà pu constater la plupart de ces utilisations dans les diverses analyses qui peuplent ce mémoire. Aumont, pour sa part, affirme que «le changement de lumière «à vue» accompagne toujours un changement psychique violent et soudain»⁹¹. N'oublions pas, pour ne pas déformer le propos de l'auteur, qu'Aumont

⁸⁷ Tétu, Jean-François, op., cit.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Van Damme, op., cit. p. 36

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Aumont, op., cit. p. 66

précise qu'un changement à vue peut également survenir sans autre motivation que la simple magie et l'étrangeté, provoquant une sensation absurde et invraisemblable n'ayant aucune explication dramatique. Cependant, nous analysons ici le changement à vue comme contrepoint dramatique, et mettons de côté les effets qui ne sont pas motivés par le drame. Le changement à vue est donc particulièrement créateur de résonances entre le drame et la lumière. Afin de constater en pratique l'utilisation du changement à vue, reprenons la séquence de *One from the heart* détaillée plus tôt d'un point de vue purement technique, et poursuivons notre analyse en interprétant d'un point de vue émotionnel les changements lumineux qui surviennent. Nous l'avons vu, Hank est éclairé de vert, Frannie de teintes rouges et orangées. Cette complémentarité des couleurs devient à l'écran, de manière évidente, un symbole de la discorde entre les deux protagonistes. Frannie, habillée de rouge, est en conflit avec cet environnement aux teintes vertes jetées par la fenêtre d'une petite pièce attenante. Une promesse mène Hank et Frannie à la réconciliation quelques minutes plus tard, et les pousse à se retrouver dans l'amour et la passion, les couleurs variant au rythme de leurs ébats. La disparition du vert scelle la fin de la discorde, et l'apparition soudaine du rouge ainsi que son intensité souligne, par un nouvel environnement lumineux, l'amour retrouvé, la ferveur et l'excitation. Autant de sensations que le spectateur, qui ne perçoit pas tout ce qui se passe dans l'ombre du salon, peut appréhender par la lumière et ses variations incessantes. Ces dernières accompagnent la réconciliation, le départ de la pièce de Frannie, le refus de concevoir un enfant, et incitent à la discrétion en laissant les deux amants dans le noir. Chacun des événements est ressenti à travers cette lumière particulièrement éloquente du fait de ses changements, à vue. Le changement à vue foisonne donc de possibilités et de fonctions, tantôt miroitement, tantôt glissement lumineux et palpitation des ombres, il ébranle les contrastes, il agite les couleurs, instable et fluide. En ce sens, le changement à vue de lumière est une technique lumineuse particulièrement baroque.

Une technique baroque

Le changement à vue peut en effet être défini comme une technique particulièrement baroque, puisqu'il bouleverse l'ordre classique: il rend le processus de hiérarchisation des éclairages complexe, il enrichit et diversifie les possibilités d'éclairage et de lustration. À l'aide des propos de Fabrice Revault d'Allonnes, nous caractérisons auparavant la lumière baroque comme une lumière propice aux ruptures et aux basculements de lumière. Revault d'Allonnes étant le seul auteur qui a défini la lumière baroque, nous reprenons à nouveau ses écrits pour préciser l'aspect baroque de la technique du changement à vue. L'auteur caractérise la lumière baroque comme une «lumière à effets, habillée, maquillée, sophistiquée»⁹², la qualifie de luxuriante, et remarque une tendance à la «prolifération du détail» et à une «érotisation»⁹³ lumineuse. Finalement, l'objectif des baroques, en termes de lumière, mais dans d'autres domaines également comme l'architecture, est d'exploiter toutes les possibilités expressives de la lumière et d'encourager «l'enrichissement et l'assouplissement, la diversification et la complexification du langage lumineux.»⁹⁴. Les baroques explorent toutes les matières, textures, tous les reflets et les teintes, les clairs-obscur et les chatoyements de lumière, cherchant dans chaque possibilité une nouvelle manière d'enrichir le langage visuel, et une nouvelle façon de véhiculer des émotions lumineuses puissantes. Mais ce qui caractérise également le baroque, c'est le mouvement. On retrouve des remarques à ce propos dans d'autres ouvrages traitant du baroque, de la lumière et de l'architecture. Heinrich Wölfflin, par exemple, explique que «Massiveness and movement are the principles of the baroque style.»⁹⁵ Il précise que le baroque cherche à créer l'illusion du mouvement: «there was a widespread tendency to dissolve the horizontals, to break up the forms, a practise indulged in without any regards for the rights and meaning of the individual forms, with the purpose only of creating a painterly illusion of movement in the whole.»⁹⁶.

⁹² Revault D'Allonnes, op., cit. p. 39

⁹³ *Ibid.* p. 35

⁹⁴ *Ibid.* p. 33

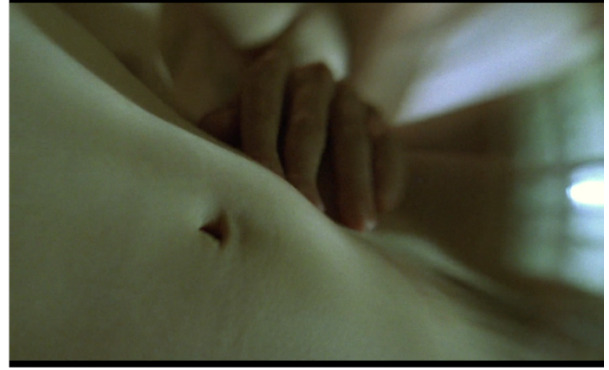
⁹⁵ Wölfflin, Heinrich. *Renaissance and baroque*, 1984, London, Eng. : Collins, p. 58

⁹⁶ *ibid.* p. 59

Le baroque contemporain encourage donc tous les types de baroquismes lumineux: du plus naturel et poétique au plus téméraire. Nous pouvons notamment le voir dans un film qui nous semble particulièrement baroque, sous plusieurs aspects: *La double vie de Véronique*⁹⁷, un film de Krzysztof Kieślowski cinématographié par Sławomir Idziak. Prenons le temps d'analyser le baroque de ce film dans cette dernière analyse, afin d'apprécier les manifestations étranges de la lumière et les déformations à l'image, puis nous nous pencherons sur l'un des changements à vue qui s'inscrit dans un cadre de naturel poétique mais qui fait également appel à la magie de la lumière. *La double vie de Véronique* conte l'histoire de deux femmes, Weroniki et Véronique, étrangement liées par une ressemblance physique frappante et, indescriptiblement, par une connexion émotionnelle qui pousse Véronique à mener sa vie d'une certaine manière en fonction des événements qui surviennent dans la vie de Weroniki. Une sensation d'étrangeté règne dans le film, puisque rien ne semble pouvoir expliquer la situation des jeunes femmes, ni les coïncidences qui relient leurs vies. Cette sensation d'étrangeté est mise en image au moyen de divers procédés. À plusieurs reprises, l'image subit des déformations dues à des prismes: la réalité des deux femmes est retournée, ses formes altérées, ses rayons diffractés.



⁹⁷ Kieślowski, Krzysztof. *La double vie de Véronique*. 1991, Sidéral Films, 98 minutes.



La lumière pénètre, merveilleuse, envoûtante et incomplète, partielle, dans les lieux de ce film, et côtoie la pénombre en bonne amie: elle est un rayon de soleil, elle ondule à travers les arbres, elle chatoie sur les peaux nues, elle se faufile dans une dentelle accrochée à la fenêtre qui jette alors ses motifs d'ombre sur un bras dénudé, elle miroite, tantôt verte, joueuse, jaune, déconcertante, rouge, excentrique, orange, baroque en somme. La lumière, instable, est à l'image du drame qui se déroule pour Véronique, qui se questionne sur ses sensations, sur son impression étrange d'être ici et ailleurs à la fois. La lumière est étonnante, et ses manifestations sont toujours de celles dont on s'émerveille en général: le soleil qui se couche entre les bâtiments, les motifs qu'elle dessine sur la peau enchantent les plus insensibles. Statique, elle est déjà magique et singulière, curieuse. En mouvement, elle est une métaphore émouvante de ce drame insolite.





À deux reprises, la lumière change à la vue du spectateur. Au début du film, à 6'55', Weroniki se réveille, la lumière mouvante ponctue la fin de son rêve déroutant, et insinue que cette sensation étrange de ne pas être seule est peut-être une réalité. La lumière est alors rougeoyante, hésitante, et fait une apparition et disparaît, revient dans un autre plan, instable et sans origine justifiée.



Ensuite, nous sommes pris dans la vie de Véronique, à 49'10''. Elle est à Clermont-Ferrand, dans son appartement, assoupie dans un fauteuil. Soudain, une lueur tremblote, et se pose sur le visage endormi de Véronique. La lueur devient alors éblouissante, et éclaire le visage de la jeune femme d'un jaune puissant (allant jusqu'à surexposer la pellicule à 49'55''). Véronique cherche la source de cette lumière mystérieuse, anormale. Elle comprend alors qu'un enfant s'amuse avec un miroir dans l'appartement lui faisant face. Le phénomène étrange est expliqué, et l'enfant, démasqué, se réfugie dans sa chambre. Pourtant, quelques secondes plus tard, la lueur réapparaît, sans explication. Dans les deux cas de changement à vue, bien sûr, l'origine de la lumière peut être naturelle, mais elle est avant tout poétique. Avant même d'être au service du drame, la lumière ici dépasse le drame, elle est émotion pure, car elle surprend, elle émerveille, elle fascine et charme, atemporelle et féerie baroque.





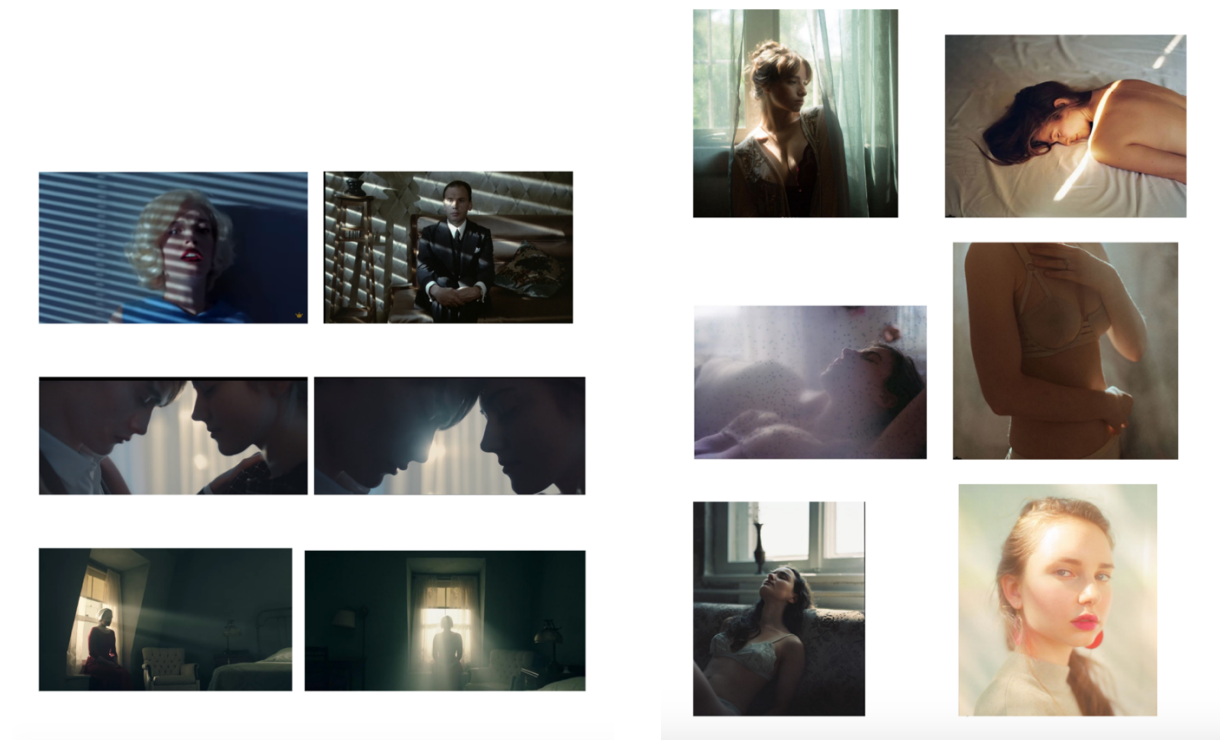
Images fixes tirées de *La double vie de Véronique*

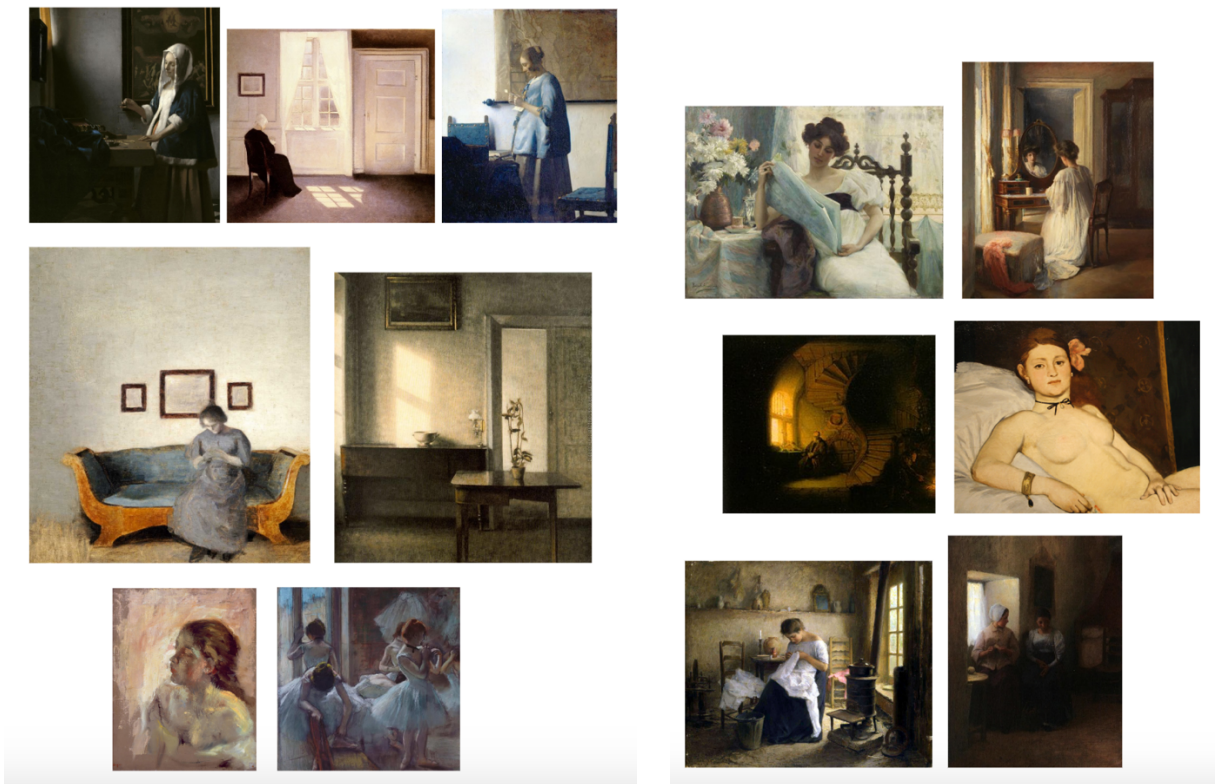
Autoréflexion sur mon processus de création

Le processus de création s'est imposé, immédiat et évident, dès le début de ma recherche. L'envie de découvrir, par la technique, par la manipulation immédiate, les possibilités de la lumière, accompagnait mon avidité de créer. Quel que soit le format, j'imaginai un projet qui provoquerait par sa richesse lumineuse des émotions particulières. Bien sûr, aujourd'hui, cette envie semble bien prétentieuse, mais l'urgence d'être en contact avec les instruments de l'éclairage reste. Cette fascination pour les outils permettant de reproduire les sensations qui peuplent le quotidien et l'imaginaire m'a poussée à étudier et pratiquer l'art de la direction photo. L'aube est surprenante, les reflets improbables du soleil matinal ondulent sous l'œil, chaleureux, et rappellent les matins de l'enfance parfois; l'ombre d'un soleil bas et hivernal enchante et attriste, les néons blancs du métro violentent la rétine, les enseignes de rue éveillent et teintent la nuit aventureuse; les lampadaires clignotent sur la route, les théâtres se tamisent avant l'ouverture du rideau. Notre imaginaire lumineux est riche et inconscient, il nous accompagne, nous rassure, provoque la nostalgie, inspire et abat. J'ai donc choisi de sonder mon propre imaginaire pour qu'il ne demeure pas inconscient, pour m'en servir dans les films sur lesquels je travaille.

Parallèlement à ma recherche donc, j'ai entamé l'écriture d'un court-métrage, à partir d'ambiances lumineuses et d'impératifs techniques que je souhaitais explorer. Ayant conscience de mes limitations du point de vue technique (je commençais tout juste à travailler en cinéma à cette époque, comme électricienne), et créatives puisque je ne suis pas scénariste, j'ai donc écrit un scénario au développement très simple qui me permettrait de créer des ambiances à la fois en éclairage «naturel» et artificiel. Ce huis clos, qui traite des angoisses qu'une femme peut avoir face au vieillissement de son corps, est écrit de manière introspective grâce à une voix off. Je souhaitais, par la lumière, évoquer les différentes étapes et questionnements par lesquels cette femme passe durant ce court-métrage. J'ai donc décidé de mettre à l'écran des lumières à l'aspect naturaliste, afin de mettre l'accent sur les ruptures, lorsqu'elles se produisent, motivées par les changements d'état d'âme du personnage d'Alice. Les étapes que j'ai suivies pour

développer ce projet, de manière intuitive selon mes expériences de plateau et mes recherches, m'ont d'ailleurs ensuite permis d'y voir plus clair dans l'écriture de ce mémoire, et ont donc véritablement influencé les propos développés. Suite à l'écriture du scénario et à l'aide d'une réalisatrice dans le développement du projet, j'ai donc immédiatement répertorié les ambiances principales, à travers un *moodboard*, en détaillant les affections et les phases par lesquelles Alice passe. Ce *moodboard*, qui correspond à ce que nous nommons le découpage-lumière, m'a permis de déterminer plusieurs atmosphères.





Moodboard d'*Alice*

L'une, ambrée, ensoleillée, parfois dure et vive, parfois plus douce et diffuse, enrobe Alice et son amant. Elle accompagne la tendresse et l'énergie du jeune couple, elle évoque les souvenirs de jeunesse et la confiance d'Alice en son corps, de manière très caricaturale. Évidemment, avec du recul, ayant appris de nombreux directeurs photos talentueux et expérimentés, je regrette de n'avoir pas su me détacher de certaines évidences lumineuses, et de ne pas avoir risqué d'autres palettes de couleurs et d'autres nuances, contrastes, et directions, etc. Aujourd'hui encore, un an après avoir tourné ce court-métrage, j'expérimente encore sur de nouveaux projets, à la direction photo, mais aussi en tant qu'assistante-caméra, afin de comprendre et d'apprendre comment faire résonner la lumière.



Dans cette logique lumineuse que j'ai développée pour Alice, j'ai donc, par opposition à la première atmosphère, installé une ambiance froide, bleutée, dans le salon. J'ai tenté de reproduire un éclairage d'aube, avant que le soleil ne se lève, afin d'enfermer Alice dans une journée qui ne se lève et ne se réchauffe que quand elle se remémore les moments passés avec la personne qu'elle aimait.



Cette froideur de la lumière fait écho au mal-être qu'Alice éprouve face à son corps qui change, à ses rides naissantes qu'elle scrute dans les miroirs de son appartement.



Cette lumière triste et fade de matin se transforme en une troisième atmosphère, plus violente, plus agressive et angoissante: le néon de la salle de bain clignote, instable, à l'image de la panique dans laquelle Alice se retrouve face à ses hallucinations. Le néon accompagne son pouls alarmé.



Puis on retrouve une atmosphère relativement froide dans la chambre, mais plus éblouissante, plus proche d'un soleil de midi, éclatant, qui évoque la force et le retour au calme d'Alice, alors qu'elle accepte les changements de son corps et la beauté de cette femme qu'elle devient.



Enfin, dans une atmosphère au caractère onirique, très chaleureux, rappelant le soleil des souvenirs, Alice reprend confiance en elle. Il est donc question ici d'une tentative de mise en place d'un «path» lumineux, par la création de séquences colorées, aux teintes et aux contrastes changeants. Ce travail préliminaire sur les ambiances du film, s'est ensuite accompagné d'un travail sur les changements à vue d'éclairage, qui requérait des modulations de l'éclairage à plusieurs reprises. Il s'agissait de faire disparaître ou apparaître un soleil ambré, de tamiser le fill-light pour renforcer les contrastes, de contrôler les clignotements du néon ou encore d'agiter une source à travers les branches d'un arbre. J'ai tenté, par des variations soudaines de la lumière, par le basculement des états lumineux, de provoquer des ruptures de ton, afin d'évoquer les nuances du scénario.





Du point de vue technique, pour parvenir à luminer ce film, ou du moins tenter de le luminer, j'ai eu recours à diverses techniques d'éclairage. Les ambiances naturelles sont pour la majorité totalement recréées à l'aide de lampes HMI qui reproduisent la température de couleur du soleil (5600K) et qui sont relativement puissantes (dans mon cas, il s'agissait de deux HMI 1.2 PAR). J'ai donc construit une boîte de velours noirs autour des fenêtres afin de pouvoir entièrement contrôler la puissance de mon key-light, sa direction et sa diffusion. D'autres sources, telles que des Kino Flo et des Fresnels 650w, m'ont permis d'atténuer ou de renforcer les contrastes, et ainsi de hiérarchiser les éclairages selon leur fonction. À l'étape de la dramatisation de la lumière, j'ai nuancé les éclairages à l'aide de soies, de drapeaux, de nets, de diffusions et de gélatines (ambre, magenta, CTB, CTO, jaune Storaro). J'ai par la suite utilisé plusieurs outils pour explorer la technique du changement à vue. J'ai accompagné le néon de la salle de bain d'un *Shadowmaker*, qui permet de contrôler les effets de lumière avec différents

programmes (dans la même idée qu'une console de lumière). Les HMI étaient quant à eux assortis de gradateurs, afin de tamiser à souhait la lumière. Mes apprentissages ont été nombreux sur ce projet. J'ai réalisé la difficulté parfois d'accorder mes souhaits à la réalité du tournage et des locations. J'ai analysé, en rétroaction, certains plans dans lesquels j'aurais pu davantage utiliser des drapeaux en négatif ou diffuser, d'autres où les changements d'éclairage sont hésitants et auraient demandé une technologie différente. J'ai compris l'importance du mouvement aussi à la caméra, le travail que demande un découpage technique afin de ne pas tomber dans un enchaînement de plans contemplatifs et monotones comme dans ce film. Le poste de directrice photo fait appel non seulement à des connaissances techniques et créatives, mais aussi à des compétences de chef d'équipe: j'ai appris à expliquer ce que je souhaitais, à déléguer, mais aussi à écouter les demandes de la réalisatrice, à chercher des solutions pour parvenir à mettre à l'écran ses requêtes. De nombreux éléments me semblent inaboutis dans ce film, mais m'ont permis par la suite de travailler différemment. Je me suis rendu compte de la force de la colorisation, comme nous le soulignons dans ce mémoire: dans le cas de ce film, il m'a semblé laborieux de parvenir au résultat que je souhaitais, et le résultat ne me satisfait toujours pas. Le rythme justement, dont nous avons parlé à plusieurs reprises, me semble hésitant et confus, à l'image de ma vision du film. Ma préparation en pré-production était probablement insuffisante, tout comme ma conception du projet. Pour mener un bien un projet de fiction, j'ai compris qu'il fallait véritablement construire cette identité du film, et tenter de la mener à bien malgré les problèmes survenant durant le tournage. Le manque d'expérience ne m'a donc pas permis à ce moment-là de résoudre les problèmes, et de garder en tête le rythme et l'identité du film. Ces enseignements m'ont été particulièrement utiles par la suite, sur d'autres plateaux, et je poursuis mon apprentissage à chaque nouveau tournage.

Conclusion

Féerique, miroitante, la lumière côtoie la pénombre, elle est joueuse et s'épanouit dans la couleur et les nuances; elle possède la capacité prodigieuse de nous projeter dans des ambiances poignantes, elle nous charme et nous envoûte, et entraîne le spectateur dans ses explorations atmosphériques. Concluons donc ce mémoire sur la force poétique de la lumière et de l'ombre.

Tout commence par l'éclairage: la lumière se travaille, se manipule, concrètement. Elle se fraie un chemin entre drapeaux, diffusions et gélamines, elle est hiérarchisée, sculptée, et guide le regard du spectateur. Ce travail physique de la lumière est une étape indispensable à la phase de la lamination, de la dramatisation, qui permet à la lumière de s'épanouir du point de vue émotionnel. Elle peut alors résonner entre les images. Elle fait écho aux drames psychologiques, elle souligne la singularité des lieux, elle est une métaphore des sursauts du récit, elle surprend, et parfois émeut par sa simple présence à l'écran, sans origine explicable, indescriptible et pourtant bouleversante. En ce sens, la lumière est parfois mystérieuse, baroque par ses palpitations. Ce mémoire cherchait à comprendre de quelle manière les frissonnements et les variations de la lumière pouvaient agir sur les émotions. Nous avons repéré deux techniques à la fois classiques et baroques, selon leur utilisation. Le directeur de la photographie impose d'abord un chemin, un «path» à la lumière, selon un rythme qu'il détermine au cours de ses recherches précédant le tournage, et selon les aléas des lieux sur lesquels il tourne. Il renforce ensuite certains aspects de ce parcours lumineux en colorisation. Le cheminement de la lumière donne le ton au film, il est l'identité visuelle qui définit l'histoire racontée. Il embarque le spectateur dans ses variations subtiles, qui résonnent au fil des plans. Le rythme imposé au «path» de la lumière n'est bien sûr pas monotone. Au contraire, le directeur photo accorde ses atmosphères au pluriel, faisant appel à toutes les caractéristiques de la lumière, d'autant plus généreuse lorsqu'elle est baroque. Elle abonde alors en couleurs, chatoiements, reflets, clairs obscurs et silhouettes. Son mouvement discret au cours du film peut être accompagné d'un mouvement plus immédiat et ostentatoire, que l'on retrouve dans la figure du changement à vue.

Cette seconde technique laisse place à toutes les excentricités, puisqu'elle ne possède pas de contrainte naturaliste: elle est une manifestation poétique, elle répond aux extravagances du directeur de la photographie, dans le cadre restreint du récit, quand elle n'est pas un événement singulier, une émotion pure. La lumière alors se déploie, se meut sous l'œil émerveillé du spectateur, dynamique et émouvante, inspirante: la poésie lumineuse est prospère dans le mouvement.

Bibliographie et filmographie

Bibliographie principale

- Alekan, Henri. 1984. *Des lumières et des ombres*. Paris : Le Sycomore
- Revault D'Allonnes, Fabrice. 1991. *La lumière au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma
- Storaro, Vittorio. 2010. *Storaro : scrivere con la luce, i colori, gli elementi = Writing with light, colors, and the elements*. Milano : Electa ; [L'Aquila] : Accademia dell'immagine
- Van Damme, Charlie. Cloquet, Ève. 1987. *Lumière actrice*. Paris: La Fémis

Filmographie dans l'ordre de citation

- Coogler, Ryan (réalisateur). *Black Panthers*. Walt Disney Studios Distribution, 2018, 134 minutes.
- Gray, James. *The Lost City of Z*. 2016, Paramount Pictures, Studio canal, 140 minutes.
- Fincher, David. *Seven*. 1995, New Line Cinema, 130 minutes.
- Coppola, Francis Ford. *One from the heart*. 1982, Colombia Pictures, 107 minutes.
- Kieślowski, Krzysztof. *La double vie de Véronique*. 1991, Sidéral Films, 98 minutes.

Bibliographie complémentaire

- Aumont, Jacques. 2010. *L'attrait de la lumière*. Crisnée: Yellow Now
- Ettegui, Peter. 1999. *Les directeurs de la photo*. Paris : La compagnie du livre
- Goodridge, Mike. Grierson, Tim. 2012. *Cinematography*. Amsterdam : Focal Press
- Goupy, Evelyne. «La lumière comme matériau: Anthony McCall», Service Educatif des Abattoirs, Frac Midi-Pyrénées, 2013, p. 53
- Lecler, Anne-Marie. 2008. «La musicalité filmique de l'avant-garde au cinéma contemporain, transformations temporelles et rythmiques». Université de Montréal. p. 6

- Marcks, Iain (2018). «Black Panther: Warrior King», *American Cinematographer*, v. 99: n° 3 (Mars), p. 39
- Mintzer, Jordan. 2018. *Conversation avec Darius Khondji*. Paris: Synecdoche. p. 99
- Parouty-David, Françoise (2003-2004). «Lumière et profondeur épistémique», *Protée*, Vol. 31, no 3, p. 92
- Pierron, Agnès. 2009. *Dictionnaire de la langue du théâtre*. Paris : Le Robert, p. 194
- Salomon, Marc. 2000. *Sculpteurs de lumière*. Paris: Bibliothèque du Film (BiFi)
- Tétu. Jean-François , « L'émotion dans les médias : dispositifs, formes et figures », *Mots. Les langages du politique* [En ligne], 75 | 2004, mis en ligne le 22 avril 2008, consulté le 16 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/mots/2843>
- Wölfflin, Heinrich. *Renaissance and baroque*. 1984, London, Eng. : Collins