



Lumière naturelle et artifices de lumière. L'approche de la lumière naturaliste au cinéma

Zoé Delomosne

► To cite this version:

Zoé Delomosne. Lumière naturelle et artifices de lumière. L'approche de la lumière naturaliste au cinéma. Sciences de l'ingénieur [physics]. 2016. dumas-01357266

HAL Id: dumas-01357266

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01357266>

Submitted on 29 Aug 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

DELOMOSNE Zoé

Lumière naturelle & artifices de lumière

L'approche de la lumière naturaliste au cinéma



Université d'Aix-Marseille Département Sciences,
Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)
Mémoire de Master professionnel

2015-2016

Soutenu le 24 février 2016

DELOMOSNE Zoé

Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)
Université d'Aix-Marseille Mémoire de Master professionnel

Lumière naturelle & artifices de lumière

L'approche de la lumière naturaliste au cinéma

Travail réalisé sous la direction d'Isabelle Singer
Soutenu en février 2016

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier pour la réalisation de ce mémoire les directeurs de la photographie qui ont accepté de répondre à mes questions et qui m'ont permis d'enrichir considérablement mes recherches : Eric Gautier, Céline Bozon, Pierre Aïm, Claire Mathon, Stéphane Cami, et Caroline Champetier.

Je tiens également à remercier les professionnels qui m'ont donné goût au métier d'électricien et appris à regarder la lumière naturaliste avec un œil de technicien : Pascal Pajaud, Frédéric Matillon, Guillaume Barbé, Pascal Villanueva, mais encore Patrick Rotily et Serge Dell'Amico...

Merci aussi à ma famille qui m'a soutenue pendant la rédaction de ce mémoire et plus particulièrement à Olivier Delomosne pour ses conseils et ses critiques.

Enfin, je remercie Isabelle Singer, ma directrice de mémoire, pour ses avis et ses corrections.

Lumière naturelle & artifices de lumière

L'approche de la lumière naturaliste au cinéma

Résumé

Alors que certains courants artistiques modernes du 19^{ème} siècle se tournent vers l'expression du réel et du temps présent, naissent successivement deux nouveaux langages par l'image : la photographie, puis le cinéma.

En tant que nouvelle forme de représentation, mais surtout en tant qu'enregistrement mécanique et photosensible du réel, le cinéma, comme la photographie, s'est construit sur une relation ambiguë avec la réalité. Mais tous les langages cinématographiques, qu'ils soient documentaires, expérimentaux, fictionnels, etc, ont en commun un même « impératif » : composer avec la lumière.

Cette étude se penche en particulier sur la « lumière naturaliste » dans le cinéma de fiction, parce qu'elle révèle, selon moi, la mission singulière du directeur de la photographie, pris entre volonté artistique et choix techniques : comment produire, avec les « artifices » propres au langage et aux outils cinématographiques, un « effet de réel » ?

Le dictionnaire *Larousse* propose cette définition du naturalisme : « *dans les Arts, une imitation exacte de la nature s'opposant tant à la stylisation qu'à l'idéalisme et au symbolisme* »¹. Comment se traduit le naturalisme au cinéma ? Historiquement, cette problématique est apparue en réaction avec le cinéma hollywoodien et ses codes figés : ces nouveaux cinéastes fuient ses artifices, s'intéressent à leur monde contemporain, s'approprient le réel. Le Dogme 95, par exemple, est probablement le plus radical...

Une première partie dresse un bref panorama des fondements historiques du naturalisme au cinéma, en s'appuyant sur ceux de la peinture, autour de la question cruciale de la *mimesis*. À l'issue de ce parallèle, une première série de définitions est esquissée au travers du regard de chefs opérateurs, qui ont été inventifs et déterminants dans la manipulation de moyens – artificiels et/ou naturels - pour obtenir une lumière « naturaliste » à l'écran.

Dans une seconde partie, afin d'affiner cette définition, vient l'analyse de quelques situations paradoxales d'éclairage. Comment, par exemple, réaliser une séquence extérieure nuit en campagne de manière naturaliste ? Recréer une lune, utiliser la Nuit Américaine ? Pousser les limites de la sensibilité de la caméra en basses lumières pour parvenir à capter la lumière nocturne ?

Pour finir, à la suite de cette étude de cas, j'ouvre la question vers les principales approches contemporaines de la lumière naturaliste en revenant sur ces directeurs de la photographie : Pierre Aïm, Claire Mathon, Céline Bozon, Stéphane Cami, Caroline Champetier, ou encore Éric Gautier. Ils révèlent les différentes approches techniques et artistiques utilisées au cours de leur carrière selon les projets : refuser les artifices de lumière ? Masquer le soleil pour tout recréer ? Trouver un équilibre ? Ces questions se renouvellent à chaque film...

Mots clés

Lumière naturelle, éclairage, direction de la photographie, naturalisme, réalisme, stylisation, illusion, artifice, paradoxes

¹ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/naturalisme/53890>

SOMMAIRE

INTRODUCTION – page 12

AXE I - Artifices et sensation de lumière « vraie » : repères historiques... - page 14

Créer l'illusion, styliser, idéaliser... par des artifices de lumière - page 16

La *mimesis* de Platon : les fondements esthétiques de l'opposition entre imitation et illusion – page 16

L'idéal pensé et l'imperfection du réel
La légende de Zeuxis et Parrhasios
Le statut d'artiste

Les règles de l'académisme en peinture – page 17

Les débuts du cinéma, en lumière naturelle... - page 18

Premières lumières entièrement artificielles et premières règles – page 19

L'arrivée de la couleur : bouleversement des techniques – page 19

Montrer le réel par l'exposition des artifices de représentation – page 20

Les courants réalistes et naturalistes en peinture – page 20

Représenter la sensation d'une « vraie » lumière... – page 21

Les Nouvelles Vagues, courants en rupture avec « la menace Hollywoodienne » – page 22

Une nouvelle grammaire du cinéma : exposer les artifices de la fabrication d'un film pour capter le réel
Refuser la lumière stylisée des studios...

Le Dogme : refuser toute esthétique pour capter « l'instant » – page 24

Définir la lumière naturaliste au cinéma – page 26

Quelques termes à définir... – page 26

La voix des chefs opérateurs... – page 27

Quels moyens utiliser pour obtenir un rendu naturaliste ?

Lumière naturelle ou artifices de lumières ?

La lumière naturaliste, un éclairage invisible aux yeux du spectateur.

Brouiller les frontières entre réalité et fiction.

La lumière naturelle, une lumière pas forcément naturaliste...

Savoir adapter les moyens techniques aux projets

Le contre-exemple de *Day of Heaven* – page 30

Le choix de la lumière naturelle

Le choix des heures « magiques »...

L'utilisation d'une lumière exclusivement naturelle traduit-elle une sensation de « vrai » ?

AXE II – Situations paradoxales propres au cinéma

- page 34

Comment éclairer la nuit ? – page 36

À l'aide de projecteurs... – page 36

Justifier sa lumière par l'éclairage urbain

Imiter la lumière réelle : recréer une lueur lunaire

Jusqu'où peut aller le parti pris de la lumière naturelle ? – page 37

La Nuit Américaine

Son origine...

La nuit Américaine peut-elle être réaliste ?

Raccorder un plan en nuit américaine avec un plan de nuit : un pari risqué !

Le parti pris de la lumière naturelle poussé à l'extrême avec Nestor Almendros...

Surdéveloppement systématique de la pellicule

Changer la colorimétrie

Tourner en fin de jour en grande ouverture

Transgresser ses propres principes

Résister aux codes esthétiques établis

Le *faux-raccord* lumière – page 43

Truquer l'espace réel pour obtenir une sensation de « vrai » dans l'espace filmique

– page 43

La notion d'espace dans le *faux-raccord* – page 45

Reflets verts sur les peaux : une conséquence de la lumière naturelle...

– page 46

AXE III – Principales approches contemporaines – page 48

Refus de l'artifice : lumière naturelle – page 50

Lumière naturelle dans les décors extérieurs : *Into The Wild* – page 50

Le respect de la mémoire de Christopher McCandless : un parti pris qui s'affirme par des effets de réalisme

Photos de témoignage

Intégration des vraies personnes rencontrées pour jouer leur propre rôle.

Utilisation de multicaméras pour plus de spontanéité

Une reconstitution à la frontière avec le documentaire ?

Le naturalisme stylisé pour servir la narration

Fin de l'hiver et printemps : douceur et harmonie

L'été, la puissance de la nature sauvage

L'automne, début de l'hostilité...

L'exception du plan de fin

Lumière naturelle dans les décors intérieurs : l'exemple de *Day of Heaven* – page 56

Adaptation de la lumière naturelle – page 58

Quels types de procédés techniques sont utilisés pour travailler en lumière naturelle ?

– page 58

Adapter la lumière aux besoins du réalisateur : l'exemple de *Maiwenn*. – page 60

Utilisation d'une lumière « mixte » – page 60

Les procédés de mise en scène de *Polisse* pour brouiller les frontières entre fiction et réalité – page 61

- L'utilisation de faits réels
- La mise en abyme
- L'improvisation des acteurs
- Le multicaméra, un outil contraignant
- Les conséquences sur la mise en lumière

Contrôle par la lumière artificielle – page 64

Asphalte – page 64

- Une continuité durable indispensable
- S'adapter à un budget
- Volonté d'une lumière naturaliste très douce
- Le paradoxe de la séquence de nuit

La création/l'invention : l'exemple de *Gravity* – page 67

CONCLUSION – page 68

Bibliographie, netographie et filmographie. – page 69

Contacts professionnels – page 70

*L'art est le plus beau des mensonges.*²

Claude Debussy

² *Monsieur Croche et autres écrits* (1901-1914), Claude Debussy, édition Gallimard, 1987, page 66

INTRODUCTION

Un directeur de la photographie a un statut « hybride » entre technicien et artiste, et possède un poste clef dans la réalisation d'un film : il est le garant de la cohérence esthétique de l'image. Pour cela, il dispose de deux outils : la caméra, avec laquelle il cadre, et la lumière. « *À partir du moment où il y a cadre, il y a artifice. Une esthétique est créée d'office car dès qu'il y a cadre, il y a choix. On choisit de montrer « cette » partie du réel, donc on fabrique, on utilise, on transforme.* »³ La lumière est ce qui permet ensuite d'affirmer une esthétique, faire naître une atmosphère, un espace...

Ce qu'on appelle « une esthétique naturaliste » au cinéma soulève selon moi un enjeu singulier pour le chef opérateur, seul médiateur à même de doser la part d'artificiel et la part de naturel dans la lumière d'un film. En effet, l'esthétique naturaliste constitue un paradoxe : celui de vouloir reproduire fidèlement les phénomènes naturels, soit bâtir un « effet de réel » avec les « artifices » propres au langage cinématographique.

On pourrait penser que pour créer une lumière naturaliste juste, il suffit de ne rien changer à la lumière naturelle existante... Dans ce cas, le travail du directeur de la photographie se résumerait au choix de l'heure du tournage de chaque séquence dans chaque décor pour obtenir la lumière et l'esthétique souhaitées... Dans les faits, les chefs opérateurs peuvent rarement se permettre de n'utiliser que la lumière naturelle, du fait de son caractère changeant (et incontrôlable) qui peut rapidement bouleverser l'économie d'un tournage. Ainsi, même si les chefs opérateurs se trouvent « contraints » de faire appel au matériel d'éclairage dédié au cinéma, il est primordial que ces artifices de lumière n'enlèvent en rien le naturel de la lumière perçue par le spectateur. C'est de cette contrainte que naissent les différentes approches ou recherches d'une « sensation de vrai » à l'écran.

La dualité entre *naturel* et *artifice* au sujet de la lumière naturaliste, sert de base à mon questionnement tout au long du développement. Afin de mieux cerner les ambiguïtés et les paradoxes soulevés par ces notions, je vais d'abord procéder à quelques rappels historiques, dans l'histoire de l'art, mais surtout dans l'histoire du cinéma.

À partir de ce terreau historique, je tâche d'approfondir la définition de la lumière naturaliste et comment elle se pratique. Je relève ensuite quelques situations paradoxales propres au cinéma (comme par exemple les scènes de nuit), avant d'aborder enfin les principales approches contemporaines... Celles-ci sont décrites et argumentées à partir d'interviews de chefs opérateurs comme Pierre Aïm, Claire Mathon, Céline Bozon, Stéphane Cami, Caroline Champetier, ou encore Éric Gautier, ayant tous déjà travaillé sur des films avec une esthétique naturaliste.

³ Interview de Céline Bozon réalisée le 18 décembre à Paris

AXE I

Artifices et sensation de lumière
« vraie » : repères historiques...

Créer l'illusion, styliser, idéaliser... par des artifices de lumière

La *mimesis* de Platon : les fondements esthétiques de l'opposition entre imitation et illusion

L'idéal pensé et l'imperfection du réel

Platon perçoit le monde de manière dualiste : il y a le « monde sensible », *réel*, dans lequel on évolue physiquement ; et le « monde intelligible », celui des idées, de la théorie. Selon lui, le monde intelligible présente le *vrai*, au sens de vérité cachée que l'esprit doit percevoir et extraire du monde sensible, aléatoire, et imparfait. La *mimesis* serait l'imitation d'un objet intelligible dans le monde sensible. C'est-à-dire que partant de l'idée pure, on crée physiquement une copie mais généralement imparfaite. Platon critique alors l'Art Grec, particulièrement orienté à l'époque vers les *trompe-l'œil*, car l'Art selon lui devrait être une imitation du monde intelligible sur la toile et non du monde sensible.

L'Art devrait être à ses yeux une imitation de la vérité mais de seulement ce qu'elle possède de beau, d'harmonieux, d'idéal : en corrigeant les imperfections du réel. Un *trompe-l'œil* n'est alors qu'une *illusion* venant à tromper le faible d'esprit et faire croire à une réalité sensible. Laisser ce caractère imparfait et ne pouvoir apprécier le résultat qu'à une certaine distance et un certain angle ne permet pas de le placer au rang d'art et ne suscite que du mépris de la part de Platon. En effet « la *mimesis*, parce qu'elle éloigne de la réalité intelligible, ne peut donc être envisagée par Platon comme un phénomène positif. Puisque l'art pictural grec prétend imiter la nature sensible, et s'adresse à la perception, il est considéré par Platon comme un artifice trompeur. Platon critique donc l'art pictural en ce qu'il n'est qu'un art de l'illusion, qui charme et séduit la sensibilité au lieu de ménager un accès au vrai. »⁴

La légende de Zeuxis et Parrhasios

Zeuxis était un peintre grec qui aurait vécu de 464 à 398 avant J-C : passé maître dans l'art de l'illusion et du *trompe-l'œil*, il provoqua en duel son contemporain le peintre Parrhasios à un concours de peinture devant un jury. Zeuxis présenta un tableau représentant une simple corbeille de fruits. La légende dit qu'un oiseau aurait tenté de picorer le fruit, lui assurant la victoire quant à la finesse de ses traits. Il demanda alors à Parrhasios de retirer le rideau qui cachait son tableau pour lui prouver sa défaite. Ce à quoi Parrhasios lui répondit, qu'il n'y avait pas de rideau sur son tableau : c'était son tableau. Zeuxis s'avoua alors vaincu, il n'avait trompé que les oiseaux tandis que Parrhasios l'avait trompé lui, qui s'attendait à être trompé.

Le statut d'artiste

Malgré cette adresse et ce savoir faire, la pensée platonicienne place Zeuxis et Parrhasios au rang d'artisan et non d'artiste car ils ne font que représenter une illusion du monde sensible à l'aide d'artifices. Imiter la nature en la faisant tendre vers un idéal de beauté, savoir corriger ses imperfections et (à l'image d'une pellicule) développer ce qu'elle possède de beau et d'harmonieux est la vision de l'art de Platon. Cette vision traversa les siècles et créa le fondement de la pensée esthétique occidentale. La Renaissance Italienne, et ensuite les Académies Royales des Beaux Arts au 17^{ème} siècle reposent sur ces principes.

⁴ http://arts.ens-lyon.fr/peintureancienne/antho/menu3/partie4_3/antho_m3_p4_3_02.htm

Les règles de l'académisme en peinture

Louis XIV créa en 1648 l'Académie royale de peinture et de sculpture afin de garantir aux peintres et sculpteurs le statut d'artiste (souvent contesté à l'époque). L'Académie, en plus de former des artistes, vise à définir ce qu'est l'Art, ou plutôt définit les critères permettant à un tableau ou une sculpture d'être considérés comme une œuvre d'art d'après la vision platonicienne de la mimésis. Ses sujets de prédilection sont les scènes mythologiques (tirés des mythes de l'Antiquité gréco-romaine), d'Histoire, ou encore des portraits de grandes personnalités. Simplicité, grandeur, harmonie et pureté sont les mots-clefs dictant la réussite d'une œuvre aux yeux de L'Académie.

Ces œuvres pour être acceptées, doivent cependant répondre à un certain nombre de critères, et entre autres, le respect rigoureux des règles de l'anatomie et de la perspective. Les principaux enseignements de l'Académie sont donc l'anatomie et la perspective, mais aussi la géométrie et l'étude d'après le modèle vivant. En effet, bien que les scènes soient entièrement fictionnelles, *imaginées*, elles doivent montrer des personnages parfaitement *réalistes*, soit « vraisemblables », possédant les mêmes caractéristiques physiques sur la toile et dans la réalité, mais en ayant corrigé les imperfections de la réalité des modèles, pour atteindre un idéal. Pour permettre le perfectionnement de cette illusion, l'Académie se repose sur quelques notions clés : affirmer la primauté du dessin sur la couleur ; approfondir l'étude du nu, de l'anatomie ; privilégier le travail en atelier sur le motif ; réaliser des œuvres « achevées » ; et imiter les anciens, imiter la nature.

Imiter les anciens fait également référence à l'Art Grec du temps de Platon, mais ne signifie pas copier. C'est par l'imitation des anciens qu'on apprend leurs techniques, leurs visions, et en tirer des enseignements pour ensuite s'en éloigner (et ne pas rester dans la copie sans réflexion). De même, « Imiter » la nature ne signifie pas la « reproduire », mais composer une scène, pensée et harmonieuse, qui incarnera un *sujet*.

Ainsi, si le tableau doit faire « illusion », opérer une vraisemblance, c'est paradoxalement par un travail d'artifices en atelier, à partir des « motifs » observés. Sans sortir de leurs ateliers, les artistes académiques créent des compositions historiques ou mythologiques importantes, mûrement réfléchies, appuyées par des règles savantes, un placement significatif des personnages, mais aussi par des symboles choisis en fonction du sujet.



Les Romains de la décadence de Thomas Couture, 1847

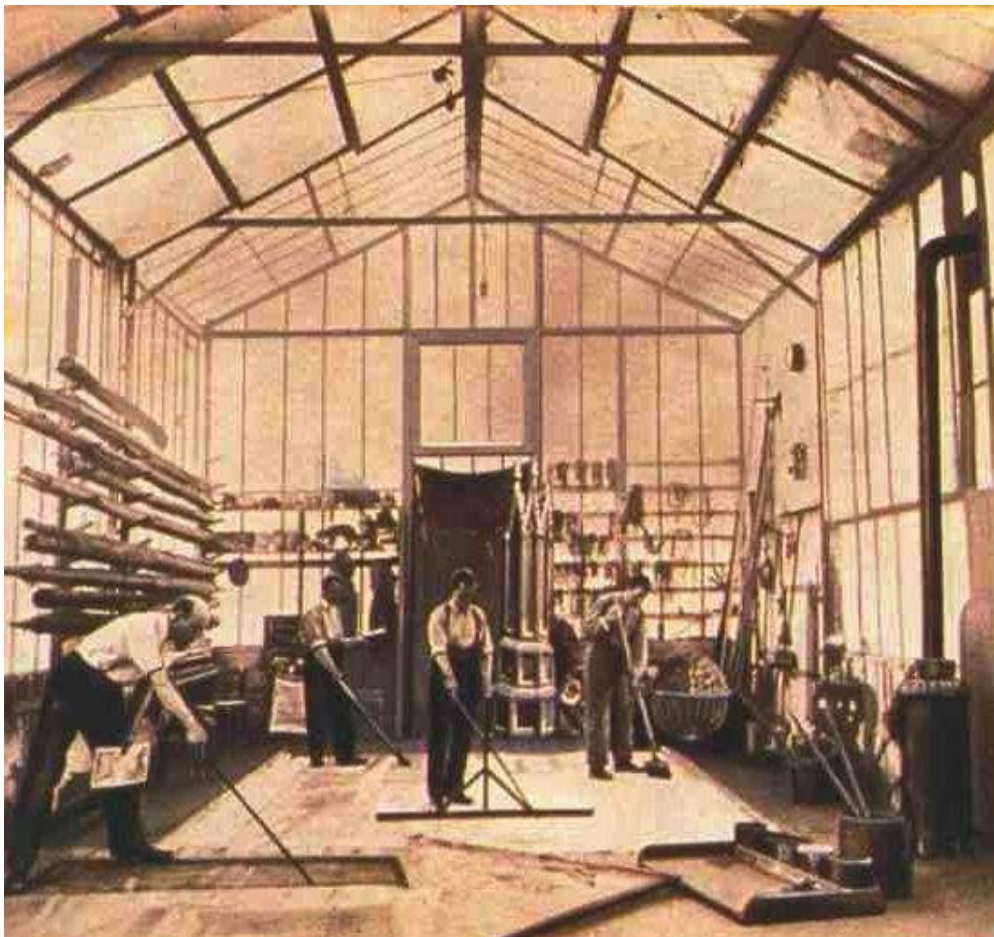
Les débuts du cinéma, avant la lumière artificielle...

Les premières images réalisées par les Frères Lumière en 1895 ont été tournées en extérieurs en plein soleil afin d'avoir une quantité de lumière suffisante pour impressionner la pellicule. Ces images, historiques, présentaient l'arrivée d'un train à La Ciotat. À ce moment-là, le cinéma de fiction n'existe pas encore. L'outil, le cinématographe, n'est utilisé que pour capter des instants du réel. Les Frères Lumière (imité rapidement par d'autres) enverront des émissaires partout dans le monde rapporter un maximum d'images pour créer des archives, une sorte de banque de données concernant les cultures étrangères. Ainsi naissent les prémices du cinéma documentaire, évidemment tourné exclusivement en lumière naturelle.

C'est avec Méliès que naît le cinéma de fiction à proprement parler avec l'invention des trucages, et d'artifices propres aux outils cinématographiques. Dans la tradition des spectacles populaires d'illusion, il invente des fables, ne filme pas le réel, mais le « tord ».

Le cinéma de fiction naît des premiers effets spéciaux, des premiers artifices, des premiers décors. Ainsi, le cinéma va toucher un large public, et s'organiser en studios afin de contrôler les décors, trucages, et autres outils de mise en scène. Les premiers studios apparaissent dès 1896, mais se développeront principalement dans les années 10. Grâce aux structures mises en place, le cinéma va commencer à prendre une importance à la fois économique et culturelle, et deviendra « le septième art » pour certains, une grande industrie pour d'autres.

Les premiers studios étaient à ciel ouvert ou vitrés, utilisant la lumière du soleil pour créer la lumière d'ambiance principale du studio, seule lumière alors assez puissante pour impressionner la pellicule, sensible uniquement au bleu à cette époque. Des toiles pouvaient être tendues au plafond pour diffuser plus ou moins la lumière naturelle.



Le studio vitré de Georges Méliès

Premières lumières artificielles et premières règles

Dans les années 20, les studios Hollywoodiens se développent, et avec eux, les sources de lumières artificielles. On ferme les plafonds, on installe des projecteurs, on forme des techniciens spécialisés, on crée une nouvelle branche de métiers.

Avec ces nouvelles techniques, viennent de nouvelles règles. On instaure notamment la règle de « l'éclairage trois points » comme base de lumières sur les personnages. Cette méthode est donc constituée de trois sources : principale, donnant la direction de lumière.



- Le *Key-light*, soit la source.
- Le *Fill-light*, la source secondaire venant « déboucher » les ombres, placé donc en opposition par rapport au Key-light sur le sujet.
- Le *Back-light*, qui vient « décrocher » les personnages, soit « détacher » leur silhouette du fond avec une source placée derrière eux.

Des techniques de plus en plus élaborées ont mûri avec le tournage en noir et blanc en studio. En effet, le fait de tourner en noir et blanc impliquait un savoir faire afin de distinguer les nuances/valeurs de gris à l'image. « Les chefs opérateurs, afin de différencier les valeurs, étaient donc obligés de recourir à une technique d'éclairage très sophistiquée, usant de lumières ponctuelles découpées, « dentelées ». Il fallait pallier la pauvreté d'informations du noir et blanc par un véritable arsenal d'éclairages différentiels »⁵

À cette époque, la notion d'artificialité est parfaitement acceptée par le public : les moyens techniques ne permettant pas de montrer des images parfaitement réalistes tournées en studio. La seule volonté tendant vers du réalisme, était de limiter les ombres qui dévoilaient le nombre de projecteurs, et de n'avoir à l'écran que l'ombre correspondant au Key-light.

L'arrivée de la couleur : bouleversement des techniques.

Lorsque la couleur est arrivée dans les années 30, ces efforts n'étaient plus nécessaires car la lumière naturelle permettait aux couleurs de se détacher les unes des autres naturellement. Mais par habitude, les chefs opérateurs continuaient d'utiliser les mêmes techniques d'éclairage. Il fallut du temps pour que les techniques changent, et ce fut en partie grâce aux progrès techniques. « Grâce aux nouvelles pellicules plus sensibles, aux nouveaux objectifs, plus lumineux, il devenait possible de reconstituer même en studio, les conditions approximatives de la lumière naturelle. »⁶

C'est avec ces nouvelles techniques qu'apparurent les premiers systèmes de réflexions au cinéma : parapluies, des plaques de polystyrènes blanc, des soft light (projecteur dont la lumière de l'ampoule est adoucie par un système de réflexions sur les parois du projecteur qui forme une boîte), plafond pour Raoul Coutard (le chef opérateur de Godard). Les chefs opérateurs commencent alors à justifier leurs directions de lumières de façon à créer une image réaliste.

⁵ Almendros Nestor, *Le Cinéma - l'art et la manière*, édition Bordas, Paris 1983, page 129

⁶ *Ibidem*, page 130

Montrer le réel par l'exposition des artifices de représentation

Les courants réalistes et naturalistes en peinture

Le courant réaliste en peinture est un mouvement artistique du XIX^e siècle. Il apparaît en France à partir de 1848. Ce courant s'oppose à l'Académisme qui régit entièrement le monde de l'art à cette époque. Les peintres cherchent à se détacher des sujets typiques de l'académisme (les scènes religieuses, mythologiques ou historiques) car ils méprisent leurs techniques, qu'ils considèrent comme des artifices d'illusion retirant tout sentiment d'authentique, de *vrai*. Cette pensée moderne de la notion de *vrai* ; va à l'encontre de la pensée platonicienne de la mimesis.

Les réalistes se consacrent à des sujets considérés comme plus « triviaux » : une représentation fidèle de la vie quotidienne des basses couches sociales. Ils s'attachent principalement aux faits bruts afin d'atteindre une forme de vérité objective. Ils fuient les « faux-semblants » de l'académisme et les règles d'idéalisation ; cherchent *le vrai*. Gustave Courbet emploie le terme « réalisme » pour désigner ce courant en 1851, alors à son apogée. « *Soyons vrais même si nous sommes laids !* » était le cri de guerre des réalistes.



Les glaneuses de Jean-François Millet, 1857

Le courant « naturaliste » fut plus tard distingué du réalisme, ce qui explique pourquoi les termes sont souvent confondus... On situe son commencement dans les années 1820. Le naturalisme va particulièrement s'attacher à représenter les basses classes sociales dans leur quotidien. On choisit comme sujets des paysans, des ouvriers, des pauvres, et aussi la classe moyenne, en ville et à la campagne, au travail, au repos, en société, dans leurs pratiques religieuses... Cet intérêt pour le temps « présent », de témoignage d'une époque est le concept même de modernité. Avec *Les Glaneuses*, Jean-François Millet, issu de l'Académie, reprend les codes de celle-ci et les détourne. Grâce au réalisme, c'est à la fois un témoignage presque didactique de la vie paysanne, et une oeuvre engagée. Utiliser les codes de l'Académisme réservés aux scènes dite « nobles » pour représenter la pauvreté des paysans de l'époque était très audacieux.

Représenter la sensation d'une « vraie » lumière...

La première étape de la conquête du *réalisme* était de sortir des ateliers de peinture pour aller directement sur les lieux. Ainsi, on peint ce que l'on a sous les yeux, sans passer par les règles de compositions imposées par l'académisme. Par exemple, au lieu de représenter un coucher de soleil via des artifices dictés par l'Académisme, on se rend sur les lieux pour observer les couleurs, les tons que prend le ciel, pour le traduire le plus fidèlement possible sur la toile.

Avec ces nouvelles pratiques, on remarque que les peintres ont eu tendance à laisser de plus en plus apparaître leurs traits, leurs techniques, soit les artifices de représentation propre à la peinture pour donner une impression plus « véritable ». John Constable, un naturaliste anglais, a réalisé des études de ciels pour capter les différentes lumières. Il se retrouve rapidement obligé de recourir à des techniques laissant sentir les matériaux, les artifices de peinture, mais qui permet une plus grande sensation de « vrai », de réel.



études des ciels de John Constable (environ 1820) exposant textures et traits pour capter au mieux la sensation de la « vraie » lumière

Ce principe a connu son apogée avec le courant impressionniste, qui s'installe vers la moitié du XIX^e siècle. En effet, les impressionnistes s'attachent plus au fait de traduire l'ambiance d'un lieu à un moment donné plutôt que le sujet lui-même. Claude Monet a réalisé un ensemble de 18 tableaux représentant tous la cathédrale de Rouen à un moment différent de la journée : au petit matin, à midi, au crépuscule, le soir... Ou encore par temps de brouillard ou de pluie.

La cathédrale n'est finalement qu'un prétexte pour mettre en avant les variations de la lumière naturelle. Du fait du caractère éphémère de la lumière naturelle, il était contraint de peindre vite, pour capturer « un instant de lumière ». C'est ainsi qu'il a inventé *la touche* : ce sont des petits paquets de peinture appliqués avec un geste ponctuel répété. Cette technique retire du détail au tableau : seule l'atmosphère colorée est mise en avant. À présent, cette technique par *touches* est représentative du courant impressionniste.



Quelques tableaux de la série de la cathédrale de Rouen de Claude Monet, 1894

Les Nouvelles Vagues, courants en rupture avec « la menace Hollywoodienne »

Chaque Nouvelle Vague se veut en rupture avec les codes instaurés par les géants studios Hollywoodiens. Le changement de société et de mœurs, le désir de transformer le cinéma et de rompre avec le passé sont les principes de la Nouvelle Vague. Inspirées par le néo-réalisme italien, toutes traitent des difficultés des basses couches sociales : se rapprochant du courant naturaliste en peinture. Comme eux faisant face à l'Académisme, le free-cinéma Anglais, la Nouvelle Vague Tchèque, le cinéma Novo, luttent contre les grands studios qui envahissent le box-office, « la menace hollywoodienne », pour faire un cinéma engagé et social, et libéré de ses règles et codes esthétiques. Seule la Nouvelle Vague Française fait exception en ne se souciant pas exclusivement du caractère social.

Une nouvelle grammaire du cinéma : exposer les artifices de la fabrication d'un film pour capter le réel

La Nouvelle Vague Française se base sur la notion d'*auteur*. Inspirés par des réalisateurs comme Hitchcock qui prônait le fait que l'auteur d'un film devait être le metteur en scène et non le scénariste, les réalisateurs de la Nouvelle Vague s'affranchissent de toutes les règles imposées par les grands studios. Toute la grammaire du cinéma en est remise en question !

Le tournage fuit les studios pour tourner en extérieur en lumière naturelle, le jeu des acteurs n'est plus qu'improvisation... Le montage, l'utilisation de la voix off, le rapport à l'autobiographie, la manière de filmer la ville ou les sentiments ; tous ces principes exposent ouvertement les procédés techniques de fabrication du film (jump cut, plan séquence, regard caméra...). Ils suivent ainsi l'exemple des courants réalistes et naturalistes en peinture qui dévoilaient également leurs techniques afin de donner une sensation de vrai par l'abandon de tout effet d'illusion.

Cependant, ce n'est pas une « école artistique » avec un style particulier, mais plutôt un esprit qui aura autant de traductions différentes qu'il y a de cinéastes pour s'en emparer : appuyant donc ce désir de liberté (presque) absolu.



Tournage d'*Adieu Philippine* de Jacques Rozier en 1960

De plus, la grande rupture avec les studios Hollywoodien c'est que les auteurs de la Nouvelle Vague ne se plient pas au scénario bien ficelé mais parlent d'eux, de leur génération, d'histoires vraies. Tout cela démontre que la Nouvelle Vague cherche à abolir les frontières entre la vie, le réel, et le cinéma. Pour cela, on filme en caméra 16mm à l'épaule en équipe légère, les acteurs gardent leur vrai prénom et ne sont pas maquillés... C'est un cinéma de l'acteur, on improvise, on réalise la mise en scène autour d'eux : c'est la caméra qui se place en fonction du jeu de l'acteur et non l'inverse, afin d'être plus dans « l'instant » de capter le réel.

« Libre elle aussi, la caméra évoluera à sa guise, tenue à la main, tremblante, chaloupée si nécessaire, indifférente au soleil dans l'objectif. Économique, le zoom finira de l'émanciper. Économique encore, le tournage en décors réels (en 1960 plus du tiers de la production Française se filme hors des studios) et en lumières réelles. L'éclairage homogène, général, sans recherches expressives, doit permettre à l'acteur d'occuper n'importe quelle place dans le champ. C'est donc de réalisme esthétique (bien que ses auteurs procèdent généralement de l'idéalisme) qu'il convient de parler au sujet de l'écriture « Nouvelle Vague ». Tous les progrès de la technique (appareillages légers, émulsion ultra-sensible) mis à profit par le jeune cinéma vont dans le sens de l'impression de réalité. D'ailleurs la Nouvelle Vague admire et accueille les protagonistes du cinéma direct : Jean Rouch et Chris Marker. »⁷

Refuser la lumière stylisée des studios...

Concernant l'esthétique de la lumière, « l'idée maîtresse se résume de la façon suivante : « Quelle atmosphère lumineuse est la plus proche de ce que serait la réalité ? » Cette attitude suppose que l'on ait très précisément observé la lumière naturelle, le jour, la nuit, en extérieur, en intérieur. Insistons encore sur le fait qu'il ne suffit pas de capter la réalité avec une caméra, de la pellicule et une ouverture de diaphragme plus ou moins adéquate, pour qu'à la vision l'on ait le sentiment du vrai. (...) Le travail sur le plateau consiste donc à créer une atmosphère lumineuse entièrement justifiée par la logique des origines lumineuses visibles dans l'image ou dont on pourrait au moins supposer l'existence hors champ. La lampe de bureau, l'enseigne au néon, le soleil ou le temps gris pénétrant par la fenêtre... Ne devant pas « se sentir », la lumière ne peut pas être en contradiction avec un effet « naturel » supposé. (...) Dans le fondement de l'école naturaliste, chaque effet lumineux doit apparaître comme le prolongement naturel d'une origine réelle. »⁸

L'éclairage naturaliste de la Nouvelle Vague se reconnaît notamment par son refus du contre-jour systématique caractéristique de l'éclairage Hollywoodien, (à moins qu'il ne soit justifié par une origine naturelle de lumière) et son usage intensif de lumière ambiante. L'ambiance est souvent matérialisée par des techniques de réflexions à la place de la traditionnelle « compensation » ou Fill light de l'éclairage trois points (Key light , Fill light et Back light) des studios d'Hollywood.

Cependant, d'après Henri Alekan, « dans de telles conditions, « l'esprit de la lumière » faisait souvent défaut, l'objectif principal se limitant à l'éclairement d'une action. C'est précisément ce qui est arrivé avec la nouvelle vague : l'obligation de situer la lumière à un niveau d'éclairement suffisant pour l'obtention correcte de l'image, quels que fussent le lieu et l'action, sans pouvoir la « mettre en résonance » avec le thème. »⁹ Cette absence de contrôle serait le prix à payer de la liberté poussée à l'extrême.

⁷ Amengual Barthélémy, *Le Cinéma – Une Histoire du Cinéma*, édition Bordas, Paris 1983, page 66

⁸ *Lumière Actrice*, Charlie Van Damme et Eve Cloquet, Fémis, 1987, page 113

⁹ ALEKAN Henri, *Des Lumières et des Ombres*, Édition du Collectionneur, page 226

Le Dogme : refuser toute esthétique pour capter « l'instant »

Le Dogme est un mouvement Danois insufflé par Lars Von Trier et Thomas Vinterberg. Leur Manifeste est daté du 13 mars 1995 mais n'est officiel que le 20 mars 1995 lors de sa présentation au théâtre de l'Odéon à Paris à l'occasion d'un colloque sur les 100 ans du cinéma à propos de son avenir. Pour Lars Von Trier le Dogme représente la survie du cinéma. Le marché danois (comme tous les autres) est vampirisé par le cinéma des États-Unis : environ 80% de la programmation. Le dogme a pour but de le redynamiser.

La définition du Dogme est de « renouveler l'esthétique filmique par la contrainte ». On considère l'instant comme plus important que la totalité. On cherche à « faire éclater la vérité des personnages en dehors de l'action, au détriment de l'esthétique et du bon goût ». Tous les artifices sont rejetés car considérés comme un « masque du réel » : on cherche la vérité. De plus, le Dogme réfute la notion d'auteur qui est associée à la Nouvelle Vague, ainsi que tout style. Il en découle que toute mise en lumière est interdite : seule la lumière naturelle présente durant le tournage est filmée.

Le vœu de chasteté énonce les contraintes du Dogme : « *Je jure de me soumettre aux règles qui suivent telles qu'édictees et approuvées par Dogme 95.*

1. Le tournage doit être fait sur place. Les accessoires et décors ne doivent pas être amenés (si on a besoin d'un accessoire particulier pour l'histoire, choisir un endroit où cet accessoire est présent).
2. Le son ne doit jamais être réalisé à part des images, et inversement (aucune musique ne doit être utilisée à moins qu'elle ne soit jouée pendant que la scène est filmée).
3. La caméra doit être portée à la main. Tout mouvement, ou non-mouvement possible avec la main est autorisé. (Le film ne doit pas se dérouler là où la caméra se trouve ; le tournage doit se faire là où le film se déroule).
4. Le film doit être en couleurs. Un éclairage spécial n'est pas acceptable. (S'il n'y a pas assez de lumière, la scène doit être coupée, ou une simple lampe attachée à la caméra).
5. Tout traitement optique ou filtre est interdit.
6. Le film ne doit pas contenir d'action de façon superficielle. (Les meurtres, les armes, etc. ne doivent pas apparaître).
7. Les détournements temporels et géographiques sont interdits. (C'est-à-dire que le film se déroule ici et maintenant).
8. Les films de genre ne sont pas acceptables.
9. Le format de la pellicule doit être le format académique 35mm.
10. Le réalisateur ne doit pas être crédité.

De plus, je jure en tant que réalisateur de m'abstenir de tout goût personnel. Je ne suis plus un artiste. Je jure de m'abstenir de créer une « œuvre », car je vois l'instant comme plus important que la totalité. Mon but suprême est faire sortir la vérité de mes personnages et de mes scènes. Je jure de faire cela par tous les moyens disponibles et au prix de mon bon goût et de toute considération esthétique.

Et ainsi je fais mon Vœu de Chasteté.

Copenhague, Lundi 13 mars 1995

Au nom du Dogme 95

Lars Von Trier, Thomas Vinterberg »

Il découle de ces règles un cinéma brut et extrême. En réfutant la notion d'auteur si chère à la Nouvelle Vague, le Dogme va encore plus loin : on ne « représente » plus une vérité, on ôte toute esthétique, soit tout *regard*, transformation ou interprétation, pour n'avoir plus que l'essence du réel, « l'instant ». Cette radicalisation se concrétise jusque dans

l'absence du réalisateur au générique, puisqu'il ne doit pas déformer la vérité avec son point de vue, ses « goûts esthétiques ». Ainsi, comme les peintres des courants réalistes et naturalistes avant eux, ils sortent filmer sur place et exposent l'outil de la caméra et du montage aux yeux de tous. Les passants regardant dans la caméra ne sont pas coupés non plus : tout cela indique l'authenticité des images, leur *vérité*. Les acteurs improvisent, d'autres se retrouvent à participer de manière inattendue, tout simplement parce qu'ils étaient présents le jour du tournage et ont interféré avec les acteurs pendant que la caméra tournait. C'est régulièrement le cas dans le film *Idiotern, les Idiots* en Français, de Lars Von Trier (qui n'a pas été crédité conformément aux exigences du Dogme). Ce film est le second film du Dogme 95 après *Festen* (de Thomas Vinterberg sans être crédité).

Ce film expose un groupe d'adultes qui, pour s'opposer à la société et aux mœurs qu'ils n'acceptent pas, décident de se comporter comme des retardés mentaux. Les acteurs improvisent ce type de comportements dans les différents lieux et situations qui s'enchaînent au cours d'une journée. Si de prime abord cette idée peut paraître en partie comique le résultat et surtout extrêmement dérangeant, les déviances pouvant conduire jusqu'à la pornographie.

Ce film comme tous les autres du Dogme 95, propose une image brute qui renvoie à l'esthétique documentaire : caméra toujours portée, images prises sur le vif, absence de contre champ... l'éclairage étant interdit la lumière est uniquement naturelle, et, toujours dans cette optique, n'est pas étalonnée. Ces effets dit « documentaire » créent de l'authenticité aux images (comme les gens extérieurs à l'équipe qui se retrouve « acteurs » malgré eux) et donc produit un effet de réalisme supérieur à celui d'une image qui serait « fabriquée », que ce soit à la lumière ou par le biais de tout autre procédé de mise en scène.



Photogramme tiré d'*Idiotern*, de Lars Von Trier (non crédité) sorti en 1998.

Définir la lumière naturaliste au cinéma

Les différents évènements et courants cinématographiques abordés précédemment forment en partie l'histoire de la lumière naturaliste. Ils ont créé le terreau dont se nourrissent les chefs opérateurs actuels.

Pour pouvoir poursuivre la réflexion, il me semble nécessaire d'éclaircir quelques termes et de les proposer ensuite à l'analyse de chefs opérateurs qui ont tous été impliqués dans des démarches naturalistes.

Je commencerais par définir « l'espace réel » et « l'espace filmique » auxquels je me réfère régulièrement, avant de rappeler succinctement la différence entre lumière naturelle, réaliste et enfin, la lumière naturaliste. Pour cela, nous garderons à l'esprit la séparation essentielle entre les moyens techniques (sources d'éclairages naturelles et artificielles) et le rendu esthétique de l'image finale. Les paroles des chefs opérateurs nous le rappellent : il existe plusieurs moyens d'arriver à une fin. On pourrait ajouter qu'un même moyen peut engendrer plusieurs fins !

Quelques termes à définir...

L'espace réel est l'espace où l'on évolue, la réalité.

L'espace filmique est la traduction de l'espace réel via le prisme de la caméra jusqu'au rendu final sur écran.



The New World (Le Nouveau Monde) de Terrence Malick, 2005, Emmanuel Lubezki avait fait le choix de ne travailler qu'en lumière naturelle.



Ladri di Biciclette, (Le Voleur de Bicyclette) de Vittorio de Sica, 1949, film tiré du courant néo-réaliste italien, réaliste mais avec une stylisation qui vient appuyer le propos, ici la pauvreté, avec un contraste légèrement renforcé et une pellicule donnant un aspect « brut » à l'image.

La *lumière naturelle* est la lumière se trouvant dans l'espace réel sans apport de sources dédiées au cinéma : en journée, la lumière du soleil. La nuit, ce serait la lune, mais un feu de camp peut également être considéré comme de la lumière naturelle même si elle est créée par l'homme. En revanche, les lampadaires dans les décors de ville sont considérés comme de l'éclairage urbain : ce n'est pas de la lumière naturelle, mais artificielle. Cependant, ce ne sont pas des sources dédiées au cinéma, au même titre que les praticables dans les décors d'intérieurs. Les éclairages urbains peuvent aider à donner une justification à une direction lumière, potentiellement renforcée par des sources artificielles dédiées au cinéma.

La *lumière réaliste* serait une lumière obtenue à l'écran en refusant les effets extravagants ou fantastiques. L'effet produit vise un « effet de réel » : l'éclairage ne doit pas interférer avec la vraisemblance de la lumière par rapport au lieu de la scène, son époque, l'heure de la journée, etc. Ceci peut donc autoriser une forme de stylisation, dans la mesure où celle-ci correspond à l'orientation sémantique du film. C'est cette stylisation qui sépare la lumière réaliste de la lumière naturaliste.

La *lumière naturaliste* serait une lumière qui reproduirait (ou utiliserait) fidèlement les phénomènes de lumières naturels de l'espace réel dans l'espace filmique.

La voix des chefs opérateurs...

Quels moyens utiliser pour obtenir un rendu naturaliste ?
Lumière naturelle ou artifices de lumières ?

La lumière naturaliste, un éclairage invisible aux yeux du spectateur.

Pierre Aïm (chef opérateur de *Polisse* de Maïwenn, d'*Asphalte* de Samuel Benchetrit...) part du principe qu'une lumière naturaliste est effectivement une traduction de la lumière naturelle de l'espace réel en lumière « naturelle » de l'espace filmique :
« La lumière naturaliste est une esthétique visant à faire croire que le film n'a pas été éclairé. C'est une lumière non stylisée, avec des directions moins prononcées... En termes d'étalonnage, une lumière naturaliste est une lumière pas trop étirée : on irait vers des couleurs de peaux naturalistes, des verts et des magentas pas trop étirés, un grain moyen, un contraste de « l'œil humain » si on peut dire. Finalement ma définition de la lumière naturaliste ce serait de faire croire au spectateur qu'il n'y a pas de rajout de lumière même s'il y en a en réalité. »
Ainsi selon lui, un chef opérateur vise, avec les moyens techniques propres au cinéma, à effacer toute trace de ces artifices pour créer l'illusion auprès du spectateur. De même, Caroline Champetier (chef opératrice de *Hélas pour moi* de Jean-Luc Godard) insiste sur le fait que « toute la question du cinéma est de faire croire à une continuité inventée. »



Asphalte de Samuel Benchetrit, 2015, avec une lumière naturaliste d'intérieur jour entièrement recomposée avec des sources d'éclairages artificielles.



Polisse de Maïwenn, 2010, qui crée une confusion entre fiction et réalité en utilisant des procédés rappelant l'esthétique documentaire.

Brouiller les frontières entre réalité et fiction.

La lumière naturaliste s'inscrit généralement dans une catégorie de films actuels qui tentent de créer une confusion entre fiction et réalité. On le retrouve dans *Polisse* de Maïwenn, mais aussi de manière moins perceptible dans *Into The Wild* de Sean Penn par exemple... Nestor Almendros (chef opérateur de *Day Of Heaven* de Terrence Malick...) explique : « de manière générale, je tiens à ce que le public ne sente pas que la réalité qui lui est proposée se trouve en fait transmise, transformée, par un dispositif optique. »

Aujourd'hui, les exigences du réalisme ont force de loi, et l'on retrouve paradoxalement, le souci de véracité des pionniers tels que Jean Vigo ou Dziga Vertov. »

Ainsi, en mélangeant un aspect documentaire, des faits réels, et un scénario inventé, fictionnel on pousse le spectateur à douter.

La lumière naturelle, une lumière pas forcément naturaliste...

Céline Bozon (chef opératrice de *L'Autre Monde* de Gilles Marchand) rappelle qu'« *il faut faire la différence entre une lumière naturelle et une lumière naturaliste : ce n'est pas la même chose !* »

Si la lumière naturaliste vise à imiter la lumière naturelle, cela ne signifie pas que la lumière naturelle soit naturaliste : son caractère changeant, la manière de la travailler, ou parfois même les « accidents » (ou cadeaux) de la nature peuvent lui donner un aspect absolument pas naturaliste ! Ce point de vue est partagé par Éric Gautier : « *la lumière naturelle c'est la lumière du soleil telle qu'elle est dans la réalité, mais ça n'en fait pas une lumière naturaliste. En effet, sans retoucher une lumière naturelle on peut obtenir une image très contrastée, très dure, très stylisée et en rien naturaliste.* »

Pour Céline Bozon et Éric Gautier, les lumières naturelles et/ou artificielles sont des outils d'expression pour le chef opérateur. La lumière naturaliste est une lumière affirmée, donc « visible » : c'est le fait qu'elle soit travaillée qui ne doit pas l'être.

Céline Bozon rappelle que « *la lumière naturaliste est une lumière travaillée avec des outils propres au cinéma : le fait qu'elle ne soit pas toujours naturelle doit être invisible ! La lumière naturelle, quant à elle, est tout sauf invisible. C'est la lumière à laquelle on est le plus attentif, le plus soumis en permanence à l'observation. C'est la source principale d'inspiration pour tous les autres types de lumière !* »



L'Autre Monde de Gilles Marchand, présente une image de deux personnages en contre jour avec un flare très présent. On remarque que ce contre jour est atténué par une lumière de face très douce sur les personnages et très diffuse (probablement grâce à une plaque de polystyrène).

Éric Gautier (chef opérateur de *Into The Wild* de Sean Penn) précise la notion d'imitation à propos de la lumière : « *la définition de la lumière naturaliste c'est « l'imitation exacte de la nature ».* Mais ce que les impressionnistes représentaient passait par le prisme de leur regard, c'est d'ailleurs pour ça qu'ils sont tous très différents, mais ça restait des "imitations". Ce terme vient directement de l'impression, l'aspect principal de ce style pictural. Le cinéma ce n'est aussi qu'impressions et imitations ! » Par le parallèle avec la peinture impressionniste, Éric Gautier souligne la part de réinterprétation et rappelle le double statut du directeur de la photographie : artiste-technicien.



Into The Wild de Sean Penn, avec lumière naturelle neutre, objective.



Into The Wild de Sean Penn, avec une lumière naturelle ici presque lyrique.

Savoir adapter les moyens techniques aux projets

Claire Mathon (chef opératrice de *L'inconnu du Lac* d'Alain Guiraudie, *Mon Roi* de Maïwenn) expose : « *Lumière naturelle ou artifices de lumières ?* »

Les deux réponses sont possibles, pour créer une lumière naturaliste, cela dépend du projet et du réalisateur. L'inconnu du Lac d'Alain Guiraudie n'était qu'en lumière naturelle, Mon Roi de Maïwenn en lumière naturelle et en lumière artificielle. »



L'inconnu du Lac, d'Alain Guiraudie, tourné en lumière naturelle



Mon Roi, de Maïwenn, tourné en lumière mixte.

Ces deux exemples démontrent que le contexte d'un tournage détermine « naturellement » le choix des moyens techniques utilisés. Dans *L'inconnu du Lac*, l'action se déroule majoritairement de jour en extérieur autour d'un lac ensoleillé : Claire Mathon a donc fait le choix d'utiliser la lumière naturelle pour réaliser sa lumière naturaliste. Dans *Asphalte*, l'action est principalement en intérieur dans les appartements d'un immeuble : Pierre Aïm a choisi de recréer une lumière naturaliste

avec des sources artificielles, ce qui lui permettait de contrôler la continuité lumineuse pour les longues séquences...



Le Mystère du Lac, de Jérôme Cornuau, tourné en lumière mixte

La question du matériel en plus ou moins grande quantité est donc une question qui se réfléchit en amont pour être en accord avec le projet et le budget. Il est également essentiel que le chef opérateur sache adapter les moyens au projet. Au-delà de sa propre flexibilité, c'est sa liberté d'interprétation et de création qui est en jeu explique Stéphane Cami (chef opérateur sur *Le Mystère du Lac* de Jérôme Cornuau) : « *la lumière naturaliste est une réinterprétation de la lumière naturelle. Quand j'étais jeune opérateur, j'avais tendance à mettre pas mal de lumière : je recréais tout, je voulais tout contrôler. Et aujourd'hui sûrement aussi parce que je maîtrise mieux ma technique, j'ai tendance à prendre moins de matériels et à me trouver dans une plus grande liberté. »*

Le contre-exemple de *Day of Heaven*



Photogramme de *Day of Heaven* de Terrence Malick, 1979, représentant «the gate of heaven» soit «la porte du paradis», par laquelle passaient les saisonniers pour aller travailler dans les champs lors de la moisson.

Day of Heaven, ou *Les Moissons du Ciel* en français, est un film de Terrence Malick éclairé par Nestor Almendros. *Days of Heaven* est un film d'époque se déroulant dans les années 10, au Texas. La majeure partie du film se déroule donc dans les champs de blé entourant la ferme, représentant des travailleurs de l'époque. Malgré le fait que l'action se déroule au Texas, le décor était quant à lui au Canada, durant la période de l'été indien. Ces grands espaces ont inspiré Nestor Almendros et Terrence Malick, et leur ont donné envie de tourner ce film entièrement en lumière naturelle.

Le choix de la lumière naturelle

Le choix de Nestor Almendros de n'utiliser que la lumière naturelle a été motivée premièrement afin de réduire le bleu du ciel dans les scènes d'extérieurs jours car « cela confère aux paysages un caractère de cartes postales, de vulgaires publicités touristiques »¹⁰. Or la majeure partie du film se déroule en extérieur !

Sa solution pour perdre ce bleu azur du ciel trop criard à son goût et à celui de Terrence Malick qui « comme Truffaut, porte à son paroxysme cette tendance actuelle à estomper les couleurs »¹¹ ; est de jouer uniquement sur l'exposition du diaphragme. Or d'après lui, le ciel Américain possède une lumière plus franche, plus crue que la lumière Française à cause de la transparence de l'air. Cela a pour conséquence d'avoir des contres jours plus marqués, avec un plus grand écart de diaphragme. En plaçant les personnages en contre jour, et exposant la pellicule à une valeur entre celle indiquée par la cellule pour le visage et celle pour le ciel, il obtenait un ciel blanc à la limite de la surexposition, et un visage légèrement dans l'ombre, des personnage légèrement « silhouettés ».

¹⁰ ALMENDROS Nestor, *Un Homme à la Caméra*, Hatier, page 120

¹¹ Ibidem



Photogramme de *Day of Heaven*, de Terrence Malick, 1979, représentant Abby et Linda proposant cette exposition particulière

Son chef électricien durant ce film était selon ses dires dans son livre *Un Homme à la Caméra*, « typiquement de la vieille garde hollywoodienne »¹² et donc « il était inconcevable pour eux que les visages restent dans l'ombre ou que le ciel ne soit pas bien bleu »¹³. Il préparait donc (comme le veut la coutume aux États Unis) tout l'éclairage conventionnel en avance avec des lampes à arc, des réflecteurs, etc, afin que les visages et le ciel soit « correctement » exposé selon la norme hollywoodienne. Ensuite, Nestor Almendros coupait tout au début du tournage, retrouvant l'esthétique qu'il avait choisie et son parti pris de n'utiliser que la lumière naturelle (ce qui poussera un certain nombre de chef électricien à démissionner au cours du tournage). Il avoue parfois avoir souhaité atténuer quelques peu l'écart de diaphragme sur un visage avec une plaque de polystyrène blanc : c'est Terrence Malick qui l'en a dissuadé, le poussant à prendre des risques et l'encourageant dans l'audace de sa démarche.

Le choix des heures « magiques »...

En contre-partie, Nestor Almendros choisissait des moments bien précis dans la journée pour tourner ses scènes : uniquement durant des heures magiques, l'aurore ou le crépuscule et entre chien et loup jusqu'à la nuit. Pour tourner dans des conditions aussi difficiles au niveau de la sensibilité de la pellicule, il a dû recourir à de nombreuses astuces qu'il décrit également dans *Un Homme à la Caméra*.

« C'est dans les moments extrêmes que la lumière est la plus belle. (...) nous tournions souvent après le coucher du soleil. Pendant ces quelques minutes, on ne sait plus d'où vient la lumière. Le soleil a disparu et cependant le ciel est brillant, le bleu de l'atmosphère subit d'étranges mutations. »¹⁴ La difficulté principale pour tourner au crépuscule ainsi qu'entre chien et loup, est que ces moments de lumières sont extrêmement courts. Cela réduit les périodes de tournage à une vingtaine de minutes seulement par jour.

¹² Ibidem

¹³ Ibidem

¹⁴ ALMENDROS Nestor, *Un Homme à la Caméra*, Hatier, page 128

Afin de « rentabiliser » les journées, des répétitions étaient mises en place l'après-midi avec les comédiens et les techniciens pour parfaire les mouvements parfois compliqués de caméras (travelling, steadicam...).



Photogramme de *Day of Heaven*, de Terrence Malick, 1979, représentant Abby allant vers la ferme.

L'utilisation d'une lumière exclusivement naturelle traduit-elle une sensation de « vrai » ?

Ce film soulève nombre de questionnements. En effet, son sujet réaliste appelle une lumière naturaliste, rappelant ainsi les peintres des courants réalistes et naturalistes. Sa mise en scène de film d'époque, ainsi que son scénario, tendent également vers une sensation de réalisme. Choisir de filmer exclusivement en lumière naturelle peut aussi être considéré comme une approche naturaliste de la part de Terrence Malick.

Cependant, le fait de tourner en quasi-continu aux heures « magiques » de l'aurore et du crépuscule, qui sont habituellement des moments très courts sur l'espace d'une journée, perturbe complètement la continuité sémantique de l'espace-temps. De ce fait, l'action ne semble pas se dérouler dans un espace-temps terrestre... De plus, l'esthétique est assez surnaturelle avec sa palette de tons constamment dans les orangés, saumons, corail, rosés, mauves... Ici, la lumière naturelle est utilisée comme outil d'expression qui crée une continuité esthétique sublime. Esthétique irréelle faite uniquement avec une lumière naturelle non retouchée, soit *réelle*...

Ce sentiment d'esthétisation poussée ajouté à une perturbation d'un espace-temps réaliste, retire donc la sensation d'une lumière naturaliste dans *Day of Heaven*. Cela le place dans une catégorie de films un peu à part, « naturaliste, mais pas d'esthétique naturaliste » si on peut dire. À partir de ce contre-exemple, il devient évident que l'utilisation d'une lumière naturelle ne crée pas forcément une lumière naturaliste. De même, on en déduit qu'une lumière naturaliste n'est pas obligatoirement construite à partir de lumière naturelle, mais parfois des artifices ingénieux propres au cinéma ont besoin d'être mis en place.

AXE II

Situations paradoxales propres au cinéma

Comment éclairer la nuit ?

Si la question de lumière naturelle ou artificielle se pose de jour, en revanche elle prend une autre dimension lorsque la question se pose pour une séquence de nuit. Comment garder à l'image une sensation de « vrai » tout en éclairant suffisamment la surface sensible de la caméra ou de la pellicule ?

« La première démarche est de trouver une justification crédible à la mise en place de la lumière indispensable et convenant au style du film. Les références ne seront pas les mêmes pour tous les styles de films. Les interprétations de la nuit seront différentes, suivant qu'il s'agira d'un polar, d'une comédie ou d'un drame historique. (...) Si le postulat de départ est un film réaliste, il va être difficile de partager la réalité d'une nuit dans la campagne éclairée par des projecteurs dans tous les sens. Les spectateurs n'y croiront pas et la lumière aura desservi le propos. »¹⁵

À l'aide de projecteurs...

Justifier sa lumière par l'éclairage urbain

Claire Mathon dans *Les deux Amis* de Louis Garrel a été contrainte de faire des choix particuliers pour satisfaire le réalisateur, et sa cohérence esthétique réaliste :

« Pour *Les deux Amis*, nous avons fait le choix de nuit d'éteindre systématiquement les réverbères dans la rue (au moins dans la zone de jeux des comédiens) et de ré-éclairer seulement certaines zones avec des sources plus basses et plus neutres en couleur. Cela reste réaliste même si quand on regarde de près c'est parfois curieux que seuls les personnages se retrouvent dans la lumière et le reste de la rue dans l'obscurité. Pour moi ce n'est pas naturaliste, c'est presque un peu théâtral parfois. Mais le désir d'une image un peu brute ramène au réel. »



Photogramme tiré du film *Les Deux Amis* de Louis Garrel, 2015, pendant une séquence de nuit en ville, montrant les réverbères éteints.

¹⁵ Loiseleux Jacques, *La Lumière en Cinéma*, édition Cahiers du cinéma, SCÉRÉN-CNDP, 2004, page 39

Claire Mathon a pu se permettre ici un « écart » par rapport à une image naturaliste, mais reste néanmoins réaliste aux yeux d'un spectateur lambda. Cela est possible du fait que l'action se déroule principalement en ville. En dehors de ce cas précis où le réalisateur souhaitait éteindre les réverbères dans les zones de jeu des comédiens, la présence d'éclairage urbain est un grand avantage pour mettre en place un éclairage réaliste d'une séquence de nuit. En effet, ces sources de lumières créent une justification à la lumière qui éclaire les comédiens : généralement recrée avec des projecteurs.

On peut alors se demander comment éclairer de manière naturaliste, ou du moins réaliste, une séquence de nuit en pleine campagne ?

Imiter la lumière réelle : recréer une lueur lunaire

D'après Céline Bozon, « le mieux est toujours de se référer à quelque chose qui existe ». En pleine campagne, la seule lumière présente de nuit est celle de la lune. La première chose que l'on remarque est l'aspect bleuté de la lumière lunaire. La lumière bleue est devenue rapidement un archétype de représentation de la nuit au cinéma, perdant très vite en réalisme dans les normes hollywoodiennes.

Si on observe attentivement, on remarque que paradoxalement, la lune crée une lumière très douce et très diffuse mais qui engendre des ombres noires denses et très marquées. Conserver ce principe permet d'avoir une image plus réaliste. Or cet aspect est très compliqué techniquement à mettre en œuvre, et provoque des coûts de production conséquents. En effet, pour recréer ce type de lumière il faut *imiter* la lune : une source puissante mais qui soit fortement diffusée et placée très loin, et haut dans le ciel. Il n'est donc pas toujours permis par la production de réaliser ce type d'installation coûteuse...

D'après Céline Bozon, depuis peu, « il existe des outils, des caméras très sensibles, qui commencent à permettre de tourner avec de véritable clair de lune. J'ai pu le faire avec la Alpha 7, et l'effet est assez magique ! ». Le développement de ces progrès techniques pourront permettre peut être bientôt de régler ce problème épineux à moindres frais... Et sans projecteurs. En revanche, par le passé d'autres ont pu conserver le parti pris de la lumière naturelle et ne jamais utiliser de projecteur. Caroline Champetier propose des solutions clefs en lumière naturelle...

Jusqu'où peut aller le parti pris de la lumière naturelle ?

Caroline Champetier énonce trois méthodes pour tourner de nuit en lumière naturelle à la campagne, limitant ainsi les artifices de la lumière artificielle :

- tourner en jour et retravailler en post production, soit « la Nuit Américaine »
- tourner en fin de jour et sous exposer
- faire un feu et décider que l'action se passe à proximité de ce feu

La Nuit Américaine

Son origine...

D'après Henri Alekan, « La nuit américaine n'est pas *création* mais seulement une *transposition* artificielle de la nature. »¹⁶ La nuit américaine fut inventé aux États Unis (d'où son nom) pour les Westerns. Dans les codes du genre, il arrive régulièrement qu'il y ait des

¹⁶ ALEKAN Henri, *Des Lumières et des Ombres*, Édition du Collectionneur, page 103

scènes d'attaques nocturnes ou de fuites. Or la norme esthétique dictée par les codes hollywoodiens favorise la présence de plans larges dévoilant de grands espaces, de grands paysages du Farwest avec des personnages en pleine action. Il était impossible à l'époque d'éclairer une montagne en lumière artificielle. Ainsi est né le principe de la nuit américaine : tourner de jour la séquence devant se dérouler de nuit, avec des filtres donnant une impression d'ambiance lumineuse de nuit. Ces filtres appliqués à la pellicule dès la prise de vue, étaient composés de diffusion, de bleu, de magenta, et de densité neutre, et étaient ensuite affinés au développement de la pellicule.

Actuellement avec les nouvelles caméras numériques offrant une sensibilité de plus en plus grande, il est possible de ne faire une nuit américaine qu'en post-production à l'aide de l'étalement, sans mettre de filtres à la prise de vue. Dans les deux cas, cela consiste à sous-exposer le plan et donner une teinte légèrement bleutée qui permet d'appuyer l'impression d'une séquence de nuit.

La nuit Américaine peut-elle être réaliste ?

Le parti pris de la lumière naturelle n'était absolument pas de mise lors de l'invention de la nuit américaine : c'était purement pragmatique. En revanche on peut se demander si cette technique est applicable au souhait de faire une séquence de nuit réaliste sans éclairage avec des sources dédiées au cinéma. En effet, transformer une image de jour en nuit peut aussi être perçue comme un pur artifice même si la lumière est d'origine naturelle ! Cela distingue une fois de plus le rendu d'une image avec les moyens utilisés au tournage...

Pour restituer un maximum de réalisme, il faut faire attention à de nombreux paramètres. Tout d'abord au niveau de la mise en scène, il faut être vigilant à ce que les acteurs adaptent leur jeu à celui qu'ils auraient eu de nuit, dans leurs mouvements, leurs déplacements, mais aussi leurs regards... Ensuite au niveau pratique de l'image. Il y a d'abord la question du soleil qui s'avère très compliquée : il faut soit un soleil couchant d'été, soit un soleil d'hiver pour recréer la lune. C'est important car ainsi les ombres seront allongées et marquées comme la lumière de la lune. De plus si le soleil est présent dans l'image « en tant que lune »¹⁷ il est nécessaire qu'il ne soit pas trop haut dans le ciel pour rester réaliste... En général il est quand même plus aisé d'éviter de cadrer le ciel pour obtenir une nuit américaine réussie. Céline Bozon explique que « les écarts de diaphragme pour le ciel sont trop importants : en nuit il est très éteint, très sombre, et en jour très lumineux »¹⁸ les filtres ne suffisent pas à réduire cet écart de manière naturelle. Il en est de même pour les reflets dans les feuilles : le mieux est de les éviter au cadrage en tournant dans des forêts très denses avec des fonds assez fermés et en plongée.

Même en ayant connaissance de toutes ces conditions, elles sont parfois trop contraignantes pour permettre la mise en place de ce procédé. « J'ai déjà fait un ou deux plans pour une séquence mais c'est tout. »¹⁹ C'est très compliqué d'avoir une séquence complète en nuit Américaine si elle est un peu longue car la lumière solaire change trop rapidement. « Je souhaitais réaliser une séquence en nuit américaine pour le film *la France* de Serge Bozon. Ça n'a pas pu être possible car on subissait trop le climat et les aléas météorologiques, on était trop souvent en extérieur : il y a eu 30 jours de tournage extérieur. On était à la merci de la pluie, des nuages, des fausses teintées... »²⁰

¹⁷ Propos de Céline Bozon recueillis le 18 décembre à Paris

¹⁸ Ibidem

¹⁹ Ibidem

²⁰ Ibidem

Raccorder un plan en nuit américaine avec un plan de nuit : un pari risqué !

Dans *Sous le Soleil de Satan* de Maurice Pialat, il y a une séquence d'une vingtaine de minutes qui relève un pari technique audacieux : créer une continuité temporelle démarrant au crépuscule, en nuit Américaine, puis entre chien et loup, de nuit, puis enfin avec un retour au petit matin en nuit américaine et ce jusqu'au jour.



Photogrammes de *Sous le Soleil de Satan* de Maurice Pialat, 1987, du début de la séquence au crépuscule...



Photogrammes des plans suivant, tournés en nuit américaine (premier), puis en fin de jour (second) puis en nuit « éclairée » à l'aide de projecteurs (troisième)



Photogrammes montrant la fin de la séquence, tournés en nuit américaine, qui gagnent en luminosité peu à peu pour symboliser le retour du petit matin.

Le passage entre le crépuscule et les plans de la tombée de la nuit réalisés en nuit américaine est très brutal, la colorimétrie de l'image passant du tout au tout : du orange au bleu, sa couleurs complémentaires. En revanche ensuite, le raccord entre le plan tourné en nuit américaine et le plan tourné en fin de jour entre chien et loup est effectivement moins percutant car on peut créer un lien avec la couleur et l'exposition du ciel, encore éclairé mais qui s'assombrit peu à peu. Dans la nuit éclairée, le ciel est complètement noir, mais des projecteurs sont nécessaires pour découper les acteurs de l'obscurité. La nuit américaine suivante représentant le petit matin est beaucoup plus fluide et « acceptable » au niveau du réalisme et des raccords lumière purs. Pour Céline Bozon cela reste « un pur faux raccord lumière ! Un chef opérateur le verra, mais pas un spectateur non averti... »²¹.

Il est vrai qu'en raison de la longueur de la séquence, et qui plus est de la longueur des plans présentés, un spectateur lambda peut se laisser aller à la longueur du récit et ne pas faire attention à ces faux raccords.

Cela démontre cependant que même avec les moyens adéquats (financiers et techniques) il reste très difficile de créer une séquence réaliste en nuit Américaine. En effet, bien que la lumière soit naturelle ne soit dotée d'aucun artifice de lumière, le résultat d'une séquence en nuit américaine génère souvent quant à lui une sensation d'artificiel, d'irréel... Et donc fonctionne rarement.

²¹ Propos de Céline Bozon recueillis le 18 décembre à Paris

Le parti pris de la lumière naturelle poussé à l'extrême avec Nestor Almendros...

Dans *Day of Heaven*, plusieurs séquences de nuit se succèdent. Pour garder le parti pris d'une lumière naturelle sans sources additionnelles dédiées au cinéma, Nestor Almendros utilise les deux autres solutions de Caroline Champetier : tourner en fin de journée à la tombée de la nuit, et faire se dérouler l'action à proximité de feu. Dans ce film, il explore les limites techniques du tournage en basse lumière allant parfois jusqu'à mettre en péril toute l'économie du film. Cela lui est permis grâce au soutien du réalisateur, mais ses choix techniques pour permettre l'absence de tout artifice de lumière soulèvent parfois de curieux paradoxes. « Peu de films offrent tant de possibilités à un directeur de la photo »²² déclare Nestor Almendros dans *Un Homme à la Caméra*.

Tourner en fin de jour en grande ouverture

Nestor Almendros se servait constamment pour les séquences tournées en fin de jour de nouvelles lentilles *super-pana-speed* pour descendre le plus possible en basse lumière. Il dit dans *Un Homme à la Caméra* avoir utilisé par exemple, un objectif de 55mm qui avait une ouverture de 1.1. Cela « autoriserait les tournages à la lumière d'une allumette ou d'une lampe de poche »²³. En revanche, une ouverture aussi élevée crée des difficultés au niveau de la mise au point car cela réduit considérablement la profondeur de champ. Le réalisateur devait donc contraindre sa mise en scène, et donc ces acteurs, à toujours rester dans le même plan focal pour faciliter la mise au point.



Photogramme de *Day of Heaven* représentant la ferme de nuit, tourné en fin de journée « entre chien et loup ».

Surdéveloppement systématique de la pellicule

Nestor Almendros explique avoir systématiquement recouru au surdéveloppement de la pellicule pour les scènes de nuit tournée entre chien et loup, ce qui pouvait contenir quelques risques. Il avait cependant au préalable réalisé quelques essais d'exposition et

²² Ibidem, page 129

²³ ALMENDROS Nestor, *Un Homme à la Caméra*, Hatier, page 127

d'étalonnage de la pellicule surdéveloppée au laboratoire Alpha-ciné de Vancouver. Le surdéveloppement consistait à augmenter la sensibilité d'un diaphragme (200 ASA) ou de deux dans les cas extrêmes : cela était possible grâce à l'utilisation d'une pellicule 70mm, le gonflage en post-production n'affectant alors pas le grain (mais affectant les coûts de production du film !).

Changer la colorimétrie

Parfois, en cas de grande nécessité, il arrivait à Nestor Almendros de retirer également le filtre 85 de la caméra pour gagner une ouverture d'un diaphragme de plus et continuait de tourner encore plus en basse lumière. Ce filtre sert à la colorimétrie de l'ensemble de la pellicule : le choix de le retirer créer un risque notoire car ce changement devra être rattrapé par la suite à l'étalonnage de la pellicule en laboratoire. Cela occasionnait de grandes difficultés à son étalonneur Bob Mac Millan.

Tourner en cadence accélérée

En cas extrême, il lui est arrivé de tourner à une cadence de 8 ou 12 image par seconde, le temps d'exposition étant alors légèrement plus long, il pouvait gagner encore un précieux diaphragme. Ce choix très audacieux mettait en grand péril le réalisme de la mise en scène car contraignait les acteurs à jouer au ralenti pour être ensuite accéléré en post-production en reprenant une cadence standard de 24 images par seconde. Arriver à de telles extrémités, de tels *artifices*, seulement pour respecter le parti pris d'une lumière *réelle*, est rarement possible pour un chef opérateur, les coûts que représente cette prise de risque étant trop importants.

Transgresser ses propres principes

De nombreuses scènes nocturnes de *Day of Heaven* sont éclairées à l'aide de feu de camp ou de lanternes. Conventionnellement, lors d'une séquence autour d'un feu de camp, des éclairages d'appoint viennent renforcer la luminosité des flammes et « lorsque l'on fait des gros plans de personnages près d'un foyer, on agite en vain des objets devant le spot light pour essayer de rendre cet effet de flammes vacillantes »²⁴.

Afin de ne pas tomber dans cette artificialité et respecter son souhait de lumière uniquement naturelle, Nestor Almendros a décidé d'avoir des flammes plus lumineuses : pour cela, il s'est servi d'un bec de gaz fonctionnant avec des bouteilles de propane. Les flammes n'avaient donc plus besoin d'être renforcées. « Ainsi on ne perd rien en authenticité, la beauté s'en trouve même accrue »²⁵.

Il explique également pour la scène avec les lanternes que « les lanternes que tiennent à la main les ouvriers lorsqu'ils ramassent les sauterelles ne devaient pas être des accessoires symboliques, mais aussi fonctionner »²⁶. En effet, les vraies lampes à pétrole diffusent un éclairage trop faible compte tenu de la sensibilité des pellicules. Il a donc mis au point un système de lanterne électrifiée au quartz, atténuée par une coloration orange du verre pour obtenir des tons chauds de la flamme du pétrole.

Cependant avec ce procédé, on peut considérer qu'il transgresse ses propres principes car en cherchant le naturel à tout prix pour sa lumière, il se retrouve à dénaturer des accessoires d'époque...

²⁴ ALMENDROS Nestor, *Un Homme à la Caméra*, Hatier, page 128

²⁵ Ibidem

²⁶ Ibidem



Photogramme de *Day of Heaven* représentant les personnages avec des lanternes électrifiées au quartz.

Résister aux codes esthétiques établis

En ce qui concerne les plans généraux de l'incendie, Nestor Almendros explique qu'ils « furent tournés tels quels, sans éclairage d'appoint, sans artifice. Les personnages doivent se découper sur les flammes, comme des peintures rupestres en négatif. »²⁷ Comme pour le ciel trop bleu et criard, il trouve que les incendies des superproductions ont le défaut d'être sur-éclairés et perdent leur force réaliste : ce qu'il a refusé ici. Ce rejet, ajouté à de nombreux choix esthétiques allant à l'encontre des normes établies par Hollywood, constitue une prise de risque qu'il fait encourir au film et à sa réception auprès du public. Son audace a finalement été récompensée par l'oscar de la meilleure photographie en 1979.



Photogrammes de *Day of Heaven*, de la scène de l'incendie avec les personnages « silhouettes »

²⁷ Ibidem

Le *faux-raccord* lumière

La remarque récurrente qui peut faire basculer le choix entre lumière naturelle et lumière artificielle vers la lumière artificielle (ou mixte), et celle de la *continuité*, soit du raccord lumière. Car si certains préfèrent la lumière naturelle pour son authenticité dans l'espace réel, d'autres préféreront la sûreté de la lumière artificielle pour être sûr de ses raccords et avoir une suite logique dans l'espace filmique, une continuité naturelle.

« La lumière de jour, évolutive, impose déjà un climat. Les moyens de dominer ce phénomène et d'en tirer profit sont de deux ordres : ou bien on coupe un maximum de lumière directionnelle naturelle en dressant de grands cadres de toile noire au-dessus des entrées de lumière, puis on ajoute des sources de lumières artificielles qui figureront la direction principale de la lumière en pénétration des fenêtres. Ou alors on prend le risque de garder la lumière existante en spéculant sur son évolution, on équilibre avec de la lumière artificielle et on met tout en œuvre pour tourner au bon moment »²⁸

Afin que la lumière d'un film soit réaliste, il est d'une absolue nécessité que les raccords lumière soient invisibles. Si un raccord lumière « se sent » on casse toute la vraisemblance de la lumière, on dévoile son artificialité. C'est par un raccord lumière fluide qu'on peut avoir une traduction correcte de l'espace réel vers l'espace filmique.

Truquer l'espace réel pour obtenir une sensation de « vrai » dans l'espace filmique

Cependant « le paradoxe vient de ce qu'il faut souvent truquer les choses pour obtenir sur l'écran une impression de réalité »²⁹, abordant ainsi le *faux-raccord lumière*, souvent indispensable pour obtenir une continuité dans l'espace filmique. Il est appelé *faux* car il est truqué dans l'espace réel, mais permet de faciliter au montage la transition entre les plans. La lumière artificielle offre un confort par sa capacité à s'adapter et à changer entre les plans pour garder une continuité logique dans l'espace filmique. En général on tourne les plans larges en premier (pour avoir l'ambiance et les directions de lumières générales), puis les plans plus serrés, donc plus facilement adaptables. Pour les adapter, il est régulièrement nécessaire de déplacer les sources avec l'axe caméra et de tricher les places des acteurs ou encore leurs regards.

« Les raccords purs entre les plans en lumière sont finalement très libres, le spectateur n'y confère pas beaucoup d'attention donc les chefs opérateurs peuvent se permettre beaucoup. C'est surtout au niveau de la couleur, de la thermocolrimétrie et du contraste que le raccord se joue, plus que les directions de lumière. Dans le cinéma moderne, on est rarement en continuité absolue, ce qui est très formel. »³⁰



Photogramme 1



Photogramme 2

²⁸ LOISELEUX Jacques, La Lumière en Cinéma, édition Cahiers du cinéma – SCÉRÉN-CNDP, 2004, page 59

²⁹ ALMENDROS Nestor, Le Cinéma - l'art et la manière, édition Bordas, Paris 1983, page 129

³⁰ Propos de Céline Bozon recueillis le 18 décembre à Paris



Photogramme 3



Photogramme 4

Voici un exemple de quatre photogrammes d'un champ contre champ tirés du film *Aviator* de Martin Scorsese dans l'ordre de défilement du film. On observe de forme de faux raccord. Le plus évident se situe entre le photogramme 2 et 4 : le petit garçon au cours du champ contre champ, gagne en lumière sur son visage dans le photogramme 4. Cela crée un rapprochement avec l'éclairage du visage de la mère. En effet, elle s'approche de lui et le réconforte et semble l'embrasser de sa lumière, elle l'éclaire ! L'enfant est moins sombre car en sécurité. Le second faux raccord, plus subtil, est également sur le garçon. Si l'on observe attentivement les photogramme 1 et 2, on remarque que sur le premier, il est éclairé en contre. Comme il est de dos, la logique voudrait que son visage soit éclairé. Or le photogramme 2 le présentant de face montre un visage dans l'ombre et une nuque éclairée en contre : l'exacte inverse des photogrammes 1 et 3. Cela démontre que le rapport de contraste et de couleur prévaut sur les directions de lumière à l'écran. C'est un cas ici, où les directions de lumière ont « pivoté » avec l'axe caméra comme expliqué précédemment.

Certaines « tricheries » pour permettre des raccords fluides peuvent paraître totalement incongrues. Voici un exemple tiré de *Day of Heaven* expliqué par Nestor Almendros concernant « le tournage en extérieur des champs/contre-champs. À la lumière naturelle, l'un des personnages la reçoit de face, l'autre de dos. Ce déséquilibre de l'intensité lumineuse provoque des hiatus au montage. (...) Derrière l'acteur éclairé de front, le ciel est bleu, alors qu'il est blanc (surexposé) pour l'autre personnage, renforçant cette sensation irréal. La solution consistait à mettre les deux interprètes à contre-jour sur un même lieu, orientant leur regard dans la bonne direction, ce que j'avais entrevu dans une scène de *Femmes au soleil*. Les images et l'arrière-fond ont ainsi la même valeur lumineuse et les transitions se font sans heurts au montage. (...) Parfois nous filmions un personnage le matin et l'autre le soir, le soleil se trouvant derrière les personnages dans chaque plan. Deux soleils sur Terre ? Personne ne s'en aperçut. »³¹



Photogrammes de *Day of Heaven* de Terrence Malick, 1979, d'un champ contre champ avec les deux personnages en contre jour

Ce champ contre-champ est relevé dans la séquence du mariage de ces deux personnages, qui se tiennent donc face à face. Or comme exposé précédemment, on peut observer une incohérence : pour créer un raccord fluide au niveau de l'intensité lumineuse sur les visages, Nestor Almendros a fait le choix de placer les deux personnages en contre jour.

³¹ ALMENDROS Nestor, *Un Homme à la Caméra*, Hatier, page 128

La notion d'espace dans le *faux-raccord*

« Pour moi un faux raccord sera et d'espace et de lumière. L'exemple classique c'est celui de pousser une porte et puis on se retrouve ailleurs alors qu'on a l'impression que c'est au même endroit, mais finalement on « pousse des portes » en permanence. Le cinéma est l'empire du faux ! »³²

Un raccord lumière ne se limite pas qu'à une continuité entre deux plans dans une même séquence. Céline Bozon explique son approche : « les raccords sont pour moi plus une manière de réfléchir le montage, car on peut raconter des choses entre les séquences. Comment les nuits se marient au jour, comment elles s'alternent, s'éloignent ou se rapprochent l'une de l'autre... »³³ Il faut trouver quel est le mouvement général du film, soit sa vitesse, ses ruptures, ses espaces... Cela se fait dès la lecture du scénario qui place schématiquement chaque séquence dans un lieu à un moment donné. Cela sert de fil rouge. Connaître les décors, ou même simplement le fait qu'une séquence soit en intérieur ou en extérieur guide la composition de la lumière car elle est toujours liée au lieu et au réel. « La lumière n'est pas tellement abstraite, elle est liée aux lieux dans lesquels on tourne, le réel apporte finalement beaucoup de contraintes (ou de cadeaux, ça dépend comment on le prend) ce qui va influencer notre manière de filmer. »³⁴

En dehors du lieu qui amène sa propre lumière, la notion d'espace et de géographie dans un film est toujours compliquée, mais très importante. Elle va en premier lieu permettre une bonne compréhension de l'histoire en permettant d'imaginer l'espace dans lequel évoluent les personnages. Cependant, « à partir du moment où il y a un cadre, il n'y a plus aucune notion de relief ni d'espace : c'est impossible de recomposer l'espace en regardant un film, que ce soit un appartement ou n'importe quel décor. »³⁵ En effet, le cadre de la caméra, le choix de la focale, le choix de la distance par rapport au sujet, tous ces paramètres vont modifier la perception du lieu. Un cadre est fait d'un champ, mais également d'un hors champ, modifiant donc également notre perception générale. Dès qu'il y a découpage, il y a transformation de l'espace. À moins de faire un plan-séquence tournant sur lui-même à 360° il est très difficile d'avoir une idée juste de l'espace réel du décor (et encore selon la focale des déformations de perspectives peuvent avoir lieux !). En effet Céline Bozon explique que « c'est impossible d'imaginer avec précision la géographie d'un lieu dans un film parce qu'il n'y a pas de lien, ce n'est pas un espace dans lequel on se déplace : c'est un espace dans lequel on place une caméra et un cadre. »³⁶ Et Eric Gautier, fait de ce principe une définition même de son métier : « mon métier se résume à traduire un espace en trois dimensions, en deux dimensions. »³⁷

³² Propos de Céline Bozon recueillis le 18 décembre à Paris

³³ Ibidem

³⁴ Ibidem

³⁵ Ibidem

³⁶ Ibidem

³⁷ Propos d'Éric Gautier recueillis le 22 décembre à Paris

Reflets verts sur les peaux : une conséquence de la lumière naturelle...

L'Inconnu du Lac



Photogramme de *L'Inconnu du Lac* d'Alain Guiraudie, 2013, de Franc et Michel

L'inconnu du Lac d'Alain Guiraudie est un film se déroulant majoritairement de jour, en extérieur près d'un lac. Près de ce lac, les baigneurs (généralement naturistes ou homosexuels) se retrouvent mêlés à une série de meurtres.

Claire Mathon explique que le choix de ne tourner qu'en lumière naturelle était présent dès l'origine : « Alain Guiraudie souhaitait dès le départ faire un film entièrement en lumière naturelle, film uniquement tourné en extérieur. Un film donc sans électricité, sans éclairage additionnel. (Petite exception sur le parking la nuit où les phares ne suffiront pas tout à fait à éclairer, mais presque). C'est donc un choix du réalisateur que j'ai suivi avec plaisir. »



Photogramme de *L'Inconnu du Lac* d'Alain Guiraudie, 2013

Ce choix entraîne un certain nombre de contraintes : être entièrement dépendant de la météo, organiser les journées en fonction de l'orientation du soleil... Finalement s'adapter complètement à ses caprices !

« Organiser et rythmer des lumières et des ombres dont on a pas la maîtrise, c'est, semble t-il, une gageure, et pourtant, c'est la fonction de l'artiste que de faire « entrer la nature » dans un concept créatif personnalisé. »³⁸

Par cette phrase, Henri Alekan dénote que le chef opérateur ne doit pas seulement s'adapter à la lumière naturelle, mais peut dans la mesure du possible, l'adapter légèrement pour que la traduction de cette lumière naturelle vers l'espace filmique se fasse sans heurt. En effet, Claire Mathon rappelle : « lumière naturelle ne veut pas dire pas d'interventions, pas de matériel... Bien au contraire. La réalité est souvent peu naturelle. Par exemple, en pleine nature au soleil, on a souvent des retours de vert sur les peaux qui sont bien peu naturels et que j'ai donc coupés systématiquement. »

Ce qui peut se faire en post-production, mais dans ce cas, était coupé directement à la prise de vue à l'aide de cadre avec des filtres minus green 1/8 ou 1/4 selon l'intensité du reflet vert sur la peau. Sans utiliser de sources artificielles, un certain nombre de manipulations de la lumière naturelle peuvent s'effectuer avec du matériel de diffusion ou de réflexion.



Photogramme de *L'Inconnu du Lac* d'Alain Guiraudie, 2013, avec des personnages dont les reflets verts sur les peaux ont été coupés.

³⁸ ALEKAN Henri, *Des Lumières et des Ombres*, Édition du Collectionneur, page 73

AXE III

Principales approches contemporaines

Refus de l'artifice : lumière naturelle

Lumières naturelles dans les décors extérieurs :

Rares sont les projets qui permettent à un chef opérateur de prendre le parti de ne tourner qu'en lumière naturelle et refuser toutes sources dédiées au cinéma. Terrence Malick fait partie de ces quelques réalisateurs générateurs de ce type de projets comme le dénote sa filmographie : *Day of Heaven*, *The New Word*, *The Tree of Life*, *To The Wonder*... La particularité de tous ces films est leur rapport au paysage. Le paysage, la nature, devient presque un personnage à part entière et plus seulement un moyen de situer l'action. On le retrouve dans d'autres films de différents réalisateurs : *Brokeback Mountain* d'Ang Lee, *Into The Wild* de Sean Penn... Éric Gautier est le chef opérateur de ce dernier film.

Into The Wild

Into The Wild de Sean Penn relate l'histoire vraie de Christopher McCandless. C'est un jeune homme qui après avoir obtenu un prestigieux diplôme, décide de sortir du schéma tout tracé du rêve Américain et de partir à l'aventure sur les routes. Il rejette tous les principes de réussite de la société actuelle de consommation, brûle son argent et part au sud des Etats-Unis. Commence un long voyage vers la recherche du bonheur et de l'épanouissement. Tandis qu'il descend dans le sud jusqu'au Mexique, il fait la conclusion que le bonheur doit résider dans la solitude et la communion avec la nature sauvage, non polluée par l'Homme. Il entreprend alors de se rendre en Alaska.

Une fois en Alaska son but est atteint. Il passe une centaine de jours en Alaska, découvre ses changements climatiques : la fin de l'hiver (le printemps de cette région), l'été, et l'automne. Il y expérimente une solitude totale. Lorsqu'il décide de repartir, il se retrouve piégé par la nature tant recherchée. Sa beauté se transforme en hostilité, son havre de paix devient un piège mortel. Affamé, il s'empoisonne par mégarde. Il écrit peu avant sa mort, que le bonheur n'existe réellement que s'il est partagé, « *Happiness only real when shared* » sa quête spirituelle lui a appris avec cynisme que l'amour des autres prévaut à la solitude.

Le respect de la mémoire de Christopher McCandless : un parti pris qui s'affirme par des effets de réalisme

Photos de témoignage

Ce récit relate une histoire vraie. Sean Penn a fait le choix d'être le plus rigoureux possible et d'inclure un maximum d'effets de réalisme afin d'honorer la mémoire de Christopher McCandless. « Sean Penn avait effectué des travaux de recherches et de documentations considérables pour ce film. L'avantage c'est que Christopher McCandless prenait beaucoup de photos de lui là où il allait, il faisait beaucoup d'autoportraits avec le retardateur, comme celle qu'on voit devant le bus. »³⁹ Ces photos ont servi à la préparation du film et ont servi de modèle pour un certain nombre de cadres. Le décorateur a retrouvé chaque lieu, et Éric Gautier a reproduit les cadres de ces photos avec la caméra.

³⁹ Propos d'Éric Gautier recueillis le 22 janvier à Paris



Exemple d'un plan cadré sur le modèle de l'autoportrait réel, *Into the Wild* de Sean Penn, 2008

« Il n'a jamais vu toutes ses photos de l'Alaska mais elles ont été retrouvées et développées après. On a pu donc voir très clairement tous les paysages où il était allé, on les a retrouvés et on a tourné depuis les points de vue de ses photos personnelles. »⁴⁰ Le respect du parcours de Christopher McCandless tenait beaucoup à cœur au réalisateur.

Intégration des vraies personnes rencontrées pour jouer leur propre rôle.

Dans l'optique de respecter au maximum la mémoire du protagoniste, beaucoup d'acteurs étaient des personnes vraiment rencontrées par le personnage au même endroit. « Le gars du début qui le dépose en voiture était celui qui a déposé le vrai Christopher McCandless quinze ans plus tôt exactement au même endroit ! Quand on le voit s'éloigner juste ensuite, c'est le vrai point de vue : il avait pris une photo qu'on a pu récupérer, et recomposer le cadre à l'identique pour le film »⁴¹. Sean Penn a essayé d'intégrer un maximum de personnes *réelles* à son récit.



Photogramme du film *Into The Wild* de Sean Penn, 2008, lors de son arrivée en Alaska

⁴⁰ Propos d'Éric Gautier recueillis le 22 janvier à Paris

⁴¹ Ibidem

Utilisation de multicaméras pour plus de spontanéité

Pour renforcer l'idée de réalisme, pour chaque scène avec au moins deux comédiens, deux voir trois caméras étaient mises en place. Le but était d'être le plus possible dans l'instantané, le naturel. Les acteurs pouvaient improviser, les caméras suivant leur jeu. Chaque plan n'était tourné qu'une fois : refaire un plan aurait apporté trop d'artificialité dans le jeu ou dans la maîtrise technique de la caméra. En effet, Sean Penn souhaitait dans les séquences avec des dialogues garder une esthétique de cadre comme « pris sur le vif », pas trop léché et sophistiqué comme les plans où il est seul avec la nature.

Néanmoins, les plans réalisés en Alaska dans la neige n'avaient droit également qu'à une prise : les traces dans la neige rendant impossible de répéter un plan ! S'il n'avait pas fonctionné du premier coup, le plan était abandonné... « Quand Emile Kirsh marche le long d'un rebord il n'y a qu'une prise : il ne l'a fait qu'une fois et a vraiment manqué de se casser la figure ! Bref tout était un peu dans cette idée d'instant. Tout devait se mélanger avec harmonie et *naturel* si j'ose dire. »⁴²

Une reconstitution à la frontière avec le documentaire ?

Il était essentiel pour Sean Penn de rester fidèle à la mémoire de Christopher McCandless car c'est une histoire vraie. L'exemple le plus manifeste de cette envie, est que la mort du protagoniste a été tournée le jour même de l'anniversaire de la mort de Christopher McCandless. Ce degré de respect du réel pourrait amener à suggérer une vision d'un film presque sous la forme de « reconstitution documentaire » !

Cependant sur l'ensemble du film, ce n'est pas l'aspect documentaire qui s'en dégage mais au contraire les codes des films d'épopées Hollywoodiens : les grands zooms, les ralentis, les hélicoptères, les grues... Ces codes, ces artifices de cinéma baignent pourtant dans une série de partis pris poussant vers le plus juste, le plus vrai. C'est dans cette idéologie que le choix de ne tourner qu'en lumière naturelle a été fait.

« Le naturalisme au cinéma ce n'est pas la reproduction de la réalité, mais une façon de l'interpréter ! C'est le point de vue, le regard, l'angle du metteur en scène qui compte. Avec *Into The Wild*, on a un *style* naturaliste, ce qui est antagoniste mais très juste il me semble ! »⁴³

Le naturalisme stylisé pour servir la narration

« *Into The Wild* a presque été entièrement fait en lumière naturelle à l'exception de quelques plans. C'est un film naturaliste, mais il y a une légère stylisation par moments pour servir le récit »⁴⁴ explique Éric Gautier. Il était important de continuer de servir la narration tout en conservant une esthétique naturaliste. Les séquences les plus *stylisées*, sont les trois périodes principales de l'Alaska, où la nature d'abord perçue comme vierge, pure, devient puissante et animale, pour finalement être agressive et entraîner la mort de Christopher McCandless. « J'ai vraiment tout basé sur l'idée de la beauté de la nature : on sort de la ville découvrir cette beauté, et la nature se retourne contre nous et le personnage, elle devient hostile, tueuse. » Pour cela, l'équipe technique a dû se rendre quatre fois en Alaska au cours du tournage.

⁴² Propos d'Éric Gautier recueillis le 22 janvier à Paris

⁴³ Ibidem

⁴⁴ Ibidem

Fin de l'hiver et printemps : douceur et harmonie

On est allé quatre fois pour les quatre saisons en Alaska : si on compare ces quatre moments, les rendus de couleurs et de contraste sont différents. « J'ai construit ça avec l'arrivée dans la neige avec une image très forte, très belle. On atteint le summum de beauté et de douceur quand la neige commence à fondre et que la vie reprend le dessus, au printemps. » En effet, cette période montre une image très douce, avec un contraste pas trop élevé et une légère atténuation des couleurs. La lumière naturellement diffuse crée avec la neige une enveloppe blanche et douce, presque hors du temps, représentant la pureté de la nature tant convoitée par le protagoniste.



Photogramme du film *Into The Wild* de Sean Penn, 2008, durant la fonte des neiges en Alaska

L'été, la puissance de la nature sauvage

C'est à partir du mois de juin que la nature est la plus impressionnante, soit en été, quand la neige a fondu et que la forêt reprend ses droits. « Cette nature dégage une force, il y a un truc qui s'en dégage qui est presque sexuel, on le sent sur place, c'était vivant, tous ces arbres, cette sève, qui poussent, ces animaux, tout, impressionnant, il n'y a pas d'autre mot : une puissance incroyable ! »⁴⁵



Photogramme d'*Into The Wild* de Sean Penn, 2008, dans la forêt en Alaska, l'été

⁴⁵ Propos d'Éric Gautier recueillis le 22 janvier à Paris

Afin d'interpréter cette force, cette puissance, l'image, toujours en lumière naturelle, dévoile un contraste plus fort et une saturation plus élevée. Le vert déjà légèrement présent pendant la période de printemps, est ici très intense. « Il y avait quelque chose de fort avec cette nature qu'il fallait traduire, reproduire. On est face à un monde très puissant ! »⁴⁶ Les plans larges, récurrents dans le film, participent également ici à mettre en valeur la nature jusqu'à ce que les paysages deviennent un personnage à part entière.

L'automne, début de l'hostilité...

L'automne, en août, précède l'hiver de sept mois d'Alaska, où c'est le blizzard, la nuit interminable... Bref un climat inhumain. L'automne annonce déjà cette rudesse, « tout à coup la nature n'est plus qu'hostilité, et naturellement c'était plus épineux, plus tortueux, plus agressif... »⁴⁷. Dans cette période l'image perd en saturation par rapport à l'été, soulignant subtilement la vie qui fuit peu à peu la nature et Christopher McCandless.



Photogramme du film *Into The Wild* de Sean Penn, 2008, peu avant sa mort, à l'automne

« C'était vraiment la période de tournage la plus difficile aussi techniquement et pour l'équipe. Parce que vous vous doutez bien qu'on a eu les mêmes problèmes que le personnage, pour accéder aux décors. Quand c'était l'hiver, on traversait la neige et la glace, donc on pouvait rouler sur les fleuves gelés avec nos véhicules et notre matériel : mais à l'automne les fleuves étaient gigantesques ! On a dû utiliser des structures militaires, des ponts, des engins avec des roues de dix mètres, pour traverser, c'était d'une difficulté... Et puis les moustiques, la boue, la pluie en continu, la neige qui revenait sur les montagnes autour : c'était très dur. »⁴⁸ Ce déploiement de moyens engendré par le parti pris du naturalisme et du respect de la mémoire du protagoniste crée un certain paradoxe. D'autre part, ces moyens rendus possibles, cela peut être perçu comme une excellente chose pour s'approcher au plus près de son expérience et être au plus juste. Ainsi toute l'équipe a pu expérimenter cette aventure (à un certain degré) et cela se ressent à l'image ; les choix de stylisation viennent de ce ressenti ne pouvant être perçu que sur place.

Cette stylisation donne lieu à mon sens, à un film avec une lumière réaliste et non naturaliste, car c'est cette stylisation qui marque la frontière entre ces deux esthétiques.

⁴⁶ Propos d'Éric Gautier recueillis le 22 janvier à Paris

⁴⁷ Ibidem

⁴⁸ Ibidem

L'exception du plan de fin

Le dernier plan du film et le seul plan éclairé de tout le film. Il commence en gros plan sur le visage puis la caméra s'élève pour présenter la nature, le paysage de la forêt d'Alaska. C'était apparemment un plan présent depuis l'écriture du scénario, et Sean Penn y tenait particulièrement, mais Éric Gautier était plutôt réticent, de peur de tomber dans le « kitsch ». Il a finalement accepté car il avoue « l'idée de Sean Penn était très juste, tout ce film est à la fois un road movie, donc d'extérieur, et un film très intime. On est toujours avec lui, et en même temps il n'est rien face à la nature. Ce plan devait résumer ces deux aspects, et pour ça il était très symbolique. On avait déjà tourné une bonne partie du film lorsqu'on est arrivé à ce plan, et la manière de faire utilisée pour le reste a finalement justifié ce plan. »

L'autre volonté de Sean Penn pour ce plan était d'avoir un grand soleil, symbolisant une sorte de lumière divine. Cela accentue sa solitude et la cruauté de la situation. Or, il avait également imposé de tourner sa mort le jour de l'anniversaire de la vraie mort : en automne ! Donc le soleil avait fait place à des pluies diluviennes... Et quand il revenait se trouver coupé par les fenêtres du bus, très basses comme pour le vrai. Ces partis pris éthiques de réalisme et esthétique pour la narration créaient de véritables embûches pour la réalisation technique du plan ! Éric Gautier explique : « j'ai donc été contraint de faire ramener un groupe électrogène, et des projecteurs pour recréer le soleil. J'ai donc placé un projecteur quasiment dans l'axe de la caméra, créant la violence du flare. J'ai tellement surexposé qu'on ne voit pas le projecteur rentrer dans le champ. C'est pour moi une image naturaliste, mais il n'y a aucune lumière naturelle. Le plus important pour moi était que le passage de l'un à l'autre soit invisible au montage. »⁴⁹



Photogramme du film *Into The Wild* de Sean Penn, 2008, du début du dernier plan lors de sa mort

Les partis pris de ce film parfois antagoniste ont créé cette atmosphère si particulière mélangeant réalisme et artifices de cinéma grandiloquent. Cela amène des paradoxes qui créent une certaine richesse au film. « C'est par la volonté de parti pris à la mise en scène que chacun peut ensuite apporter des choix encore plus forts. J'aime quand je ne sais pas où ces partis pris vont me mener. La part de non-contrôle me semble essentielle dans tout processus créatif. Ce qui est intéressant avec les partis pris fort, c'est qu'au fur et à mesure qu'on entre dans le film, on peut s'en éloigner et les transgresser, puis y revenir : c'est ça qui rend un film riche, et pas dogmatique et ennuyeux. »⁵⁰

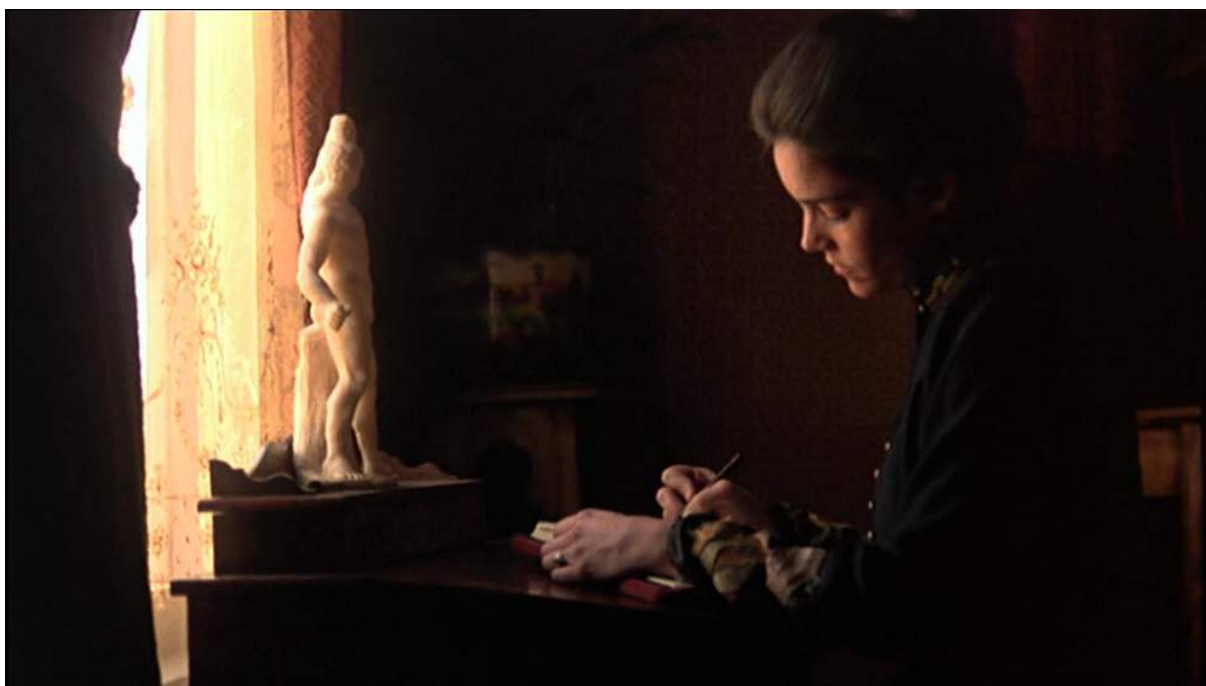
⁴⁹ Propos d'Éric Gautier recueillis le 22 janvier à Paris

⁵⁰ Ibidem

Lumière naturelle dans les décors intérieurs : l'exemple de *Day of Heaven*

La lumière naturelle est il est vrai, souvent privilégiée dans des films dont l'action se déroule à l'extérieur dans de grands espaces, avec des paysages marquants. Cependant, il est toujours possible de travailler en lumière naturelle pour des séquences en décor intérieur. *Day of Heaven*, bien que l'intrigue est principalement en extérieur dans les champs de blés, possède plusieurs scènes en intérieurs dans la ferme. Nestor Almendros a principalement fonctionné de deux manières : une pour les décors intérieur jour, et une autre pour les décors intérieur nuit.

Concernant les séquences en décor intérieur jour, Nestor Almendros s'est généralement servi des entrées de lumière naturelle par les fenêtres. À l'aide de diffusion il pouvait ainsi régler son exposition lorsque l'écart de diaphragme créait un contraste trop important. Comme dans le photogramme ci-dessous, il se servait parfois de diffuseurs « naturels » présent dans le décor comme les petits rideaux blancs.



Photogramme de *Day of Heaven* de Terrence Malick, 1979 représentant Abby éclairée par la lumière du jour diffusée par les rideaux

Pour les décors intérieur nuit, Nestor Almendros explique que « afin d'éviter la lumière trop blanche des projecteurs, nous avons eu recours, pour les scènes de nuit dans la demeure, à de simples ampoules domestiques aux tons plus chauds. On branchait ces lumières sur des résistances pour moduler leur intensité par rapport aux autres sources, toutes aussi atténuées »⁵¹. Ce procédé a pour avantage de garder un effet de réalisme poussé à moindres frais et qui permet aux acteurs de mieux travailler sans la gêne des projecteurs (qui peuvent les aveugler, les indisposer par la chaleur qu'ils dégagent...) Cependant de grandes ouvertures de diaphragme restaient nécessaires dans ces conditions, et cela à pour défaut d'occasionner des déperditions de profondeur de champ. Heureusement, d'après Nestor Almendros, Terrence Malick au fait des problèmes de point en grande ouverture, « se débrouillait toujours dans sa mise en scène pour que les acteurs se retrouvent dans le même plan focal. »⁵²

⁵¹ ALMENDROS Nestor, *Un Homme à la Caméra*, Hatier, page 129

⁵² Ibidem



Photogramme de *Day of Heaven* de Terrence Malick, 1979, représentant Abby éclairée par la lumière des lampes domestiques

On peut observer sur ce photogramme que la lumière n'est émise que par le praticable : la lampe avec l'abat jour orange derrière le rideau blanc transparent. Cette lampe crée l'ambiance générale. La légère « attaque » lumineuse qu'on perçoit en contre sur son visage n'est autre que la lumière du même praticable réfléchi par le miroir et donc un peu plus intense car plus directe sur la peau d'Abby.

Adaptation de la lumière naturelle

Quels types de procédés techniques sont utilisés pour travailler la lumière naturelle ?

- La diffusion

Les chiméras, les cadres de diffusions, les toiles : spi, grid cloth, soie... Ces outils permettent d'adoucir la lumière naturelle et donc ses ombres. Plus la diffusion est forte, plus le contraste de la lumière et de l'ombre sera doux. De plus les ombres seront moins *tranchées*, car la lumière moins *dure*. Par exemple, une lumière naturelle de soleil au zénith, si le ciel est parfaitement dégagé, sera dure, et les contrastes très prononcés. Parfois pour que le contraste dans l'espace filmique fasse le même effet que le contraste naturel de l'espace réel, il faut l'adoucir un peu à l'aide de diffusion. Une lumière solaire peut être naturellement diffusée par des nuages. La situation extrême en lumière naturelle serait un jour dit « blanc » en hiver, quand une épaisse couche de nuages crée une lumière solaire parfaitement diffuse. Les ombres disparaissent, ainsi que notre repère dans le temps (entre le matin, le midi ou l'après midi).

Voici un exemple de film de Pierre Aïm, pour qui l'utilisation de moyens de diffusion conséquents était déterminant : « J'ai fait un film, *Monsieur N*, sur Napoléon qui est naturaliste. Dans ce film, il y a une scène aux Invalides qui d'après les historiens devait être dans la neige et le froid, mais qu'on a été contraint de tourner en plein mois d'août ! Donc pour maîtriser le soleil, on a dû construire un énorme cadre de diffusion de 18m par 18m placé sur une énorme nacelle. Ça nous a permis de faire une impression de froid et de fausse neige. Les coûts de cette séquence juste pour couper le soleil étaient énormes, et résultat, on a l'impression qu'il n'y a rien. Le reste du temps d'ailleurs, il y avait très peu de lumière... »



Photogramme du film *Monsieur N* d'Antoine de Caunes, 2003, durant la séquence sous la neige.

Il est en effet parfois délicat pour le directeur de la photographie de réclamer des moyens conséquents pour une séquence dans un film naturaliste, donc dont la lumière n'est pas mise en avant... Mais comme le montre cet exemple, pour des soucis de cohérence météorologique il a fallu des moyens prodigieux pour transformer du tout au tout l'ambiance lumineuse existante (soleil d'été) en l'ambiance lumineuse souhaitée (lumière diffuse d'hiver).

- La réflexion

Pour créer une lumière en réflexion, il est possible d'utiliser des sources en indirect sur une plaque de polystyrène ou sur un drap blanc, un réflecteur, ou encore une toile matteflector, miroir... Les plaques de polystyrènes blancs, kraft, ou argent peuvent également être utilisées en rattrapage pour donner du modelé ou créer une tâche de lumière sur le décor (argent ou miroir diffusé). Cela peut également se faire avec de l'eau, comme dans *l'Inconnu du Lac*, le décor s'y prêtant. Les reflets sont alors mouvants car suivent les mouvements de l'eau et des vagues et créent ici un flare sur le dos du personnage.



l'Inconnu du Lac d'Alain Guiraudie, 2013 présentant le flare dû aux reflets de l'eau sur la peau du personnage en avant-plan.

- Les filtres / polarisant...

C'est un travail qui se réalise directement sur la caméra. Tout d'abord, on choisit un diaphragme pour sa qualité esthétique puis des filtres pour l'exposition. Ensuite, il existe aussi des filtres à effet pour diminuer le sharpness d'une optique par exemple, ou éclatant les hautes lumières pour créer un halo...

Un filtre polarisant avec la lumière du jour permet d'éviter ou de créer des reflets selon le sens d'utilisation. Par exemple sur une voiture, ce filtre permet de couper les reflets de la lumière du jour. Sur des cheveux, il peut atténuer les brillances du soleil sur une chevelure blonde très réceptive à la lumière, ou il peut donner une teinte plus rousse à des cheveux auburn ou encore créer des reflets dans des cheveux plus sombres pour détacher la silhouette et éviter l'effet « masse sombre »... Ce sont des détails qui parfois peuvent faire la différence.



Exemple de deux images avec et sans polarisant, et l'effet sur le ciel et les nuages.

Adapter la lumière aux besoins du réalisateur : l'exemple de Maïwenn.

Choisir le parti pris de la lumière naturaliste pour un film résulte toujours d'un dialogue entre le directeur de la photographie et le réalisateur. Il faut garder toujours à l'esprit qu'un directeur de la photographie est force de proposition mais qu'il vient aider un réalisateur à mettre en place son idée, son esthétique pour son film. Un chef opérateur ne peut en aucun cas faire des choix esthétiques sans tenir compte des volontés du réalisateur et du récit. Cependant après avoir convenu d'une esthétique, il est parfois compliqué de conserver ce parti pris selon les « goûts » additionnels des réalisateurs, parfois contradictoires avec ce qui est souhaité. Par exemple, Claire Mathon décrit le cas de Maïwenn :

« Maïwenn est sûrement une réalisatrice très naturaliste dans le sens où elle aime être fidèle aux lumières des lieux dans lesquels on filme, mais pour cela il faut parfois intervenir (notamment pour la couleur de la lumière). Elle aime l'atmosphère des lieux qu'elle choisit aussi pour leur lumière et à la fois elle est sensible à d'autres types de lumières mais qui mettent en lumière ses comédiens : et cela va souvent à l'encontre des lumières existantes ! Par exemple, elle n'aime pas la lumière en douche, ce qui est très courant bien sûr et donc il faut souvent recréer les lumières plus basses. Ce n'est pas la réalité, mais c'est réaliste, naturel. Le cinéma de Maïwenn va avec un rapport au réel, être dans les situations, s'immerger, y croire... Comme s'il n'y avait pas d'interventions... »⁵³

ce type de situation amène donc régulièrement à l'utilisation d'une lumière mixte afin de pouvoir respecter les envies d'un réalisateur sans s'éloigner de la direction première : ici naturaliste.

Utilisation d'une lumière « mixte »

Une lumière est dite « mixte » lorsque des sources artificielles viennent s'ajouter aux lumières naturelles. Dans ce cas, la difficulté est de ne pas les faire entrer en conflit avec la lumière naturelle mais de les marier harmonieusement jusqu'à rendre invisible l'artificialité de ces sources additionnelles. La lumière qui en émane doit rendre dans l'espace filmique, l'idée que c'est la lumière qui aurait naturellement éclairé cette scène dans l'espace réel. La température de couleur, l'intensité lumineuse, ou les ombres ; rien ne doit trahir une artificialité par rapport à la lumière naturelle.

Cependant, l'avantage d'avoir des sources additionnelles est qu'elles permettent si besoin de rectifier un raccord lumière entre deux plans de manière relativement aisée. On contrôle donc un peu plus la continuité esthétique des séquences, et le tournage est moins dépendant du temps qui passe, et du soleil qui décline avec lui. À une certaine échelle, cela peut également donner de la liberté à la mise en scène au niveau de la météo : on peut plus facilement s'adapter et trouver des solutions si elle est en contradiction lors du tournage avec un raccord tourné précédemment, ou une volonté de mise en scène. Ce, tout en gardant une esthétique naturaliste.

Des projecteurs peuvent être utilisés pour renforcer des praticables (lampes de chevets - ou autres – présentes à l'écran choisies par le chef décorateur et le chef opérateur). En intérieur, l'utilisation de praticables va permettre de justifier les directions de lumières et les ambiances. Ce sont des éléments visuels qui vont permettre au chef opérateur de construire une lumière qui a un sens. En plus des volontés sémantiques du réalisateur, le directeur photo travaille la vraisemblance de l'univers pour servir le propos.

⁵³ Propos de Claire Mathon recueillis le 23 novembre à Paris, cadreuse sur *Polisse*, *le Bal des Actrices*, et chef opératrice sur *Mon Roi* tous de Maïwenn.

Les procédés de mise en scène de *Polisse* pour brouiller les frontières entre fiction et réalité

Polisse de Maiwenn dévoile le quotidien difficile d'agents de la brigade des mineurs. Maiwenn est une réalisatrice particulièrement attachée au réalisme, et à la lumière naturaliste. Brouiller les frontières entre fiction et réalité est un point commun qu'on retrouve dans toute sa filmographie, mais qui est particulièrement présent dans *Polisse*.

L'utilisation de faits réels

Au cours de ce film, on suit des agents de la brigade des mineurs qui travaillent sur différentes « affaires » : une petite fille victime d'attouchement, une adolescente qui fait des vidéos pornographiques pour gagner de l'argent, un petit garçon qui se retrouve seul lorsque sa mère se fait expulser du territoire, etc. Tous ces petits récits sont tirés de faits réels que Maiwenn a pu observer lors de ses recherches pour écrire le scénario de *Polisse*. De plus, inclure dans le jeu d'acteur des mots du jargon des vraies brigades de mineurs, comme « miole » par exemple, (évoquant l'ambiguïté parfois entre un viol et faire l'amour) renforce le réalisme du film, l'ancre dans la vérité du métier.



Photogramme de *Polisse* de Maiwenn, 2011, lors de l'interrogatoire d'une enfant.

La mise en abyme

Elle-même est présente dans le film, jouant le rôle d'une photographe venant faire un reportage approfondi sur la brigade des mineurs, et plus particulièrement des retombées psychologiques qu'ils subissent. Cette mise en abyme, permet au spectateur de suivre les différentes anecdotes au travers du regard de Maiwenn, de la même manière qu'elle les a vécues lors de ces recherches pour écrire le scénario de *Polisse*. On vit ce qu'elle a vécu en la voyant à l'écran jouer son propre rôle, et revivre ses propres expériences.

Par ce principe de mise en scène, Maiwenn brouille la frontière entre l'écriture du scénario et la réalité, confondant les deux... Ce qui crée un réalisme frappant.

L'improvisation des acteurs

De nombreuses séquences de *Polisse* étaient tournées en improvisation. Maïwenn donnait le ton général, puis les acteurs s'en emparaient. Les séquences étaient donc souvent assez longues. Laisser les acteurs improviser est une manière pour Maïwenn de leur faciliter l'accès à leurs émotions. Ainsi leurs réactions ne sont pas préméditées mais dictées par *l'instant*, par ce que la situation leur évoque. Cela permet plus de naturel de leur part, face aux difficultés émotionnelles que les agents peuvent rencontrer dans leur métier.



Photogramme de *Polisse* de Maïwenn, 2011 lors d'un interrogatoire.

Le multicaméra un outil contraignant...

Maïwenn a fait le choix d'avoir en permanence trois caméras pour filmer chaque scène. Cela permettait de capter « l'instant présent », et d'être dans le spontané à la fois au niveau du jeu et de la prise de vue. En effet, les séquences étaient souvent tournées en une seule prise. Pierre Aim, le chef opérateur s'occupait des plans larges, tandis que Claire Mathon et Jowan Le Besco s'occupaient des champs contre-champs. « Le cinéma de Maïwenn est un cinéma d'improvisation : les séquences sont très longues et il faut savoir être réactif et ne rien perdre d'important pendant les séquences. Avoir trois caméras était donc fondamental pour elle, et même si c'est parfois compliqué au niveau technique, c'est important de l'accepter car c'est ce qui fait la force du film. »⁵⁴

Ce tournage en multicaméra dévoile des mouvements plus saccadés, plus libres, mais aussi plus réactifs. Généralement tourné à l'épaule, le résultat n'en est que plus immersif et rappelle les codes de la prise de vue documentaire. La lumière, un peu plus en retrait donc, avait besoin de sources artificielles additionnelles afin de permettre un maximum de liberté aux caméras, et fluidifier le plus possible les raccords pour le montage.

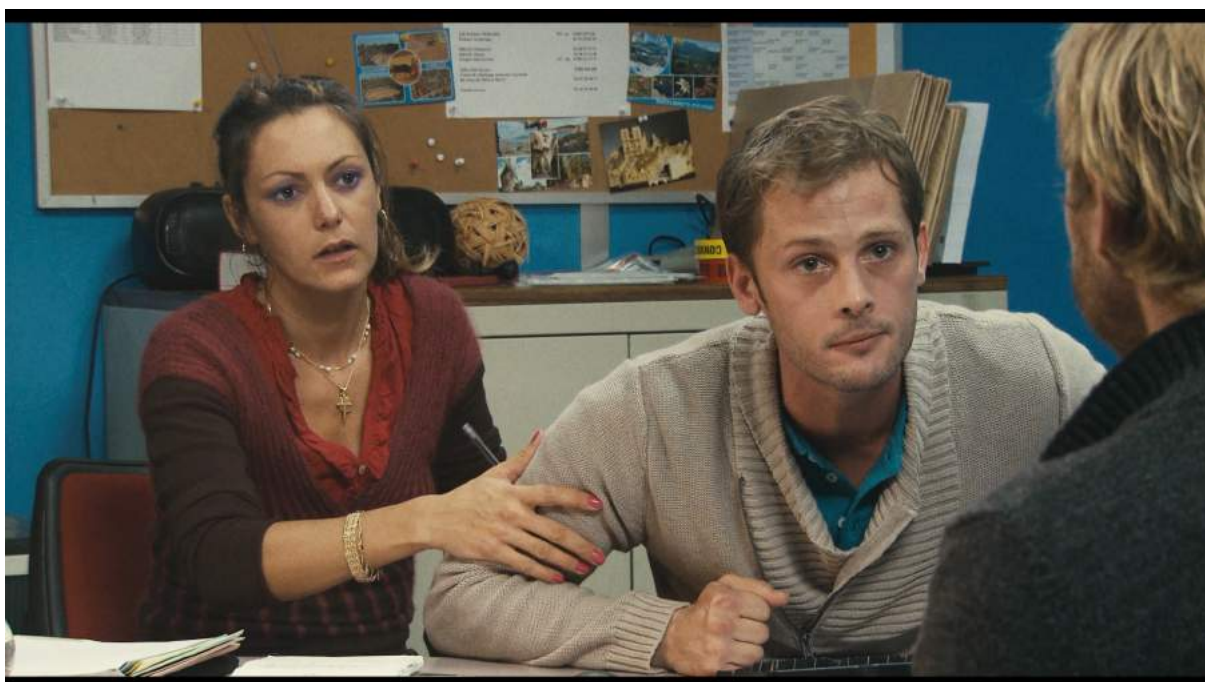
⁵⁴ Propos de Pierre Aim recueillis le 9 décembre à Paris

Les conséquences sur la mise en lumière

Avoir trois caméras en permanence peut s'avérer être un vrai défi pour mettre en place une lumière naturaliste à l'aide de sources artificielles ! Il ne faut jamais qu'elles soient dans le champ d'aucune des trois caméras, qu'elles ne créent ni d'ombres de perches ni de flare pour aucune d'entre elles... Et garde une esthétique naturaliste qui ne vienne pas jurer avec le décor et la lumière naturelle s'y trouvant déjà. Pour cela, Pierre Aïm s'est généralement servi de kino accrochés au plafond. Dans le cas du décor de la brigade des mineurs par exemple, il a installé un contre et un face pour chaque bureau.

« Au final, c'est une lumière certes naturaliste, mais un peu plus plate que ce que ça aurait été dans un « vrai » commissariat. Par soucis de raccord et pour permettre aux trois caméras d'évoluer librement dans les deux axes j'ai été contraint d'aplatir l'image dans tous les axes. »⁵⁵

On retient donc que le choix du multicaméra était utile pour ajouter du réalisme aux jeux d'acteurs et à la prise de vue, mais était en réalité à double tranchant et a influencé la mise en lumière vers une esthétique plus « plate » et donc moins naturelle que celle des vrais locaux.



Photogramme de *Polisse* de Maïwenn, 2011, lors d'un interrogatoire.

⁵⁵ Propos de Pierre Aïm recueillis le 9 décembre à Paris

Contrôle par la lumière artificielle

Les sources artificielles peuvent être plus ou moins présentes par rapport à lumière naturelle sur les différents projets, et selon l'expérience ou les préférences du chef opérateur.

Henri Alekan rappelle avec pragmatisme le fait que la lumière naturelle peut s'avérer capricieuse : « c'est dire avec quel soin les effets naturalistes doivent être créés artificiellement, car il est hors de question pour le cinéaste d'attendre, en lumière naturelle, que surgisse, spontanément et au moment voulu, l'effet exceptionnel désiré. »⁵⁶

Asphalte de Samuel Benchetrit, est un exemple de film avec lumière naturaliste, mais tourné uniquement à l'aide de sources artificielles, cela permettant un contrôle constant des directions de lumières.

– *Asphalte*



Photogramme du film *Asphalte* de Samuel Benchetrit, 2015

Asphalte entrelace trois petits récits réaliste et un peu loufoques. Ces trois récits se déroulent dans un même immeuble de banlieue entre ses habitants. Dans le premier, un astronaute atterrit par hasard sur le toit de l'immeuble et est contraint par la NASA d'y rester caché deux jours. Il se retrouve hébergé par une vieille femme maghrébine qui vit seule depuis que son fils est en prison. Dans la seconde, un adolescent qui vit seul également, découvre que sa voisine est une ancienne actrice déchue des années 80 et décide de la relancer en devenant son agent. Et la dernière retrace les tentatives d'approches maladroites d'un homme en fauteuil roulant qui se fait passer pour un photographe, auprès d'une infirmière de nuit.

Une continuité durable indispensable

Pour ce film, Pierre Aïm le chef opérateur, a fait le choix de ne tourner qu'avec des sources artificielles, en « borgniolant » le soleil, pour retrouver dans ce décor réel, le confort d'un studio et le contrôle de la continuité lumineuse. Il explique qu'il a fait ce choix car « les séquences étaient assez longues et je devais garder mes raccords lumière, et donc avoir une

⁵⁶ ALEKAN Henri, *Des Lumières et des Ombres*, Édition du Collectionneur, page 142

lumière constante toute la journée ! »⁵⁷. En effet, l'immeuble du décor dans lequel la majeure partie de film se déroule, possède des appartements traversant est-ouest : la lumière naturelle variait donc du tout au tout sur le cours d'une journée complète.

S'adapter à un budget

Ce film avait un budget assez restreint. Cela a des répercussions dans tous les domaines, et il est important pour un directeur de la photographie de savoir s'y adapter. Le choix de l'immeuble s'est fait en fonction du budget, le casting également... La liste lumière et les moyens demandés par le chef opérateur devaient donc être adaptables. Du fait de l'esthétique recherchée, du choix du naturalisme Pierre Aïm a pu facilement réduire sa liste, et ne demander que des petites sources : « pour ce film, je savais que je me lançais dans une lumière naturaliste. Donc je me suis forcé à ne pas prendre de grosses sources, ma plus grosse source devait être un 4KW sur nacelle. »⁵⁸

Volonté d'une lumière naturaliste très douce

La nécessité de couper le soleil, en dehors de la continuité lumineuse se faisait ressentir par les volontés esthétiques du réalisateur. Il souhaitait une lumière naturaliste mais très douce, venant des fenêtres sur les côtés mais très diffuse. En guise de préparation, le réalisateur Samuel Bencherit avait fait parvenir à Pierre Aïm des photographies qu'il avait pris lui-même, illustrant le type d'image qu'il recherchait pour son film. Pierre Aïm a donc systématiquement coupé les attaques solaires trop dures et recréé à chaque fenêtre la direction de lumière avec de petites sources suspendues : kino flo, wallo light... « Les kino flo sont bien car très pratiques : pas très grands, pas très larges, pas très lourds, ça s'adaptait bien à ce type de projet. Ici, ils étaient essentiellement sur les balcons avec du borgniol qui me permettait de bloquer le vrai soleil. »⁵⁹

Le paradoxe de la séquence de nuit

La continuité de lumière est constante tout au long du film l'exception d'une séquence, la seule séquence de nuit, où, Isabelle Huppert revient ivre d'un rendez-vous à Paris. On revient au paradoxe de l'axe II, comment éclairer une nuit de manière réaliste ? Pierre Aïm s'est posé la question : « Est-ce que j'allais faire une nuit avec une lune, belle esthétiquement mais très borderline côté réalisme, ou au contraire des contrastes très faibles et une lumière très douce, plus réaliste mais aussi plus plate ? Je me suis un peu fait une entorse et j'ai opté pour la lumière de lune *stylisée* ce qui crée une séquence très belle mais en dehors de la réalité. C'est la seule fois où j'ai utilisé mon 4KW sur nacelle pour faire une lune ! »⁶⁰ Paradoxalement, il a donc utilisé sa source la plus importante pour la seule séquence non naturaliste et décalée du film.

⁵⁷ Propos de Pierre Aïm recueillis le 9 décembre à Paris

⁵⁸ Ibidem

⁵⁹ Ibidem

⁶⁰ Ibidem



Photogramme du film *Asphalte* de Samuel Benchetrit, 2015, lors de la séquence de nuit avec Isabelle Huppert

La création / l'invention : l'exemple de *Gravity*

Lorsque l'action se déroule dans des conditions extrêmes, ou des espaces inconnus pour la majorité des spectateurs, il est difficile de retranscrire une lumière naturaliste. Il faut parfois l'imaginer, si l'action se déroule au fond des océans, dans l'espace ou sur une autre planète... Dans ce cas, si le réalisateur garde une volonté naturaliste (ou du moins réaliste) pour l'esthétique de son projet, il peut être nécessaire de créer de nouvelles techniques pour pouvoir le permettre.

Dans *Gravity* d'Alfonso Cuarón, éclairé par le chef opérateur Emmanuel Lubezki, l'intrigue conduit les personnages à être pendant une majeure partie du film à la dérive dans l'espace. Alfonso Cuarón tenait absolument à avoir une esthétique naturaliste pour donner une authenticité à son récit, et immerger le spectateur dans le même milieu que ses personnages.

Afin de recréer une lumière naturaliste, les techniciens ont dû mettre en place un système unique de « boîte à lumière ». Ils ont construit une salle en forme de cube dont toutes les parois étaient composées d'écran à LED. Ces LED, miniatures mais dotées d'une luminosité supérieure à la normale, formaient des images de Soleil, de Lune, de Terre et d'étoiles. Ainsi, les acteurs suspendus dans ce cube de lumière pouvaient tourner pour imiter la gravité 0 : les reflets de terre, lune ou soleil apparaissaient naturellement sur leur scaphandre, donnant un sentiment de réalisme très poussé.



Photogramme de *Gravity* de Alfonso Cuarón, 2013

La caméra était également introduite dans cette « boîte à lumière » sur un bras articulé contrôlé à distance pouvant tourner à 360° dans toutes les positions possibles. Les seuls repères qui restent sont finalement les reflets du Soleil, de la Terre ou de la Lune sur la vitre de leur scaphandre, et parfois leur apparition en arrière-plan.

L'utilisation de la 3D dans ce film est particulièrement pertinente. En effet, du fait que l'action se déroule dans l'espace, faire flotter les corps dans la salle de cinéma permet une immersion encore plus intense pour le spectateur. Comme la salle de cinéma est plongée dans le noir, la limite de l'écran est floue.

C'est finalement grâce à toutes ces technologies de pointe que la volonté d'une esthétique naturaliste peut être respectée...

CONCLUSION

En comparant, au début de ce mémoire, le conflit cinématographique entre la Nouvelle Vague et les grands studios d'Hollywood, et celui entre l'Académisme et les courants réalistes dans la peinture du 19^{ème} siècle, j'ai voulu soulever des paradoxes qui me semblaient comparables du point de vue du « naturel » et de l'« artificiel ». Ces courants opposent deux pratiques : d'une part la représentation d'une fiction en recréant de toutes pièces l'illusion d'un réalisme, et d'autre part, la volonté de ressentir l'authenticité, le « vrai » en laissant apparaître les outils de représentation, que ce soit en peinture ou au cinéma. Cela signifie accepter le fait que le support induit une représentation du réel. Toute la démarche consiste à faire déclencher à la vision de l'œuvre, des émotions similaires à celles qu'on aurait ressenties si c'était réel.

Tout le principe de la lumière naturaliste repose donc sur la transparence du passage entre l'espace réel et l'espace filmique. Cela induit qu'une lumière naturaliste peut être faite à partir d'une lumière seulement naturelle, mais qu'une lumière naturelle n'est pas obligatoirement une lumière naturaliste si sa traduction dans l'espace filmique n'est pas invisible !

Les artifices de lumières ne sont donc pas à rejeter lorsque l'on parle de lumière naturaliste. Au contraire, c'est souvent grâce à ces outils que l'esthétique naturaliste est possible pour un film. La question du budget est généralement au centre de cette prise de décision, car les artifices de lumières sont synonymes de contrôle de la lumière sur un tournage. La plupart des films tournés en lumière naturelle avec une continuité maîtrisée, sont des films à budget conséquent, pouvant se permettre de ne pas tourner des journées complètes ou de faire des pauses à cause d'une météo changeante. *The Revenant* de Alejandro González Iñárritu avec Emmanuel Lubezki comme chef opérateur, en est un exemple très récent (il sort en France le 24 février 2016).

Cependant, la question du budget ne dirige pas en priorité ce choix : il doit rester avant tout une volonté du réalisateur. « Je considère la lumière naturaliste comme une esthétique à part entière : elle fait partie des choix de mise en scène lors de la lecture du scénario. »⁶¹ Parfois ce choix entraîne même des dépenses colossales et des avancées technologiques incroyables comme nous le prouve le film *Gravity* d'Alfonso Cuarón également sous la direction photo d'Emmanuel Lubezki...

Comme l'énonce Henri Alekan dans *Des Lumières et des Ombres*, une lumière naturaliste n'est pas une lumière psychologique. C'est-à-dire, qu'elle est indépendante de l'état psychologique des personnages. « L'éclairage naturel peut soit exalter les sentiments en se surajoutant aux dispositions particulières du spectateur à un moment donné, soit entrer en conflit avec ces sentiments, créant ainsi une dissonance profonde. »⁶²

Cependant, il me semble important de relever, que la décision d'utiliser une lumière naturaliste pour un film est toujours liée à l'idée de l'ancrer dans la réalité. C'est par la sensation de « vrai », d'authentique, par une immersion plus intense, que le spectateur va être plus touché par les émotions dégagées dans le récit. Ce n'est donc pas une lumière qui dicte et surligne les émotions censées être éprouvées, mais qui incite les situations à créer d'elles-mêmes des émotions « vraies ».

⁶¹ Propos de Pierre Aïm recueillis le 9 décembre à Paris

⁶² ALEKAN Henri, *Des Lumières et des Ombres*, Édition du Collectionneur, 1998, pages 73

BIBLIOGRAPHIE (ordre alphabétique)

- ALMENDROS Nestor, *Un Homme à la Caméra*, Hatier, 1980
- ALEKAN Henri, *Des Lumières et des Ombres*, Édition du Collectionneur, 1998
- BEYLIE Claude et CARCASSONNE Philippe, *Le Cinéma*, Bordas, 1983
- BRETTELL Richard et Caroline, *Les Peintres et le Paysan au XIX^e siècle*, Skira, 1983
- DEBUSSY Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, édition Gallimard, 1987
- DOISNEAU Robert et ALEKAN Henri, *Questions de Lumières*, STRATEM, 1993
- LOISELEUX Jacques, *La Lumière en Cinéma*, édition Cahiers du cinéma – les petits cahiers – SCÉRÉN-CNDP, 2004
- ROUSSELOT Philippe, *La Sagesse du chef opérateur*, Behar Jean-Claude, 2013
- VAN DAMME Charlie et CLOQUET Eve, *Lumière Actrice*, Fémis, 1987

NETOGRAPHIE (ordre alphabétique)

- <http://www.arte.tv/fr/nestor-almendros-la-lumiere-naturellement/1319878,CmC=1319876.html> (article d'arte sur Nestor Almendros et sa lumière sur *Days of Heaven*)
- http://arts.enslyon.fr/peintureancienne/antho/menu3/partie4_3/antho_m3_p4_3_02.htm (site d'école d'histoire de l'art de l'ens de lyon, relatant ici la vision platonicienne de la mimesis)
- <http://www.camera-forum.fr> (un forum pour directeur photo sur des questions techniques ou théoriques autour de l'image)
- <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/naturalisme/53890> (dictionnaire Larousse en ligne, définition du naturalisme)
- https://www.theasc.com/ac_magazine/November2013/Gravity/page1.php (article sur le travail d'Emmanuel Lubezki sur *Gravity*)
- www.youtube.com/watch?v=X4SmYoVj9Po (ITW de Nestor Almendros à propos de *Days of Heaven*)

FILMOGRAPHIE (ordre alphabétique)

- *Asphalte*, Samuel Benchetrit, 2015
- *Day of Heaven*, (Les Moissons du Ciel), de Terrence Malick, 1979
- *Gravity*, de Alfonso Cuarón, 2013
- *Idiotern*, (les Idiots) de Lars Von Trier (non crédité), 1988
- *Into the Wild*, de Sean Penn, 2008
- *L'Inconnu du Lac*, d'Alain Guiraudie, 2013
- *Les Deux Amis* de Louis Garrel, 2015
- *Monsieur N* d'Antoine de Caunes, 2003
- *Polisse*, Maiwenn, 2011
- *Sous le Soleil de Satan* de Maurice Pialat, 1987

Contacts professionnels (ordre chronologique des rencontres)

- Stéphane Cami (chef opérateur rencontré en stage en janvier 2015 sur *Le Mystère du Lac*) interviewé le 8 avril 2015 à Aix-en-Provence.
- Pascal Pajaud (chef électricien rencontré en stage en janvier 2015 sur *Le Mystère du Lac*) interviewé le 22 mars 2015 à Marseille.
- Claire Mathon (chef opératrice : *L'Inconnu du Lac* d'Alain Guiraudie, *Mon Roi* de Maïwenn) le 23 novembre 2015 à Paris.
- Pierre Aim (chef opérateur : *Polisse* de Maïwenn, *Asphalte* de Samuel Benchetrit) interviewé le 9 décembre 2015 à Paris.
- Céline Bozon (chef opératrice : *L'Autre Monde* de Gilles Marchand, et intervenante à la FEMIS) interviewée le 18 décembre 2015 à Paris.
- Caroline Champetier (chef opératrice et ancienne présidente de l'AFC), échange par mail en décembre 2015.
- Eric Gautier (chef opérateur : *Into the Wild* de Sean Penn, *On The Road* de Walter Salles et Sam Riley) interviewé le 22 janvier 2016 à Paris.

Lumière naturelle & artifices de lumière

L'approche de la lumière naturaliste au cinéma

Résumé

Ce qu'on appelle « lumière naturaliste » au cinéma soulève un enjeu singulier pour le chef opérateur, pris entre volonté artistique et solutions techniques, et seul à même de doser la part d'artificiel et la part de naturel dans la lumière d'un film. En effet, l'esthétique naturaliste constitue un paradoxe : celui de vouloir reproduire fidèlement les phénomènes naturels, soit bâtir un « effet de réel » avec les « artifices » propres au langage cinématographique.

Après l'étude de différents courants du cinéma de fiction qui ont tenté de s'approcher au plus près du réel, je m'attache à étudier les imbrications techniques et artistiques qu'impose l'esthétique naturaliste aux chefs opérateurs. Pour cela des personnalités (réputées pour leur travail sur la lumière naturaliste) telles qu'Eric Gautier, Pierre Aïm, Claire Mathon, Céline Bozon, ou Stéphane Cami ont accepté de dévoiler leurs approches.

Mots clés

Lumière naturelle, éclairage, direction de la photographie, naturalisme, réalisme, stylisation, illusion, artifice, paradoxes

Summary

What we call « naturalist light » in the cinema rises a particular challenge for the cinematographer, stuck between his artistic desires and technical possibilities, and can only be capable of regulating the artificial and the natural in a film's light. Indeed, the naturalist aesthetic creates a paradox: those that want to reproduce faithfully natural phenomena, build an « effect of reality » with « tricks » known from cinematographic language.

After the study of different cinematographic contemporaries who try to get closer to reality, I attempt to study the artistic and technical imbrications imposed by naturalist aesthetic to cinematographers. As examples, I will draw upon cinematographers known for their work on naturalist light like Eric Gautier, Pierre Aïm, Claire Mathon, Céline Bozon, and Stéphane Cami, and I will attempt to reveal their approach.

Key Words

Natural light, lighting, cinematographer, naturalism, realism, illusion, « tricks », stylisation, paradoxes