



**HAL**  
open science

# Au-delà de la couleur des choses. Le travail chromatique du directeur de la photographie et de l'étalonneur comme vecteur de sensations, comme outil narratif

Sophie Hériat

## ► To cite this version:

Sophie Hériat. Au-delà de la couleur des choses. Le travail chromatique du directeur de la photographie et de l'étalonneur comme vecteur de sensations, comme outil narratif. Sciences de l'ingénieur [physics]. 2016. dumas-01357311

**HAL Id: dumas-01357311**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01357311v1>**

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



**Sophie HERIAT**

# **AU DELA DE LA COULEUR DES CHOSES**

Le travail chromatique du directeur de la photographie  
et de l'étalonneur  
comme vecteur de sensations, comme outil narratif

**MEMOIRE DE MASTER PROFESSIONNEL**







HERIAT Sophie

**Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son  
SATIS**

**Université d'Aix-Marseille**

Mémoire de Master professionnel

**Au delà de la couleur des choses**  
**Le travail chromatique du directeur de la photographie et de l'étalonneur**  
**comme vecteur de sensations, comme outil narratif.**

Travail réalisé sous la direction de : Isabelle Singer

Mai 2016

Je tiens à remercier l'ensemble des professionnelles, professeurs d'université, et étudiants qui auront participé, de près ou de loin, à la rédaction de ce mémoire. Je remercie plus particulièrement Isabelle Singer, directrice de ce mémoire pour m'avoir conseillée et relue tout au long de mon travail. Je remercie également Frédéric Celly qui m'a guidée durant les prémices de cet écrit. Je remercie Mathieu Caplanne et Alice Syrakvash étalonneurs chez Nithshift Post pour leurs précieux conseils, ainsi que l'ensemble de l'équipe d'assistants étalonnage. Je remercie également Stephen Nakamura, Aurélie Laumont, Geneviève Perron, Stéphanie Anne Weber Biron, Marilène Clouâtre, Fabien Napoli, Jean Michel Petit et Allan Farrell pour m'avoir accordé de leur temps afin de répondre à mes questions. Leur implication et leur intérêt m'ont permis d'enrichir énormément ce mémoire.

## **AU DELA DE LA COULEUR DES CHOSES**

Le travail chromatique du directeur de la photographie et de l'étalonneur comme vecteur de sensations, comme outil narratif.

Qui n'a jamais au sortir d'un film, d'une exposition ... été particulièrement frappé par une couleur au point qu'elle lui soit restée durablement en mémoire ? ce constat - dans un premier temps esthétique - montre aussi que la couleur a cette capacité à nous interpeller, à capter notre attention de spectateur. Marc Rothko, qui s'exprimait exclusivement au travers de surface mouvante de couleurs, dans ses toiles monochromes ou par bandes, a déjà mis l'accent sur la connexion émotionnelle que nous pouvons entretenir avec les couleurs. Ce mémoire se propose d'explorer certaines des possibilités qui s'offrent à un directeur de la photographie et à un étalonneur pour travailler la couleur comme outil au service de la narration. Comment la couleur qu'elle ait été pensée en amont selon des codes culturelles, ou qu'elle ait été choisie de manière empirique, peut être un véritable vecteur de sensations, de sentiments et d'informations dans une œuvre.

**MOTS-CLES** : couleur - narration - sensations - sentiments - direction de la photographie - étalonnage - colorisation



# TABLE DES MATIERES

- **Page 8 et 9** ..... **Introduction**
- **Pages 10 à 45** ..... **Le travail du chef opérateur**
  - Pages 10 à 26: **Exemple d'une collaboration représentative et marquante entre chef opérateur et décorateur**
    - Pages 10 à 21** : *Far from Heaven* (Todd Haynes, 2002)
    - Pages 22 à 24** : *Gurov et Anna* (Raphael Ouellet 2015)
    - Pages 25 et 26** : *Les Amours imaginaires* (Xavier Dolan, 2010)
  - Pages 27 à 31 : **Pellicules et LUTs**
    - Pages 27 à 30** : *expérimentations* sur la base du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001)
    - Page 31** : *Gurov et Anna* (Raphael Ouellet 2015)
  - Pages 32 à 34 : **Les couleurs des saisons, de la journée ou de la nuit**
    - Pages 32 à 34** : *Gurov et Anna* (Raphael Ouellet 2015)
    - Page 34** : *Les Amours imaginaires* (Xavier Dolan, 2010)
  - Pages 35 à 43 : **Les filtres et les gélamines**
    - Pages 35 à 39** : *Gurov et Anna* (Raphael Ouellet 2015) et *A Theory of everything* (James Marsh, 2014)
    - Page 39 à 43** : *Les Amours imaginaires* (Xavier Dolan, 2010)
  - Pages 43 à 45 : **jeu sur la matière**
- **Pages 46 à 79** ..... **Le travail de l'étalonneur**
  - Pages 46 et 47 : **Excursion dans l'une des manières de faire**
  - Pages 48 à 51 : **Raréfier la couleur : la monochromie**
    - Pages 47 et 48** : *A Theory of everything* (James Marsh, 2014)
    - Pages 48 à 50** : *Bye Bye blackbird* (Robinson Savari, 2005)
  - Pages 52 à 72 : **faire varier la saturation durant le film**
    - Pages 52 à 67** : *A single man* (Tom Ford, 2009)
    - Pages 67 à 72** : *The lunch box* (Ritesh Batra, 2013)
  - Pages 73 à 76 : **la couleur comme outil pour mettre en place une époque**
    - Pages 73 et 74** : *A single man* (Tom Ford, 2009)
    - Pages 75 et 76** : *The grand Budapest Hôtel* (Wes Anderson, 2014)
  - Pages 76 et 77 : **émuler des rendus de pellicule en numérique**
- **Page 78** ..... **Conclusion**
- **Pages 79 à 80** ..... **Bibliographie, néto-graphie, filmographie**
- **Page 81** ..... **Contacts pris pour le mémoire**

## Introduction

Michel Pastoureau débute son *Petit livre des couleurs* en nous interpellant, en nous appelant à prendre bien plus en compte les couleurs, et à nous éveiller à elles plus que nous ne le faisons selon lui dans la vie de tous les jours : " A force de les avoir sous les yeux, on finit par ne plus les voir. En somme, on ne les prend pas au sérieux. Erreur ! les couleurs ne sont pas anodines, bien au contraire. Elles véhiculent des codes, des tabous, des préjugés auxquels nous obéissons sans le savoir, elles possèdent des sens variés qui influencent profondément notre environnement, nos comportements, notre langage et notre imaginaire."<sup>1</sup> Ce livre, retrace sur une centaine de pages l'histoire du sens des couleurs depuis le Moyen Age. Il permet de mieux comprendre à quel point l'ancrage du sens attaché aux couleurs est ancien et pourquoi il est donc aussi si fort et répandu : Rouge pour la colère, le désir ; jaune couleur de trahison ... Et pourtant, Michel Pastoureau nous invite dès la fin de l'introduction du livre à prendre du recul par rapport à l'histoire, par rapport à la culture ... " En Occident, nos six couleurs de base seront rigoureusement les mêmes dans les prochaines décennies. Des changements affecteront peut être les nuances, mais pas notre système de symboles. Nos couleurs sont des catégories abstraites sur lesquelles la technique n'a pas de prise. Je crois, qu'il est bon de connaître leur signification, car elles conditionnent nos comportements et notre manière de penser. Mais, une fois que l'on est conscient de tout ce dont elles sont chargées, on peut les oublier. Regardons les couleurs en connaisseurs, mais sachons aussi les vivre avec spontanéité et une certaine innocence."<sup>2</sup>

Cette conclusion nous amène vers ce qu'on pourrait presque appeler une philosophie des couleurs soutenue par l'architecte et designer serbe Aleksandar Maćašev. Il raconte lui-même comment il a lu, retenu, puis fini par rejeter ou mettre à distance les théories sur la couleur de l'ensemble des peintres ou architectes des années 1920/1930 telles qu'il a pu les apprendre durant ses années d'études à la Faculté d'architecture de Belgrade. Son attitude est proche des deux citations de Michel Pastoureau : il reconnaît que nous ne pouvons pas nous détacher totalement du sens attribué culturellement aux couleurs mais nous devons nous efforcer de rester conscients du fait que telle association "couleur/sens" ne peut être une vérité absolue. Alexander Macasev le dit lui-même : "Meaning generally is something that we assign, something that does not exist. It's kind of linked with my love for general existentialism. They say that existence precede the essence. There is no essence without existence. There is no meaning, unless we assign that meaning. Color can mean literally everything. It depends on culture, it depends on gender, the age, the technology ... it depends on million and million other things".<sup>3</sup>

C'est en gardant à l'esprit la réflexion de ces deux professionnels de la couleur que je compte développer ma propre réflexion sur les émotions et le ressenti que peuvent véhiculer le chef opérateur et l'étalonneur par leur travail sur la couleur. Les parties seront donc construites de manières plutôt techniques, le choix de la pellicule, le travail sur les filtres et les gélatines, les échanges avec le chef décorateur, l'étalonnage etc. C'est à l'intérieur même de

---

<sup>1</sup> PASTOUREAU Michel, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Editions Points, 2005, 121 pages, Page 7

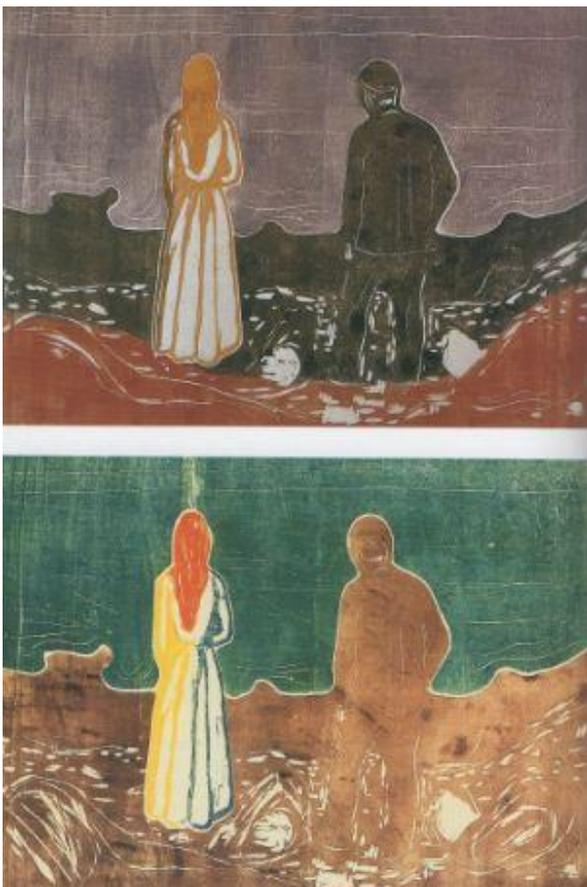
<sup>2</sup> Ibidem, Page 121

<sup>3</sup> MACASEVAleksandar, <http://tomparish.com/2014/09/color-interview-aleksandar-macasev/> La signification d'une chose n'existe pas réellement c'est quelque chose que l'on assigne. Ceci est relié d'une certaine manière à mon amour pour l'existentialisme en général. Il est dit que l'existence précède l'essence. Il n'y a pas d'essence / d'être, sans existence. De même, il n'y a pas de sens sans que l'on rattache ce sens à quelque chose. Les couleurs peuvent tout signifier, littéralement. Ça dépend de notre culture, de notre genre, de notre âge, de la technologie, ça dépend de million et de million d'autres choses encore. (Traduction de l'auteur).

ces parties que nous nous pencherons sur l'aspect émotionnel des couleurs choisies (ou non) par les chef opérateurs et étalonneurs et que nous exposerons parfois leurs éventuelles sources d'inspiration photographiques, picturales ... comme pour mieux resituer la séquence dont il sera question dans une histoire de l'art plus large. Je serai amenée à analyser moi-même le "résultat psychologique" de telle ou telle image. Bien loin d'avoir la prétention d'apporter la réponse unique sur la manière de recevoir telle ou telle séquence, j'espère surtout amener à la réflexion en m'appuyant aussi sur mes échanges avec les chef opérateurs, décorateurs, étalonneurs, voire réalisateurs, qui voudront bien répondre à mes questions.

Le peintre Sigbjorn Obstfelder disait à propos de Edvard Munch : " *Son utilisation de la couleur est avant tout lyrique. Il ressent les couleurs et révèle ses sentiments à travers les couleurs ; il ne les voit pas isolément. Il ne voit pas seulement du jaune, du rouge, du bleu et du violet ; il voit le chagrin et les cris, la mélancolie et la décomposition*".<sup>4</sup> Reste à savoir s'il associait une couleur précise au chagrin, une autre à la mélancolie ...

Si l'on se réfère aux couleurs de ses gravures, illustration si dessous, certains y verront une preuve de plus selon laquelle il n'existe pas une seule association possible forme et couleurs. Nous nous devons cependant de remarquer justement à quel point le rendu des deux gravures est différent selon qu'il s'agisse de camaïeu ocre associé à un vert assez saturé ou de couleurs plus retenues et plus sombres rouge terre, un violet assez passé et un marron presque noir.



Si nous avions été ici au cinéma, force est de croire qu'un chef opérateur n'aurait jamais choisi les tons de la première ou de la deuxième gravure aveuglement pour la même séquence.

**Edvard Munch, *To mennesker - De ensomme***

**Holzchnitt 1899**

---

<sup>4</sup> CAGE John, *La Couleur dans l'art*, Imprimé à Londres, Edition Thames and Hudson, 223 pages, Page 83

## I) Le travail du chef opérateur

### 1) Exemple d'une collaboration représentative et marquante entre chef opérateur et décorateur

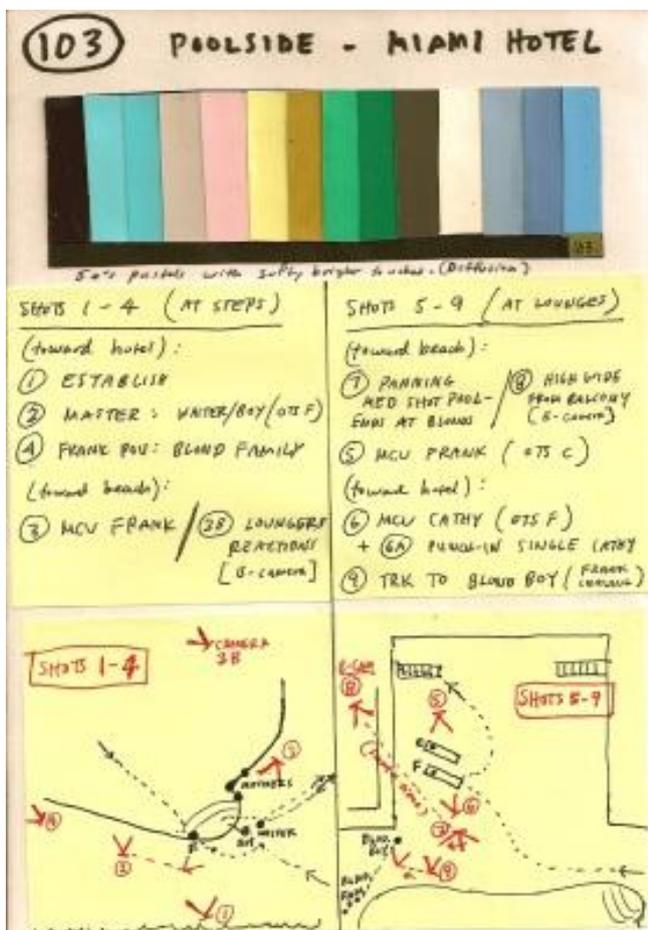
Dans cette partie, je vais rendre compte de l'importance de la collaboration entre le chef opérateur et le chef décorateur. A l'aide, entre autres, de films très stylisés tel que *Far from Heaven* (Todd Haynes, 2002) ou *Les Amours imaginaires* (Xavier Dolan, 2010). Nous verrons que la décoration est un allié essentiel de la photographie et qu'elle peut même parfois, tout comme l'éclairage, dire ce que les personnages ne peuvent se permettre de verbaliser.

Pour prendre l'exemple du film *Far from heaven* (Todd Haynes, 2002) les échanges ont été constants entre le réalisateur, le chef décorateur Mark Friedberg, la costumière Sandy Powell et le chef opérateur Edward Lachman. Mark Friedberg raconte : " It wasn't just that this scene would be this color and this would be that; but it was more that the costume might be doing this and the wall might be doing that, but the light might be counteracting it and all

that. That created a dynamic. Because the characters can never really say what they feel or feel what they say, it's the vibration between inherently oppositional things that go together beautifully".<sup>5</sup>

C'est le mélodrame de Douglas Sirk *All that Heaven allows* (Douglas Sirk, 1955) qui a servi de base à l'ensemble des réflexions portées sur la lumière et sur la couleur. Le film dans la globalité se déroule en automne et tire donc partie des couleurs flamboyantes de la saison de manière globale. Mais au delà de cette atmosphère d'ensemble, chacune des séquences a sa propre identité et ses propres couleurs en fonction des émotions à faire ressentir.

Todd Haynes qui est lui-même bon dessinateur a mis au point durant les six semaines de préparation du film de nombreux croquis accompagnés de palette de couleurs devant servir de charte à l'ensemble des collaborateurs image.



L'une des palettes de couleurs du film

<sup>5</sup> <http://www.movingimagesource.us/articles/heaven-sent-20120727> "On ne se disait pas seulement "cette scène sera de cette couleur et voila" mais plutôt que les costumes pourraient provoquer ça, la couleur des murs autre chose, mais la lumière pourrait contredire le tout. Cela créait une dynamique. Parce que les personnages ne peuvent jamais réellement dire ce qu'ils ressentent ou ressentir ce qu'ils disent, c'est la vibration entre des choses -opposées de manière inhérente- qui les rassemble joliment."  
(Traduction de l'auteur)

Edward Lachman dit avoir beaucoup travaillé sur les oppositions entre couleurs en utilisant soit des couleurs complémentaires soit une association de couleurs chaudes et de couleurs froides. Cette opposition à l'intérieur même des plans doit permettre de révéler les conflits internes vécus par les personnages, manifestement opposés à leur environnement tout au long du film. La décoration a suivi le même principe et décorateur et chef opérateur avancent main dans la main.

## Les couleurs du mensonge



Le film s'ouvre par un plan mélodramatique par excellence : un mouvement en panoramique haut/bas à la grue partant d'un gros plan sur les feuilles automnales d'un arbre pour finir sur une parfaite voiture bleu pastel des années 1950. Les feuilles de l'arbre ont la chaleur des couleurs de la saison : rouge et orange. Cependant, à y regarder de plus près le mouvement de caméra dans l'arbre termine sur des feuilles d'un vert pâle, pour finir sur des branches nues.

Des branches sans feuilles, pour ne pas dire, des feuilles mortes. Dès le départ, la palette de couleur rendue possible par le choix de la saison vient traduire en un mouvement de caméra le malaise sous jacent de la société des années 1950.



L'œil un peu moins critique peut cependant se contenter de remarquer les doux rayons de soleil de la saison qui viennent frapper une voiture d'un aussi doux bleu pastel ; voiture dans laquelle monte la mère et sa fille, elles-mêmes vêtues de couleurs pastels. Cependant, là encore, le plan fait dialoguer deux couleurs : le rose et le bleu que nous retrouverons à de multiples reprises dans le film. Le rose et le bleu comme représentation du conformisme masculin / féminin. Nous verrons plus loin comment Ed Lachman a réutilisé ce rose et ce bleu en jouant sur des variations de teintes pour tenir un tout autre discours.



Puis la voiture pénètre dans l'allée d'une banlieue aux allures de modèle de la banlieue parfaite de la classe moyenne supérieure. Ici encore, concernant la photographie, le choix de la saison et de la fin d'après-midi fait l'essentiel du travail : on aperçoit quelques rayons de soleil dorés qui embellissent le décor. Décor qui, quant à lui, arbore les couleurs chaudes de l'automne,

jaune, rouge, ainsi qu'un vert acidulé pour la pelouse. Quant aux costumes, verts et jaunes pastels, vieux rose et taupe pour le garçon, ils s'accordent parfaitement avec la vision policée des personnages et de leur monde.



De la même manière la scène extérieure avec Kathy et ses amis utilise le même type de couleurs : des couleurs chaudes, en retenue et des teintes de couleurs - habituellement froides - comme le vert mais tirant ici vers le jaune. Mark Friedberg raconte même avoir passé énormément de temps à repeindre certaines feuilles mortes pour que les couleurs soient encore plus flamboyantes. Cette analyse est à la base de tous les autres choix de lumières et/ou de costumes dans le film. Ce décor parfait et ces couleurs juste un peu trop saturées sont la traduction parfaite du carcan de la société de l'époque. L'essentiel est dans le paraître et peu importe les sentiments réels des personnages. On ne parle jamais franchement car il s'agit toujours de sauver les apparences. Cela explique alors pourquoi *Far from heaven* (Todd Haynes, 2002) est un film où le malaise se lit entre les lignes et, ici plutôt, au travers des couleurs à venir.

### **Franck : les couleurs du malaise et de la honte**

Franck, le mari de Kathy est homosexuel, mais puisque la fiction se déroule dans les années 1950, il juge lui-même sa sexualité comme une maladie. Ainsi, ses apparitions - presque essentiellement de nuit- sont dominées par trois couleurs : le bleu, le vert et le noir des ombres et de l'obscurité. Au début du film la petite vie parfaite de la famille est interrompue par un coup de fil enjoignant Kathy à se rendre au bureau de police de la ville. Franck a été arrêté pour un motif qui restera très mystérieux entre les deux personnages. Lorsque Kathy arrive devant le bureau de police, on plonge d'une certaine manière dans l'univers de Frank .



Le bleu de la nuit tire sur le magenta tandis que le vert du panneau Hartford Police est un vert blafard / un vert néon. Ces deux teintes n'ont rien en elles-mêmes de naturelles, ou d'associable à la nature. On pense plutôt de manière inconsciente au vert des sorcières et autres associations fantastiques. Ce vert est également la couleur du malaise, voire, de la maladie. Ainsi, les deux couleurs associées à Franck s'interprètent facilement. Edward Lachman le chef opérateur, l'explique très bien lui-même : " Frank's world represents the perception of an aberration or a distortion of what nature's primary colors are. In the 50s, homosexuality was considered an aberration and so I wanted to show colors that were not as pleasing to the eye but were more caustic,<sup>6</sup>



---

<sup>6</sup>BELANTONI Patti, *If it's purple, someone is gonna die*, Focal Press, 276 pages, Page 132 "Le monde de Franck représente une version distordue ou "aberrante" des couleurs de la nature. Dans les années 1950, l'homosexualité était perçue comme une aberration. Donc j'ai voulu montrer des couleurs qui n'étaient pas si plaisantes pour l'œil, mais qui étaient plutôt caustiques" (Traduction de l'auteure).

De même, dans le commissariat, et dans la voiture au retour : les murs sont entièrement verts et le bleu électrique de la nuit ne quitte pas le personnage. Franck, bien sûr, ne peut expliquer la réalité à sa femme, il est obligé de s'enfoncer dans le mensonge et prétexte une fausse arrestation. Il garde pour lui son mal-être et ses doutes.



Franck essaie à plusieurs reprises de trouver des réponses à ses questions lors d'irrépressibles sorties nocturnes. En quête d'une communauté qui doit rester cachées, il emprunte toutes sortes de ruelles, toutes plus sombres les unes que les autres pour trouver des lieux adéquats, bars ...



Ce photogramme résume parfaitement la situation de Franck, silhouette errante et anonyme dans la nuit noire (bleue). L'éclairage produit des ombres allongées, très marquées et très noires. Le reste du plan en aplat bleu n'est pas sans faire penser aux peintures de Jacques Monory, illustration ci-dessous.



Jacques Monory  
La vie imaginaire de Jonc'Erouas Cym n°11. Ref. 1103  
2002  
Huile sur toile et multiplke-photo 176x354 cm.

Sans savoir si les peintures de Monory ont été prises comme référence il est important de signaler ici que ces peintures ont souvent comme thèmes, le meurtre, la mort, toutes sortes de choses qui iraient, sans mal, avec l'univers sombre de Franck, dont la véritable nature est rejetée par la société.

## Deux scènes de bar, des couleurs identiques, pour un ressenti très différent. Tout en nuance

Il y a deux scènes se déroulant dans un bar aux couleurs vertes et magenta dans le film mais l'utilisation de ces couleurs et les significations qui leur sont associées sont très différentes. D'un côté il y a le bar gay :

Un soir en sortant de son travail, Franck suit deux hommes, il les voit entrer dans un lieu indéterminé au fond d'une ruelle sombre. Nous avons directement un sentiment d'étrangeté vis à vis du lieu en question à cause des légers rayons de lumière verte qui en sortent, sur le visage de Franck. Avant d'entrer à son tour, Franck reste à l'extérieur, il fume et pense. Ce plan est une bonne illustration des propos d'Ed Lachman cité précédemment sur son utilisation des oppositions de couleurs chaudes et froides. Le bleu de la nuit entre en résonance avec le jaune (teinté des rayons verts du bar) du lampadaire de rue. Cette opposition intrinsèque vient traduire les sentiments qui traversent Franck en cet instant : très certainement un combat entre son désir d'aller plus loin et ce que la morale voudrait qu'il fasse.



Puis Franck marche vers l'entrée du bar. Il y a alors un plan très visuel dans lequel un panneau "Exit" rouge scintille dans une atmosphère entièrement verte. Le rouge doit être vu ici comme une mise en garde. L'association de rouge et vert est aussi bien connue en peinture pour se renforcer l'une l'autre.



Lorsqu'il entre à l'intérieur, le bar est entièrement vert et magenta. A la fois par la couleur des "néons" du bar et par la décoration : rideau, lampes ... Ed Lachman dit qu'il voulait au travers du magenta des éclairages -et des rideaux- créer "a feeling of emotional loneliness in this 50s Technicolor world".<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> <http://www.movingimagesource.us/articles/heaven-sent-20120727> "Un sentiment de solitude dans ce monde Technicolor des années 1950" (Traduction de l'auteure)



Ce qui est bien pensé, c'est que nous voyons les couleurs vert et magenta sur le visage de Franck avant même qu'elles ne soient justifiées par l'éclairage ambiant. Donc rien de tout cela ne paraît naturel. On se doute qu'il s'agit d'un bar mais le résultat n'en demeure pas moins étrange et inconfortable. Ainsi, le travail du décorateur et du directeur de la photographie s'associe pour traduire ce que Todd Haynes avait en tête : représenter l'homosexualité telle qu'elle était vécue à cette époque, et sur le photogramme du dessus, Franck ne peut qu'avoir l'air inquiétant ou malade.



Toute la scène utilise ces mêmes associations de couleurs magenta, vert rouge. Il y a par exemple un barman qui porte une veste rouge et nous pouvons apercevoir une lampe, rouge également, en arrière plan. Si le rouge peut toujours être vu comme un avertissement, ici il sera encore plus facilement associé au désir inavoué de Franck.

Plus tard dans le film, Raymond leur jardinier, amène Kathy dans l'un de ses "bars noirs préférés" de la ville, car elle veut savoir ce que cela fait d'être "la seule (blanche) dans la pièce".



Dans ce bar, les couleurs sont très proches de celles du bar gay. En particulier, la couleur verte des éclairages a été conservée. Et pourtant il est intéressant de se questionner sur notre ressenti face à cette image. On se rendra compte qu'ici le lieu est plutôt perçu comme chaleureux et que le vert est "vécu" comme une couleur proche de la terre, une couleur naturelle. Cela vient des quelques distinctions de teintes opérées dans la scène : le vert n'est plus en aplat comme dans le bar gay, les faisceaux de lumière sont beaucoup plus "zonés" et focalisés. Le rouge qui tirait avant sur le orange sanguine est ici un rouge moucheté, piqué. Cette couleur fait penser à de la terre de sienne brûlée, autre élément naturel. Enfin, et c'est la plus grande différence, le magenta - complémentaire du vert - est ici remplacé par des praticables orangés ; ces teintes orangées - couleur chaude contrairement au magenta - contribuent à identifier le vert comme couleur terrestre, enfin, les trois couleurs : rouge terre de sienne, vert et orange créent une unité là où le rouge vif, le vert et le magenta du bar gay se faisaient "hurler mutuellement".





Avec ces deux photogrammes superposés, on peut observer que dans le bar de la communauté noire, la lumière verte agit uniquement en contre et en décrochage, sur les épaules et dans les cheveux des deux personnages. Les rayons magenta très diffus sont concentrés en arrière plan sur scène et les praticables viennent ajouter ça et là une légère note orangé. Ainsi, l'ensemble des couleurs sont bien plus discrètes et précises. Le bar gay est à l'opposé : le vert - en aplat - y est majoritaire et l'ensemble des couleurs sont trop saturées, trop présentes, elles semblent presque "crier sur les murs". De cette manière, le bar est perçue comme étrange et effrayant.

### Des scènes et des couleurs qui se répondent et qui s'opposent



Comme nous l'avons vu précédemment, le personnage de Fanck est associé, entre autres au bleu de la nuit. Cette correspondance se retrouve dans son couple. Ainsi, lorsque des

scènes rassemblent Franck et Kathy, il correspond à l'environnement bleuté de la nuit, et c'est elle qui - souvent en allumant un praticable - vient apporter la touche chaude, orangé. Opposition visuelle, et viscérale, simple mais qui fonctionne bien. De nombreuses scènes de couple donnent à voir les personnages tentant de sauver leur couple et d'arranger la situation. Les deux personnages se mentent à eux-mêmes et ne se disent pas leurs réels sentiments. La couleur, elle, se charge de la vérité, les deux personnages sont intrinsèquement opposés. Leur relation est impossible.



Plus tard dans le film, Kathy assiste à une exposition d'art moderne, Miró etc - d'ailleurs très critiquée par l'ensemble des convives. Raymond le fils de son jardinier, assiste également à l'exposition. Les deux personnages ont alors une discussion très animée sur leur perception de l'art abstrait de Miró. Lorsque Kathy se dirige vers lui, une forte lumière orangée vient frapper son visage, tandis que Raymond est entouré de lumière bleu. Ces faisceaux qui restent mystérieux au départ sont ensuite justifiés par la présence de vitraux dans le fond de la pièce. Il n'en demeure pas moins qu'Ed Lachman réutilise ici en écho la palette de couleurs habituellement attachée à Kathy et Franck. Cela peut signifier deux choses : les prémices d'une nouvelle relation de couple entre Kathy et Raymond ou encore, le malaise et l'impossibilité qui pèsent également sur leur relation. En effet dans les années 1950, le couple interracial était inenvisageable.



On peut voir dans ce photogramme les oppositions de couleurs chaudes et froides en arrière plan. Oppositions qui s'expliquent par l'opprobre jetée sur la relation Raymond /Kathy, illustrée en avant plan par l'ensemble des regards tournés vers eux.

### *Gurov et Anna* (Rafaël Ouellet, 2015) : autre exemple d'une collaboration constante

*Gurov et Anna* de Raphaël Ouellet présente la rencontre destructrice de Benjamin, professeur de littérature à l'université, insatisfait de sa carrière et de sa vie de famille tranquille - et de Mercedes - l'une de ses étudiantes poursuivie par la volonté de plaire et de séduire, et qui se construit un personnage d'auteure anglophone. L'univers du personnage de Benjamin devait respirer l'ennui et l'ordinaire, tandis que Mercedes est celle que l'on remarque et qui va lui faire espérer un monde de couleur et de désir. Geneviève Perron, chef opératrice, se rappelle que le réalisateur, le directeur artistique et elle discutaient "constamment de ce que la couleur allait venir plus, des costumes, des éléments de décors ou de la lumière. Ça a été vraiment réfléchi très précisément. La réflexion s'est faite en équipe. Moi quand j'ai lu le scénario, il m'est apparu très clairement que la couleur de cette histoire était le rouge, mais quand j'en ai parlé à Raphaël, il craignait que ce soit trop évident. On se réunissait beaucoup chez moi, dans mon bureau, j'avais un mur plein de photos- donc parfois on parlait sur quelque chose en collant des photos, puis on changeait d'idée, alors on collait d'autres photographies."<sup>8</sup>

L'univers de Benjamin correspond ainsi à des teintes plus sombres et aussi au froid de l'hiver tandis que Mercedes serait le personnage plus coloré. Ainsi, Andreas Apergis l'acteur jouant Benjamin a été de base "casté" pour ses yeux bleus très profonds. Puis on le voit dans de nombreuses scènes porter des pulls dans les mêmes tons de bleu. De la même manière, les décors de l'université dans laquelle il évolue sont des décors modernes faits de matériaux froids, bleus / gris.

<sup>8</sup> Propos cité de mon entrevue avec Geneviève Perron directrice de la photographie de *Gurov et Anna*, Montréal le 14 décembre 2015



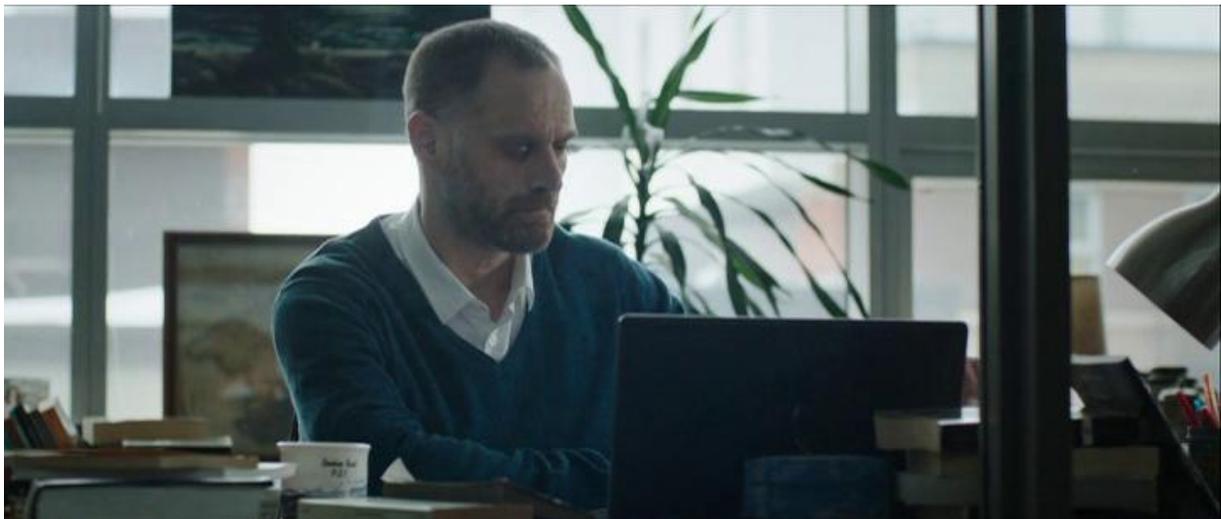
A l'opposé, le bar dans lequel Mercedes lit ses écrits en anglais est un bar aux couleurs chaudes et "féminines" (orange/rouge/magenta) propices aux rencontres et à la naissance du désir.



**Le travail de décoration met l'accent sur cette couleur rouge que l'on retrouve sur les rideaux, les abat-jours ... Dans cette scène le travail de CCM permet quant à lui d'associer de manière parfaite le rouge à lèvres de Mercedes avec son environnement. Elle est définitivement présentée comme étant une femme que l'on remarque (le blanc attire le regard) et désirable.**



**Les teintes rouges /orangées se retrouvent à la fois dans l'éclairage, sur les praticables et les accessoires**



**Deux univers aux couleurs diamétralement opposées.**

## *Les Amours imaginaires* (Xavier Dolan, 2010) : des couleurs intuitives

A y regarder de plus près le rendu des *Amours imaginaires* (Xavier Dolan, 2010) a beaucoup de choses en commun avec *Gurov et Anna* (Raphael Ouellet, 2015) au sens où une couleur pourrait également être attribuée à un personnage : orange/doré pour Nicolas le personnage du séducteur et de l'amant fantasmé, bleu pour Francis en opposition d'une certaine manière avec le rouge du personnage de Marie perdue dans un monde suranné "vintage". Stéphanie Weber Biron confie qu'il n'y a pas eu de discussion ou de collaboration à proprement parler entre Xavier Dolan (s'occupant également des décors et du CCM) et elle concernant des couleurs à attribuer à un personnage en particulier. Il est ainsi d'autant plus intéressant de voir comment un travail purement intuitif de la part de chacun a malgré tout mené à un rendu cohérent que l'on pourrait analyser



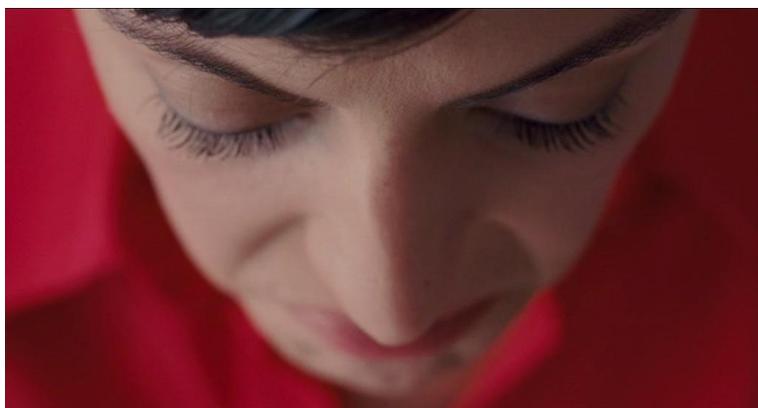
Nicolas le personnage séducteur est associé à des teintes chaudes et une décoration orangé

longtemps bien qu'il n'y ait eu ni réflexion culturelle ni intellectuelle concernant les couleurs des personnages en pré production. " J'adore travailler avec le réalisateur et le directeur artistique puis les costumes etc pour faire des associations de couleurs comme celle là mais nous ne l'avions pas prévu pour ce film. C'est ce qui est très intéressant avec le cinéma en général : en fait souvent nous faisons quelque chose d'intuitif et on ne sait pas toujours parfaitement pourquoi on a pris telle décision. Parfois ce sont aussi nos goûts esthétiques évidemment qui jouent, et puis d'autres fois on prend des décisions, très intellectuelles, très planifiées.". Elle se rappelle avoir été consultée pour certains costumes et décors plutôt vis à vis de leur rendu à l'écran : "j'essaie toujours de penser à ce qu'il y aura en arrière, penser au mur qui se trouvera derrière, de quel couleur sera t'il, est ce qu'il va s'accorder avec les costumes ou jurer avec eux. Et d'ailleurs, veut-on que les couleurs du mur jure avec les costumes ... ? est ce qu'on veut que le personnage se fonde avec son décor".<sup>9</sup> Ici il est clair que chacun des départements a plutôt opté pour un travail complémentaire des uns et des autres. Le pull ( CCM) "Tangerine" de Nicolas s'accorde parfaitement avec l'abat jour du luminaire (décoration) tandis que l'entrée de jour droite cadre dûe cette fois ci au travail de Stéphanie Weber Biron laisse deviner un soleil doré quoi qu'un peu timide d'automne.

<sup>9</sup> Propos cité de mon entrevue avec Stéphanie-Anne Weber Biron directrice de la photographie des *Amours Imaginaire*, Montréal, 15 décembre 2015

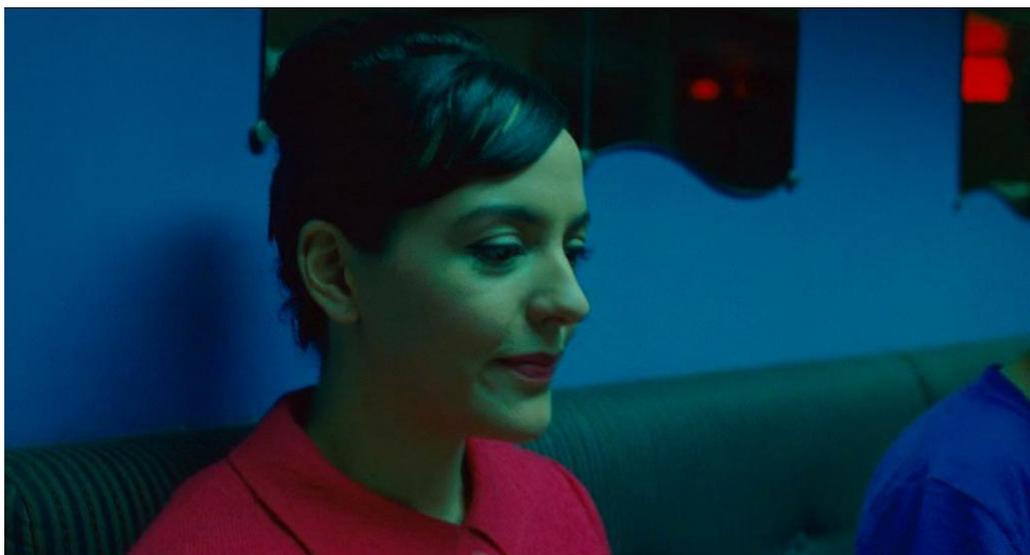


**L'univers plus bleuté de Francis se retrouve dans l'ensemble de ses costumes dans le film**



**Tandis que Marie correspond à des tons rouges ou dérivés du rouge**

Ceci dit, et bien que la couleur des personnages n'ait pas fait l'objet de réunions etc, la couleur de certaines scènes a été élaborée en commun. L'un des meilleurs exemples est une scène se



déroulant dans un bar délibérément verdâtre. Cette scène prend place juste après un rendez vous - raté- au théâtre entre Marie et Nicolas. Marie qui se réjouissait à l'avance de ce rendez vous se retrouve frustrée et déçue car la soirée ne s'est pas du tout déroulée selon ses attentes. La pièce était mauvaise et surtout Nicolas ne lui a

manifesté aucune marque d'attention particulière. Elle essaie de créer une nouvelle occasion en l'amenant manger dans un restaurant vietnamien, cependant manque de chance, Francis et

d'autres amis sont également présents, ruinant le moindre espoir d'un tête à tête. Xavier Dolan et Stéphanie Weber Biron avaient imaginée cette scène dans des tons verts pour faire ressortir le malaise et le dégoût du personnage. "On a choisi de garder la teinte verdâtre des fluorescents du restaurant et même de l'augmenter à l'étalonnage car ça collait bien avec les sentiments du personnage à ce moment là donc on a choisi la location de manière délibérée. D'habitude quand j'ai des dominantes au niveau des fluorescents je vais aller les corriger, ça c'est la règle plus classique et donc justement ici, on brisait cette règle là volontairement."<sup>10</sup> On remarquera, et en particulier sur le teint de peau de l'actrice, à quel point la démarche du réalisateur et de la directrice de la photographie est ici radicale. Le personnage au teint blafard ne peut ici qu'avoir l'air déprimé, voire profondément malade et songeur.

## 2/ Pellicules et LUTs

Aujourd'hui bien sûr, l'utilisation de la pellicule en film s'est amoindrie, voire tend à disparaître. Et pourtant, chaque année a son lot de films tournés en pellicule. Encore récemment, le film *Carol* (Todd Haynes, 2015) dont la photographie est signée Ed Lachman, cité précédemment et grand défenseur de la pellicule. Pour mener à bien cette partie du mémoire, nous allons nous livrer à une expérimentation sur la base du film *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* ( Jean-Pierre Jeunet, 2001). Le rendu du film qui a été travaillé à l'époque de manière numérique dans les laboratoires Dubois Color est très connu pour sa dominante jaune rattachée aux goûts de Jean-Pierre Jeunet. Après avoir empreinté à l'étalonneur Evan Richards sa retouche d'un plan de *Amélie Poulain* pour partir d'une base neutre, je vais y appliquer différents paramètres dans le logiciel DXO Film Pack qui permet de simuler des rendus de pellicules photographiques (et non cinématographiques). Il s'agit certes de paramètres de pellicules photographiques mais le constat visuel restera le même : comment un même décor avec les mêmes acteurs, la même lumière etc prend vie de manières très différentes en terme de colorimétrie, de grain .... en fonction du support chimique.

Pour rappel, voici pour commencer, le photogramme original du film *Amélie Poulain* avec sa dominante jaune.



*Amélie poulain image originelle avec dominante jaune*

---

<sup>10</sup> Propos cité de mon entrevue avec Stéphanie-Anne Weber Biron directrice de la photographie des *Amours Imaginaires*, Montréal, 15 décembre 2015



***Amélie poulain* image retravaillé par Evan Richards pour partir sur un rendu neutre et un peu "flat"**

Maintenant voici une série de cinq retouches pour simuler le rendu de pellicules avec leur propre saturation, rapport de contraste, niveau des noirs, dominante verte ou magenta ...

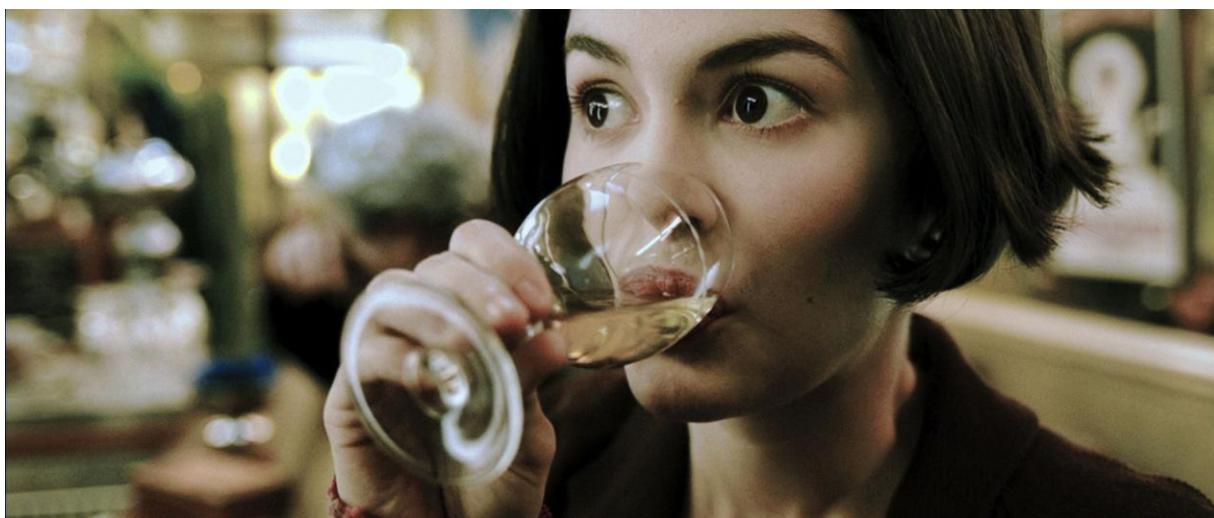


**Pellicule "Agfa vista 200"**

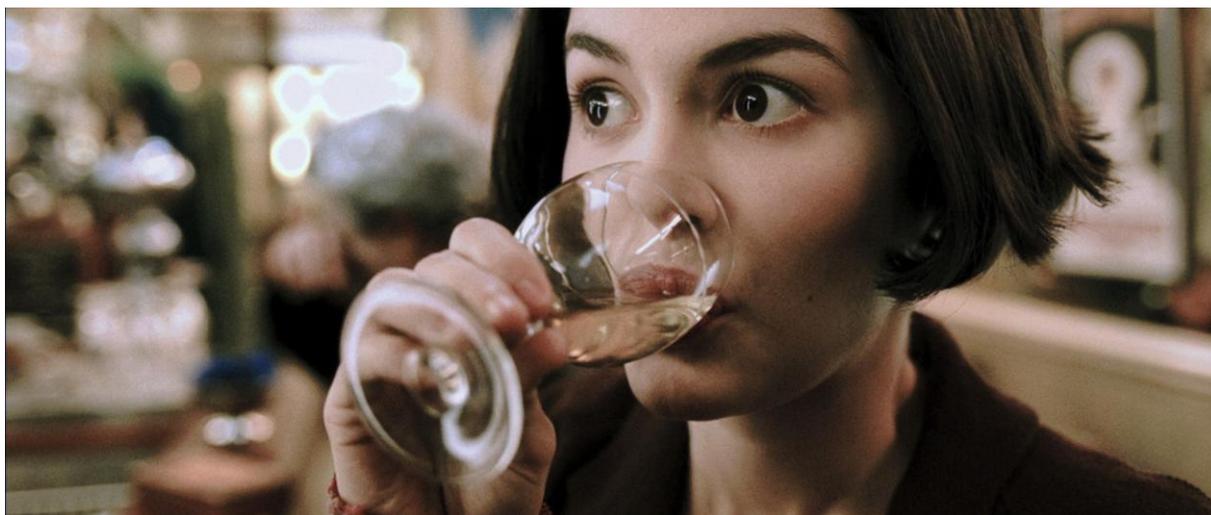


**Pellicule "Fuji Superia 200"**

Il est intéressant de remarquer ici à quel point les couleurs deviennent tout de suite plus riches avec ces deux pellicules. On observera cependant que la saturation est encore plus élevée avec la Agfa Vista qu'avec la Fuji Superia. Le contraste est sensiblement le même, cependant les noirs sont plus enterrés avec la Agfa vista ce qui crée un contraste plus grand. La Fuji Superia a ainsi un rendu plus doux - et donc aussi plus flatteur - pour la peau du personnage, qui apparaît plus veloutée.



**Pellicule "Kodak Kodachrome 25"**



**Pellicule "Kodak Kodachrome 64"**

Ici, même fabricant Kodak, même famille de pellicule Kodachrome et pourtant, un rendu bien différent au final. Pour la pellicule 25 un niveau de saturation plus élevé, des noirs plus profonds, qui là encore créent un contraste plus important, et nous donnent le sentiment que les hautes lumières ont un niveau de luminance plus élevé dans le premier photogramme. Enfin, c'est au niveau de la teinte que la différence est la plus grande. Du côté de la Kodak Kodachrome 25 on constate une dominante verte prononcée, visible dans l'œil du personnage ainsi que sur les "skin tones". A l'opposé, la pellicule 64 a une dominante magenta également très prononcée présente surtout dans les moyennes lumières où se trouve la peau, et dans les basses lumières. Les ombres dans le cou sont par exemple très magenta. Les hautes lumières sont par contre plutôt neutres contrairement au rendu de la Kodak 25.



**Pellicule "Generic Fuji Velvia 100"**

Nous finirons ces observations avec le rendu acidulée de la Generic Fuji Velvia 100. On retrouve ici d'une certaine manière la saturation de l'Agfa vista 200, mais en plus poussée. Les couleurs sont encore plus vives, en particulier les tons verts et dorés. Le niveau des noirs est bas tout en étant moins enterré que pour l'Agfa Vista 200. Enfin, on retrouve ici aussi une dominante verte dans les hautes et les moyennes lumières. Avec une balance plus mixte dans les basses lumière où du magenta demeure.

## Gurov et Anna (Raphael Ouellet, 2015) : un travail sur les LUTs scène par scène

A l'étape de la pré-production en cinéma numérique, il est possible de créer ce que l'on appelle des LUTs ou Look Up Table pour pré visualiser ce dont aura l'air l'image finale du film et arriver à mieux s'imaginer une atmosphère précise scène par scène. Avec l'Alexa, par exemple, utilisée pour tourner *Gurov et Anna*, il est possible d'afficher son image en REC 709, en LOG C ou avec une LUT personnalisée. Pour cela il faut prendre un GRAB (une capture) d'une scène si possible dans les conditions d'éclairages les plus proches du futur tournage. Ensuite ce Grab est chargé dans des logiciels comme Davinci. Un étalonnage plus ou moins précis - selon les désirs du directeur de la photographie - est effectué. Il est alors possible de jouer sur les hautes et les basses lumières, l'exposition globale, la saturation, de colorer les ombres .... tout comme pour un étalonnage final. Le but étant de créer par ordinateur le look que l'on désire donner à telle ou telle scène. Une fois les ajustements finis, la LUT est exportée en ".cube", chargée sur une carte SD et insérée dans l'Alexa afin d'être appliquée.

Selon Geneviève Perron, le mieux reste alors d'exposer son image sur le tournage en se fiant au REC 709 et d'effectuer des allers et retours sur le LOG pour voir la latitude disponible, et vers la LUT pour s'imaginer de quoi pourrait avoir l'air le "rendu final".

Pour le tournage de *Gurov et Anna*, Geneviève avait préparé une LUT différente pour chaque scène " Si le soleil était un petit peu plus sorti, soleil un petit peu moins sorti, une journée où on est un petit peu plus à l'ombre, plus de neige donc ça réfléchit plus. A chaque fois je me faisais une LUT différente qui prenait en compte la réalité de ce moment là. Je faisais vraiment une colorisation presque complète, mais sans faire de fenêtre. J'y allais sur le global mais je pouvais refroidir les hautes lumières, aller mettre un peu de couleur dans les noirs, descendre les noirs, monter les hautes, toucher à la saturation. Je faisais quand même une vraie colorisation. Le réalisateur avait la LUT dans le moniteur puis c'est ce qui était appliqué sur les daylies, donc c'est ce que tout le monde voyait, les producteurs etc, cette LUT là." <sup>11</sup>

Une fois à l'étape de l'étalonnage, le coloriste peut importer la LUT du directeur de la photographie dans son logiciel de retouche afin de garder en mémoire la référence avec laquelle le tournage a été fait. La LUT étant bien souvent l'image qui avait été validée par le réalisateur. Cependant, il est rare que l'étalonnage soit fait dans le but de correspondre à la LUT, auquel cas elle pourrait être tout simplement ré-appliquée. Il s'agit plutôt d'une référence éphémère ou d'un éventuel point de départ. "J'avais le off line sur mon ordinateur avec moi, avec la LUT, mais je voulais vraiment repartir de zéro. J'aime l'idée d'avoir un regard neuf sur les choses. J'avais souvent l'impression que notre travail se détachait peu du résultat de la LUT. En vérité en ouvrant mon ordinateur et en faisant un avant/après je pouvais mesurer la différence entre la LUT et l'image étalonnée. On était totalement ailleurs, et c'est tant mieux. Il est préférable de rester avec juste une impression de la LUT, un souvenir de ce que l'on voulait dire et des émotions qu'on voulait faire passer. C'est arrivé que je me dise au final que je préférais le rendu de la LUT, mais c'est très rare." <sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Propos cité de mon entrevue avec Geneviève Perron directrice de la photographie de *Gurov et Anna*, Montréal 14 décembre 2015

<sup>12</sup> *Ibidem*

### 3/ Les couleurs des saisons, de la journée ou de la nuit

La lumière dorée de l'été, les couleurs saturées de l'automne ou des temps couverts, la lumière entre chien et loup et son fort potentiel physiologique ainsi que l'obscurité et les noirs de la nuit sont autant de manières naturelles d'utiliser la couleur sur lesquelles nous nous arrêterons en détails.

#### *Gurov et Anna* (Rapahel Ouellet, 2015) : un hiver personnage

Dans le film *Gurov et Anna*, l'un des points clé était de faire passer la différence d'univers des deux personnages principaux ainsi que la tension qui allait naître de leur relation malsaine. "Pour le réalisateur, l'hiver est un personnage dans le film. C'est une histoire qui ne pouvait arriver qu'à l'hiver : il y a quelque chose dans cette froideur là, dans cet inconfort là. Le froid était très important pour lui."<sup>13</sup> La froideur de l'hiver et son aspect bleuté est un outil qui aide à définir le personnage de Benjamin. Universitaire qui a toujours rêvé de devenir écrivain, s'ennuyant manifestement dans sa vie actuelle, c'est un personnage terne, maussade qui rêve de couleurs. Son univers a donc été défini entre la directrice de la photographie Geneviève Perron et le réalisateur comme étant légèrement désaturé, globalement gris et sombre. De plus le personnage en lui même est rattaché à la couleur bleu, couleur de l'hiver. La gélatine ayant servi pour recréer le bleu hivernal dans les scènes où l'on perçoit des rayons extérieurs a fait l'objet de tests précis. On retrouve ce bleu hivernal dans de nombreuses scènes venant rappeler le bleu profond des yeux de l'acteur : "Cette petite teinte de bleu là qui pour moi représentait l'hiver, a été très étudiée pour que ce soit un genre de bleu, gris ...pas trop agressant avec un petit peu de vert dedans. On a fait beaucoup de tests de gélatines pour trouver le bleu qui nous irait parfaitement, celui que l'on retrouve très souvent dans le film."<sup>14</sup>



---

<sup>13</sup> *Ibidem*

<sup>14</sup> *Ibidem*



**On retrouve dans ces deux photogrammes une teinte bleutée hivernale dûe dans le premier à la lumière hivernale naturelle ainsi qu'à un ajout de gélatine et dans la deuxième à un mix light entre lumière tungstène et lumière du jour.**

A la fin du film, la relation des deux personnages a atteint un point de non retour. Benjamin voudrait être aimé envers et contre tout et en devient violent. Mercedes sans plus d'explication choisit de disparaître de sa vie. La confrontation entre les deux personnages a lieu à l'extérieur. Geneviève Perron dit avoir voulu "quelque chose de glacial" à l'image. Le rendu global de l'image est plus dur, plus contrasté que tout au long du film et les plages de bleu et de blanc ont été, très travaillées par zone à l'étalonnage afin d'obtenir une sorte de dégradé camaïeu du blanc au bleu.



**L'une des images fortes de la confrontation finale à l'hiver**

## *Les amours imaginaires* (Xavier Dolan, 2010) : l'automne comme magnification

Comme nous l'avons vu par rapport aux décors et aux costumes, le personnage de Niels Scheider devait être magnifié par le travail de direction photo. Il a donc été assez naturellement associé à des tons chauds étant le personnage de l'amant rêvé, et aussi celui qui a le pouvoir dans le trio. En regardant le film de plus près on remarque que les saisons et leurs particularités ont également été mises à profit. En effet, les deux scènes "extérieur jour" regroupant les trois personnages se passent à l'automne, lors d'une journée ensoleillée. De cette manière, les rayons du soleil viennent découper le personnage de Niels et s'associer à ses cheveux. Tout comme les couleurs du paysage qui elles aussi mettent l'accent sur lui. Il est définitivement le personnage désiré. Lorsqu'il est absent des scènes ou que la scène ne porte pas en elle une possibilité de rapprochement entre les personnages, les couleurs sont toujours plus ternes.



**Contraste des couleurs de la lumière naturelle selon la présence absence du personnage rêvé.  
Orange / bleu.**

#### 4/ Filtres et gélamines

Les filtres, les gélamines et les éléments de décors utilisés comme tels représentent les outils principaux du directeur de la photographie sur le tournage pour faire naître une ambiance colorée particulière. Nous nous pencherons sur des séquences précises de films du corpus pour comprendre les choix des chefs opérateurs. Les couleurs, nous le verrons, sont souvent utilisées de nouveau en opposition, mais certaines séquences peuvent aussi virer à la monochromie.

Dans *A theory of everything* (James Marsh, 2014) par exemple, Benoit Delhomme a fait le choix d'éclairer la séquence du salon au travers de rideaux rouges restés hors champ.



Le premier plan de cette séquence est suffisamment large pour qu'on aperçoive la lumière naturelle du soleil, très chaude et très puissante venant de l'extérieur. Cette mise en relation de la lumière du soleil avec la lumière rouge du reste de la pièce rend l'image encore plus

surprenante et frappante. Très vite on essaye de justifier la couleur globalement rouge de la pièce sans vraiment y parvenir. Le ressenti est le suivant : Stephen Hawking sait depuis peu de temps que sa maladie est grave et irréversible et qu'il finira irrémédiablement le restant de ses jours dans un fauteuil. La lumière rouge est, je crois, à vivre comme la douleur interne du personnage. Les murs hurlent d'une certaine manière ce qu'il ne trouve pas la force d'annoncer à son entourage. Il est intéressant de voir que Benoit Delhomme envisage aussi son travail du point de vue de sa petite amie : ""there is the sun going through the red curtains giving a red glow to the scene. It's something I didn't discuss with James before, but I thought because of the nature of the scene, that she didn't know what the problem was with Stephen, in a way it's like he's hiding himself in this big chair — I wanted to give this affect as if he was inside a body, inside the womb, in a way. "<sup>15</sup>

### *Gurov et Anna* (Raphael Ouellet, 2015) : différencier le monde réel du monde de l'imaginaire

Dans ce film, la réflexion sur le scénario entre la directrice de la photographie et le réalisateur a abouti à deux volontés distinctes qui finissent par se recouper : d'un côté distinguer la littérature du quotidien, ainsi que les scènes de groupe des scènes dans l'intimité des personnages ; et de l'autre distinguer les personnages entre eux en les opposant. Benjamin étant le personnage ancré dans le quotidien et plus morose, de l'autre Mercedes jeune étudiante "à paillettes" qui l'attire. "Quand elle parle en français dans son quotidien, chez elle, dehors, ou même à l'université, etc c'est une chose. Mais après ça quand elle tombe dans ses lectures, au bar, quand elle danse, les scènes de nuit, les scènes d'amour avec lui ... elle est dans une sorte de personnage très coloré qui attire Benjamin. En effet, lui est à l'opposé avec des contrastes moins grands, des couleurs moins saturées et plus froides".

<sup>16</sup>

Ces deux réflexions recoupées composent une sorte de dégradé dans le film. L'univers de Benjamin -personnel comme public- est bleu gris, au sens de sans couleur, l'univers quotidien de Mercedes est à mi chemin, bleuté pour les extérieurs mais plus chaud dans sa chambre et l'ensemble de son appartement. Puis les scènes en public de ce personnage sont celles où elle se montre comme étant sûre d'elle, une étudiante brillante et attirante, auteure bilingue ... c'est cet univers là rempli de couleurs qui attire Benjamin.

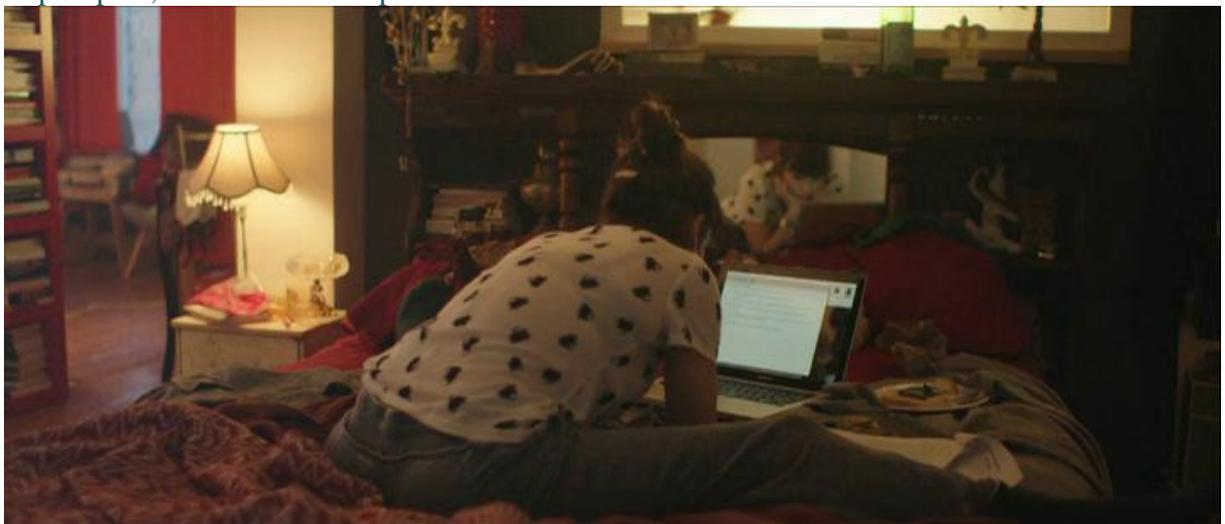
---

<sup>15</sup> <http://www.hitfix.com/in-contention/how-theory-of-everything-dp-benoit-delhomme-told-hawkings-story-with-color-and-light#59qoCkf0j1tbGUSE.99> "Le soleil passe au travers de rideaux rouges donnant une lueur rouge à la scène dans son entier. C'est une chose dont je n'ai pas discuté avec James, le réalisateur avant le tournage, mais j'ai pensé à cause de la nature de la scène, qu'elle ne sait pas quel est le problème à cet instant avec Stephen, d'une certaine manière, c'est comme si elle était en train de se cacher dans ce gros fauteuil. - Je voulais donner ce sentiment, comme s'il était à l'intérieur d'un corps, ou dans des entrailles si l'on veut." (Traduction de l'auteure).

<sup>16</sup> Propos cité de mon entrevue avec Geneviève Perron directrice de la photographie de *Gurov et Anna*, Montréal, 14 décembre 2015



"Le personnage principal a un univers terne, "drab", un peu clair obscur. Il est pris dans cet univers là qui n'est pas très attirant, où il n'y a pas beaucoup de couleurs. Sa femme et les enfants rentraient dans cet univers là. Quand on arrive à l'université, il y a plus de couleurs on respire plus, chez lui c'est un peu une sorte de caverne." <sup>17</sup>



On peut ici apprécier le travail de différenciation qui a été fait à la fois dans le choix des teintes mais aussi dans la saturation des couleurs. Volontairement désaturées à l'étalonnage pour Benjamin et renforcées au contraire dans l'appartement de Mercedes. De même, le contraste est moindre dans les scènes où Gurov est dans son intimité que lorsque Mercedes est chez elle. Il y a de plus grandes plages de noir chez lui.

La lumière dans les scènes de lecture dans le bar devait permettre d'obtenir quelque chose de "féminin, orangé, magenta". Geneviève Perron a fait le choix de travailler en back light pour découper les personnages avec cette couleur magenta. Tandis que l'orangé venant de l'extérieur est présent de manière plus globale. "Les praticables du lieu servaient juste à ce qu'on les voit à l'image. Mais comme tout était très sombre et contrasté on ne pouvait pas éclairer avec ça. Sinon ça nous aurait donné quelque chose de trop égal. Ce qui éclaire réellement, ce sont des lampes à l'extérieur qui recréent des lampadaires avec une gélatine jaune qu'on avait choisie. C'est toujours la même tout au long du film, dès qu'il y a une gélatine jaune : ça s'appelle du High sodium. On l'avait choisie pour ça." <sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Ibidem

<sup>18</sup> Ibidem



**La première fois où Benjamin/Gurov assiste à une lecture de Mercedes**

Puis à l'intérieur, il y avait effectivement accrochées au plafond, un peu plus en back light, un paquet de petites Fresnels avec de la gélatine rouge pour accentuer la lumière des praticables, dans la pièce et créer ces contres rasants magentas qui apportent la fameuse touche de féminité<sup>19</sup>



**L'accent est mis sur le fait que cette atmosphère rend Mercedes attirante aux yeux des autres étudiants**

Dans les deux photogrammes ci dessus, on retrouve la palette de couleur orangé / magenta exposée par la directrice de la photographie Geneviève Perron, ainsi que le rendu souhaité aussi bien en terme d'axe de lumière qu'en terme de répartition. En effet, les couleurs chaudes jaunes orangées venant de l'extérieur se réfléchissent sur l'ensemble des murs du bar et viennent créer une atmosphère accueillante, tandis que le magenta est plus ponctuel et est utilisé comme petite note de féminité et de sensualité.

Au milieu de ces deux personnages se trouve l'ex copain de Mercedes personnage plus neutre et plus "pur" vis à vis de leur relation dont il n'est pas au courant. "il n'a pas de couleurs, car il est à l'extérieur de cette histoire là. C'est le seul personnage qui est à l'extérieur de cette histoire, et qui est normal aussi dans cette histoire là. Tous les autres sont comme tordus, lui c'est la personne qui nous ramène à la réalité, donc on l'a traité comme ça aussi au niveau de

---

<sup>19</sup> Ibidem

la couleur. Donc on lui a trouvé un appartement tout blanc. Presque pas de couleurs. Eclairé de façon très naturelle aussi chez lui"<sup>20</sup>



**L'appartement de l'ex-copain de Mercedes**

Ici, la décoration presque entièrement blanche et très épurée s'associe à une journée d'hiver au ciel gris diffusant une lumière très blanche dans l'ensemble de l'appartement pour créer cet environnement neutre mentionné par Geneviève .

### *Les amours imaginaires* (Xavier Dolan, 2010) : Une palette de couleurs uniformes

Après avoir visionné les *Amours imaginaires* (Xavier Dolan, 2010), on garde en mémoire un ensemble de couleurs très vives : rouge, vert, jaune, bleu étant presque persuadé que le film est très coloré dans son entièreté. Et pourtant seules quelques scènes précises font hurler la couleur. Il s'agit de scène de sexe et d'une scène de fête.

"Xavier avait une idée très précise de certaines choses comme les scènes de sexe, de couleur rouge jaune vert , il n'avait pas forcément choisi les couleurs précises au départ mais c'était son idée de faire un rendu uniforme monochrome mais de couleurs très vives différentes pour ces scènes là. Ensuite j'ai fait des tests avec différents filtres pour lui montrer différentes options. Puis comme ça il a pu choisir celles qu'il préférait en fonction de ce que je lui proposais". Ainsi, les couleurs n'ont pas été choisies par rapport à une signification culturelle précise mais il y avait tout de même une volonté de générer des sensations propres à ces instants où les personnages de Marie et Francis se sentent particulièrement perdus. "C'est sûr que pour moi les couleurs ont un effet et sont interprétées d'une certaine manière. Parfois on n'a pas choisi telle couleur à cause de telle chose mais finalement oui, notre subconscient nous a guidé vers cette couleur là. "<sup>21</sup>

A l'image de leur inspiration commune : *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965) l'envie première était de faire demeurer ces couleurs en mémoire et de donner à ces scènes une facture inhabituelle.

---

<sup>20</sup> Ibidem

<sup>21</sup> Propos cité de mon entrevue avec Stéphanie-Anne Weber Biron directrice de la photographie des *Amours Imaginaires*, Montréal, 15 décembre 2015

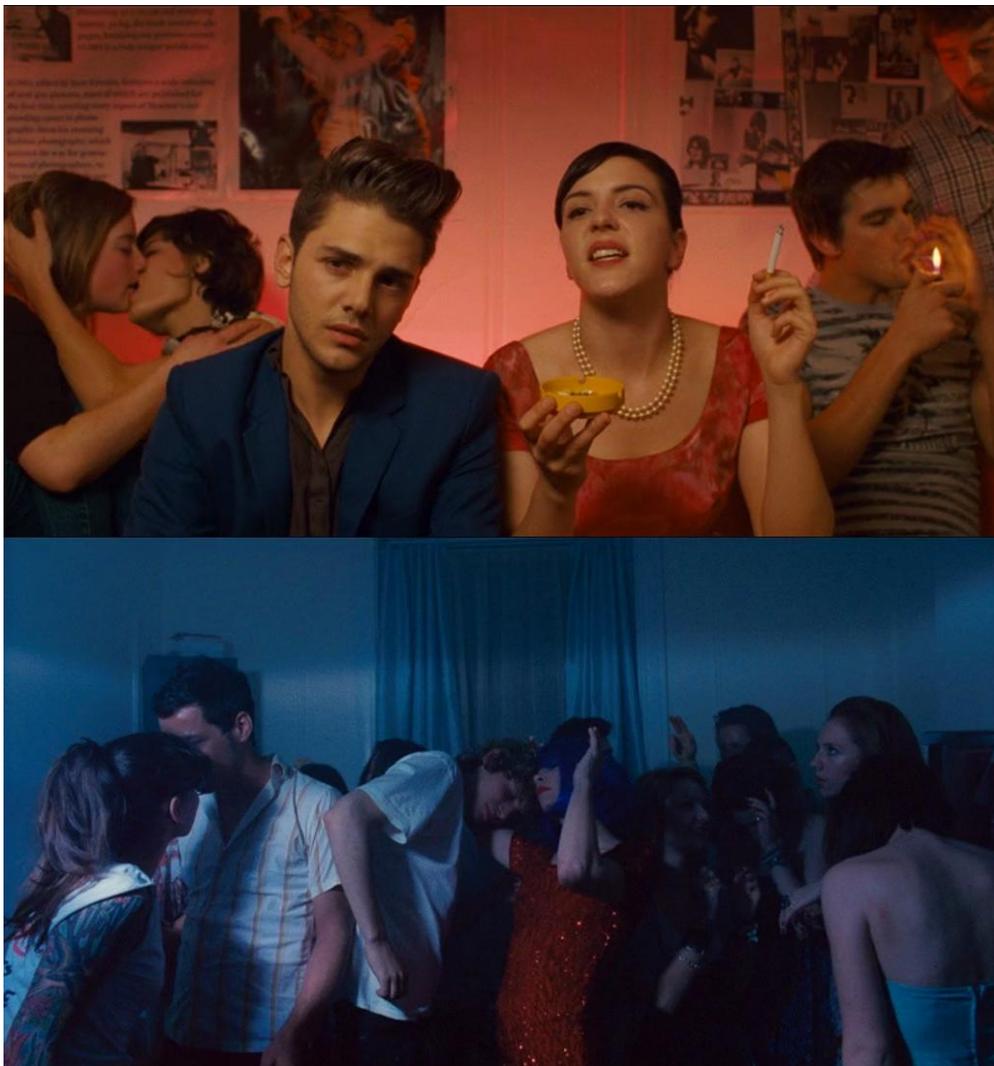




D'un point de vue plus technique, les quatre scènes ont été éclairées avec un seul projecteur tungstène en latéral. Puis un filtre directement sur la caméra a permis d'obtenir une couleur rouge, bleue, et verte uniforme. L'obtention du jaune, plus compliquée a nécessité de placer à la fois une gélatine sur le projecteur, après plusieurs tests, plus un filtre sur l'objectif.

En pré production, la scène de la fête au stroboscope avait été imaginée de manière bien plus classique. Avec quelques tons orangés sur le personnage de Niels Schneider et c'était tout. Mais Stéphanie Weber Biron trouvait que l'atmosphère de la scène ne marchait pas avec la globalité du film et que cela manquait de résonance avec les sentiments à faire passer : " J'essaie toujours de penser à avoir une cohérence à l'intérieur d'un film, mon travail pour tel ou tel film peut être très différent parce que justement j'aime ça trouver une approche visuelle qui se marie bien à un film précis Et donc puisqu'on avait ces scènes monochromes très saturées bleu, vert etc dans le film de Xavier, je trouvais ça intéressant d'avoir à un autre

moment dans le film des couleurs qui ne soit pas naturelles . C'est une des petites contributions de mon équipe et moi. Le côté qui est présentement rouge derrière le sofa était blanc, le mur était laissé blanc. Puis je trouvais que c'était fade, que ça ne "fitait" pas tout à fait avec le film en général puis avec le contraste de l'autre côté de la pièce qui est là où est ce que les gens dansent donc je voulais ajouter de la couleur. On a choisi le rouge ici forcément. Et mon chef électro a suggéré de mettre un tube de kino rouge par terre derrière le sofa sur lequel on a mis une gélatine rouge pour faire cet effet là, et puis Xavier a beaucoup aimé. Tandis que le stroboscope, c'est celui que j'avais qui avait cette couleur là bleutée puis on a décidé de ne pas la corriger ,parce qu'on aimait le contraste entre le rouge et le bleu . Ainsi, les deux couleurs probablement les plus opposées du spectre, le rouge et le bleu, se sont retrouvées ici réunis par le "hasard" et l'œil d'une équipe pour traduire l'état d'esprit aux antipodes de Nicolas et de ses soupirants : lui se moque de tout ceux qui l'entourent, il ne pense qu'à danser, tandis que les deux personnages principaux n'ont d'yeux que pour lui et sont travaillés par la jalousie.



"Je trouvais que le contraste entre le petit bleuté du stroboscope et puis le rouge sur le mur se mariait bien avec le reste. Les deux couleurs viennent jurer l'une avec l'autre et puis ça fonctionne bien aussi avec la perruque bleue du personnage de la mère de Nicholas qui a une

perruque bleue et une robe rouge. De la même manière le personnage de Francis est en bleu et Marie est en rouge." <sup>22</sup>

En effet, les deux couleurs fonctionnent parfaitement lors de la scène. Ajoutés à l'effet stroboscopique, les gros plans produisent quelque chose de très empirique, on ressent la haine des personnages.



## 6) Jeu sur la matière

### *Gurov et Anna* (Raphael Ouellet, 2015): utilisation de panneaux de couleur

Selon Geneviève Perron et le réalisateur il était clair que l'esthétique du film devait être aux antipodes du réalisme. Ils voulaient que la réflexion autour de l'esthétisme du film permette de ressentir l'atmosphère littéraire qui entoure les personnages. Benjamin vit (croit vivre) avec Mercedes ce que Gurov vit avec Anna dans la nouvelle *La dame au petit chien* d'Anton Tchekhov. Cette relation devait dès le début être connotée et ressentie comme dangereuse et malsaine. Pour atteindre cela Geneviève Perron a décidé de jouer avec des réflexions et de la matière. " on a utilisé beaucoup de miroirs, beaucoup de doubles réflexions. Souvent, on ne sait plus trop où l'on est, des cadres un peu angoissants. On faisait un film qui parlait de littérature donc on voulait sortir d'une esthétique plus normale. C'est Raphael qui m'avait parlé de l'idée d'avoir de la couleur qui bouge, de la lumière qui bouge : à plusieurs reprises, il y a de la lumière qui se promène. "J'avais plein d'éléments que je mettais en avant plan, à travers lesquels je filmais. On avait cette envie là de filmer à travers des choses justement pour donner un côté mystérieux et ajouter de la couleur. J'avais plein de panneaux différents, des panneaux de couleurs, avec des textures différentes : il y en avait des vitrés, des pas vitrés ... <sup>23</sup>". On retrouve ce jeu avec des matières à différents moments significatifs dans le film .

---

<sup>22</sup> Ibidem

<sup>23</sup> Propos cité de mon entrevue avec Geneviève Perron directrice de la photographie de *Gurov et Anna*, Montréal, 14 décembre 2015



Ici, le plan est filmé de l'extérieur du bar c'est le givre disposé sur les fenêtres qui accroche la lumière des projecteurs tungstènes et qui permet d'obtenir ce flou de couleur au premier plan. Cela donne le sentiment d'une atmosphère ouatée opposée au froid de l'hiver. Ce bar est d'une certaine manière le cocon de Mercedes.



**A plusieurs reprises, Mercedes ou son appartement sont associés au rouge grâce à ces jeux de reflets. Dans le premier photogramme, Geneviève a délibérément laissé le divan rouge dans le plan pour faire sentir la tension sexuelle entre les deux personnages**



**Cette scène dans l'appartement de Mercedes précède le premier rapprochement entre les personnages. Les Panneaux de couleurs presque imperceptibles permettent surtout d'ajouter un côté organique au plan.**



**Ici, on retrouve l'association Benjamin / couleur de l'hiver. La caméra tilt up lentement lors de son réveil, comme une caméra voyeur.**



**A l'opposé de la couleur précédente, Benjamin se trouve actuellement dans l'appartement de Mercedes et exprime son obsession pour elle**

## II) Le travail de l'étalonneur

### 1) Excursion dans l'une des manières de faire

Avant d'utiliser la couleur comme outil au service d'une narration, encore faut-il savoir la prendre en main dans un logiciel et être capable de faire varier les différentes caractéristiques qui la composent. J'ai pu rencontrer Marilène Clouâtre étalonneuse de *Gurov et Anna* (Raphael Ouellet, 2015) qui a abordé avec moi sa manière d'envisager l'étalonnage. Bien sûr il s'agit d'une approche parmi tant d'autres, mais cela aura au moins le mérite de poser des bases. Voici ce qu'elle dit de son travail : "Pour commencer il faut avant tout poser l'image de manière globale : les noirs, les gamma, les blancs. Un travail à effectuer avec les scopes à proximité. Ensuite, je fais une couleur qui est à peu près là pour l'ensemble de l'image avec un niveau de saturation global. Concernant les couleurs je vais créer 4/5 look, 4/5 images que je trouve belles. Puis le réalisateur et le directeur de la photographie viennent, je leur montre mon travail et on choisit ensemble une ou plusieurs images qui vont guider notre travail. Après ça c'est avec le directeur de la photographie qu'on va pousser le travail encore plus vers ce qu'il veut."<sup>24</sup>

Le travail par la suite doit entrer dans toute sorte de détails de la saturation d'une teinte en particulier dans tel plan à la saturation d'un objet précis tout au long du film, selon Marilène c'est aussi cette attention aux détails qui donne une richesse aux couleurs d'un film. Elle se souvient que le rouge était la couleur préférée de la directrice de la photographie pour *Gurov et Anna* (Raphael Ouellet, 2015) et qu'elles ont accordé énormément de temps aux différentes teintes rouges dans l'ensemble du film. A plusieurs reprises, des objets rouges sont rattachés aux personnages au cours du film, comme un leitmotiv et il fallait que la teinte de ce rouge soit toujours identique.



---

<sup>24</sup> Propos cité d'une interview de Marilène Clouâtre pour se mémoire, réalisée en décembre 2014 à Montréal



**Que le rouge soit dû à la couleur propre d'une théière ou d'un rideau en arrière plan ou qu'il soi dû à un éclairage de soirée, il devait toujours avoir cette même teinte un peu particulière. A mi chemin entre un rouge "sanguine" et un magenta acidulé.**

## 2) Raréfier la couleur : la monochromie

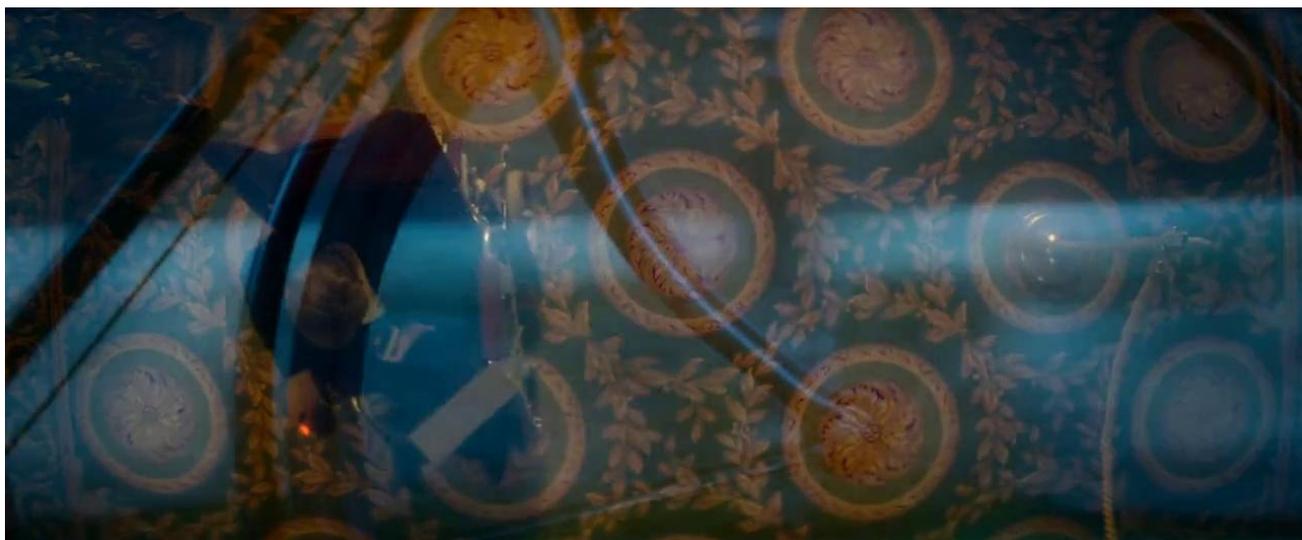
*A Theory of everything* (James Marsh, 2014): une monochromie du jaune et du bleu



Concernant , la monochromie du jaune, nous aurions pu aborder une scène de *Delicatessen*,( Jean Pierre Jeunet, 1991) bien connu pour ses jaunes sales à la limite du brun foncé ou du vert selon les personnages. L'ensemble de la filmographie de Jean-Pierre Jeunet, ou presque, aurait été un bon exemple. Mais il s'agit ici de la pâte d'un réalisateur et non vraiment de la traduction d'une volonté narrative. Dans *A theory of everything* (James Marsh, 2014), le jaune est une couleur utilisée à de nombreuses reprises. Il est intéressant de constater que ,à l'opposé de ce à quoi on pourrait s'attendre, cette couleur vient marquer d'autant plus les moments où Stephen Hawking est en fauteuil et non un passé heureux, chaleureux ... Le générique du film s'ouvre d'ailleurs sur des plans presque entièrement jaunes. La saturation est très poussée et les noirs sont enterrés de sorte que l'on obtient une image dense, riche et très forte visuellement. Dans un article du site Hitfix, le directeur de la photographie Benoit Delhomme justifie l'utilisation de couleurs jaunes dorées de cette manière : " I wanted the power of the natural light, of the Windows. One of my ideas was Stephen is thinking about the universe, he's thinking about the world, the planets — his brain is always trying to think about how all this works, how the world is working. I wanted to see the power of the light everywhere in the film. I thought it was a way to express that Stephen needs the universe around him. Many times I have strong light on him, maybe strong sunlight on his face, because that's the energy he needs"<sup>25</sup>

Toujours au générique, puis à de multiples reprises dans le film, la monochromie jaune entre en interaction avec une monochromie bleue, jouée ici au montage grâce à un fondu qui vient mélanger les deux dominantes.

<sup>25</sup> <http://www.hitfix.com/in-contention/how-theory-of-everything-dp-benoit-delhomme-told-hawkings-story-with-color-and-light> Je souhaitais avoir dans le plan, le pouvoir de la lumière naturelle des fenêtres. L'une de mes idées, est que Stephen pense à l'univers, il pense au monde, aux planètes - son cerveau tente toujours de se représenter comment cela fonctionne, comment le monde fonctionne. Je voulais voir le pouvoir de la lumière partout dans le film. J'ai pensé que c'était une manière de faire comprendre que Stephen a besoin de l'univers autour de lui. A de multiples reprises, de fortes lumières tapent sur lui, comme une sorte de soleil très fort sur son visage, car c'est l'énergie dont il a besoin.". (Traduction de l'auteure).



Cette image hautement significative fait le lien entre la couleur jaune qui traduit les pensées de Stephen Hawking et tout le travail accompli sur l'univers à la période où il est en chaise roulante, et la période passée qui s'amorce ici, où Stephen Hawking n'était encore qu'un jeune étudiant s'amusant à vélo dans les rues de nuit.



Bien sûr, l'étalonnage et la dominante de couleur se sentent ici énormément et ne pourraient en aucun cas passer pour une nuit réelle. C'était le but de Benoit Delhomme renforcé ici à l'étalonnage. Sa volonté était de renforcer les émotions avec son éclairage. Il nous dit dans l'article Hitfix : " I thought the light and the colors could be stronger than what you would see in real life"<sup>26</sup> Et, en effet, cela sert tout à fait le propos car Stephen Hawking a eu un destin hors du commun avec si l'on veut deux vies en une. Le fossé entre les deux traitements de couleur vient traduire l'écart gigantesque entre ces deux périodes de sa vie.

---

<sup>26</sup> Ibidem "J'ai pensé que la lumière et les couleurs pourraient être plus fortes que ce à quoi on s'attend dans la vraie vie."

*Bye Bye blackbird* (Robinson Savari, 2005): Une monochromie du blanc.

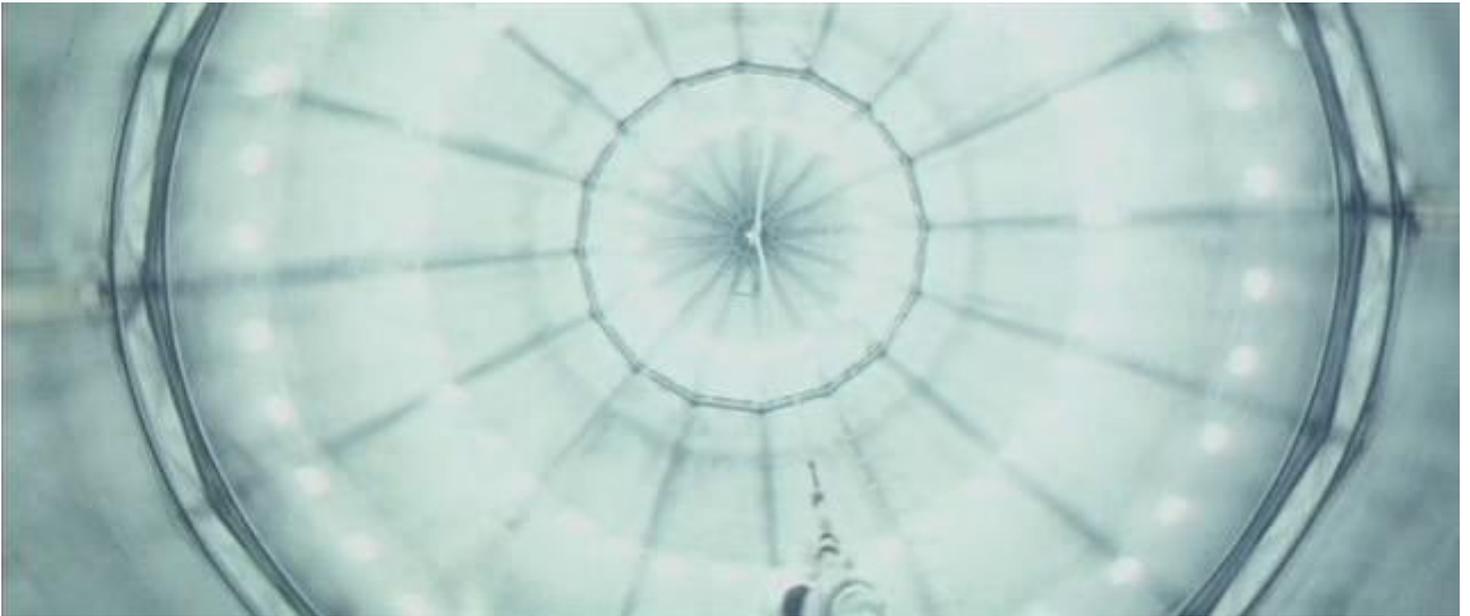
Dans ce film, c'est le blanc qui domine. Cependant sa luminance vient changer l'émotion qu'il véhicule. En début de film, nous avons à faire à un blanc terne, sali par les éléments du décor. Nous sommes plongés dans un univers forain mais aussi et surtout dans le monde d'ouvriers pauvres et tributaires du froid



Ce blanc est un blanc gris, un blanc couleur fumée. Puis plus loin dans le film lorsque le personnage principal réalise son rêve et peut enfin devenir acrobate à son tour et virevolter auprès de la femme qu'il aime le blanc se fait brillant, lumineux à la limite de l'aveuglement. C'est le blanc de la joie et de la vie.



**Le gris habituel du décor se mue petit à petit en un blanc très brillant signe d'espoir**



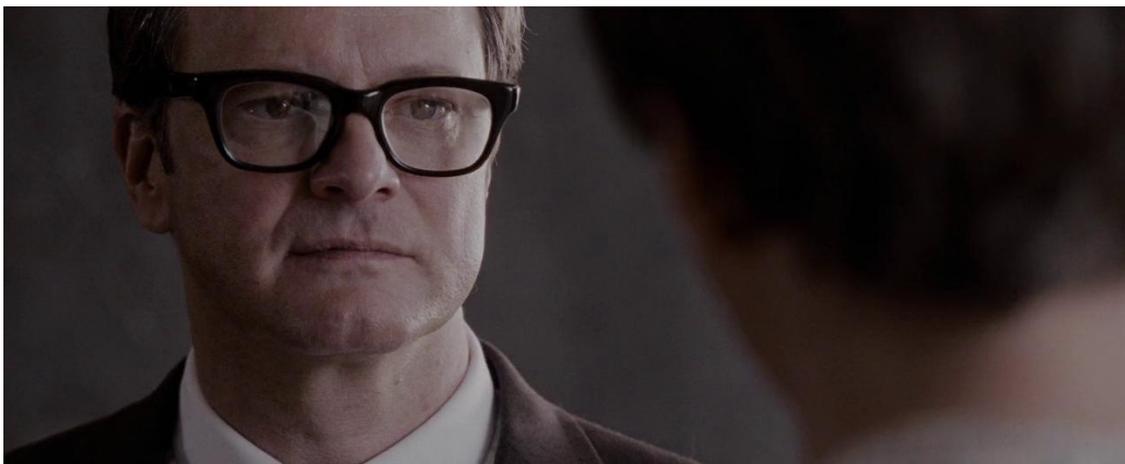
### 3) Faire varier la saturation durant le film

#### *A single man* (Tom Ford, 2009)



**Un présent maussade aux tons sombres et sobres**

Au début du film, Georges, personnage principal, apprend la mort de Jim, son compagnon depuis 16 ans. Dès lors, le quotidien de Georges se résume à survivre et tenter de supporter cette perte. Veuf et perdu dans une société qui peine à reconnaître la validité de son ancienne relation avec Jim, et donc la réalité de sa souffrance actuelle, l'environnement de Georges est -au sens propre comme figuré- sans couleurs. Et en effet, l'univers de Georges au présent se présente dans des tons camaïeu de blanc crème, marron clair et foncé et des noirs très profonds. L'étalonneur du site "A Colorist lookbook" analyse très bien le look du présent du film : "The blacks tended to be crushed, which gave a sense of order, clean edges, and maintained contrast in what was a fairly deep toned image. These darker tones allow the low saturation to still feel rich and thick, which I feel has a more stable serious feeling, like something unchanging, stability, or the heavy base of a mountain."<sup>27</sup>



---

<sup>27</sup> <http://lookbook.colorist.us/?cat=3> "Les noirs ont tendance à être très enterrés ce qui donne un sentiment d'ordre, de limites nettes. et permet de maintenir du contraste dans ce qui -sans ça- ne serait qu'une image faite de tons profonds. Ces tons sombres permettent aux images désaturées de paraître, malgré tout, riches et consistantes. Ces tons permettent de véhiculer une impression de sérieux, comme quelque chose d'inchangeable / de stable, ou comme la base solide d'une montagne."

Le photogramme au dessus montre à quel point l'image, et même les "skin tones" sont désaturés dans l'univers de Georges. Le mur du fond est d'un blanc gris cotonneux tandis que toute vie semble avoir quitté sa peau et ses lèvres. Cependant, les lunettes du personnage, d'un noir très profond, permettent de créer l'illusion d'un contraste et nous font ressentir les niveaux de luminance les plus hauts, comme plus élevés qu'ils ne sont réellement. En effet, lorsqu'on y regarde de près cette image ne contient pas de hautes lumières, mêmes les rayons de réflexions spéculaires qui frappent les lunettes de Georges doivent avoir une courbe affaissée. Et en effet, Stephen Nakamura explique qu'il a beaucoup travaillé avec les courbes de luminances personnalisées de Davinci Resolve : " Les courbes personnalisées permettent à l'étalonneur de redéfinir le caractère de l'image. Ainsi, les hautes lumières deviennent veloutées, les basses lumières plus sombres, avec plus de contraste, et les moyennes deviennent plus crémeuses. Je joue directement et uniquement sur la luminance de l'image, mais quand vous faites ça, l'ensemble des couleurs change aussi. Les couleurs dans les hautes lumières "explorent" tandis que les moyennes lumières - où se trouve généralement le teint de peau des acteurs- en ressortent avec un look "statue de cire". Obtenir le look recherché consistait presque intégralement à utiliser les courbes personnalisées pour créer le look général, le look d'ensemble et ensuite affiner les courbes scène par scène " <sup>28</sup>

Ainsi, l'univers de Georges est un univers terne, neutre, presque sans couleurs. Cela bien sûr marque l'état d'apathie et de dépression dans lequel il se trouve. Les changements et surtout l'apparition de la couleur fonctionnent tout au long du film comme la traduction directe des émotions du personnage. La saturation est à voir comme le sang qui circule dans les veines du personnage, une marque de vie.

Trois niveaux de couleurs sont selon moi à analyser dans le film : le passé qui est toujours très saturé, époque heureuse où le compagnon de Georges était encore en vie ; l'interaction avec des personnes positives qui colorent soudainement son univers ou aussi et surtout l'intérêt intellectuel, physique et/ou sexuel pour une personne qui rappelle alors à Georges sa relation passée et provoque les plus vifs débordements de couleurs.

### **La période passée**

Si l'on considère que *A single man* (Tom Ford, 2009) est un film sur la perte et le deuil et que le monde de Georges a perdu ses couleurs au moment de l'annonce du décès de Jim, on comprendra sans mal que toutes les scènes de souvenir le mettant en scène avec son compagnon possèdent un niveau de saturation classique voire un peu plus élevé que ce à quoi notre œil est habitué au quotidien. Il est cependant intéressant de s'arrêter en détails sur certains photogrammes de ces souvenirs pour se rendre compte que la palette de couleurs n'est pas pour autant criarde et que la saturation n'y est pas non plus extrême. Et pourtant après visionnage du film, notre mémoire se figure ces plans comme particulièrement saturés. Cela s'explique par la différence visuelle vécue entre les couleurs et la saturation du quotidien de Georges : effacées, discrètes, foncées ... en comparaison à cela, il a suffi que Stephen Nakamura rehausse la saturation et mette l'accent sur certaines couleurs pour qu'on ressente ces plans comme particulièrement colorés.

---

<sup>28</sup> Stephen Nakamura propos recueillis par email dans le cadre de ce mémoire, mars 2016



Dans ces deux souvenirs, pris à part on remarquera que le niveau de saturation légèrement élevé est toujours habilement justifié par le contexte ou les éléments. Dans le plan de gauche, le soleil d'été tape sur les briques et donne à l'ensemble du plan ce côté doré. Dans le deuxième photogramme, la rencontre de Jim et Georges a lieu dans un bar à cocktail en bords de plage, et ce sont les couleurs cyan et rouge "flashy" des différents néons (le volet en arrière plan clignote) qui viennent rehausser le plan. En effet, si l'on regarde de plus près la couleur des "skin tones" on remarquera que les couleurs des moyennes sont dans la norme avec une teinte légèrement rosée. Le travail d'étalonnage a ainsi été pensé pour qu'on ressente une nette différence entre les sentiments actuels de Georges et ses sentiments passés sans que le passé paraisse pour autant kistch ou exagérément coloré. Dans la réalité, le passé heureux de Georges correspondait à un bonheur légitime et répandu ; c'est sa situation présente - la perte et le deuil d'un amour inavouable - qui est vécue par le personnage comme un arrachement au monde et une injustice, d'où la disparition des couleurs.



Ci dessus, une mise en regard d'un souvenir heureux de Georges à gauche et d'un photogramme extrait de la scène où il tente de se suicider pour mieux observer les différences. Les deux scènes se déroulant dans l'appartement de Georges on pourra observer que la palette de couleurs est quasiment la même, excepté le blanc de la chemise et des oreillers. La grande différence se trouve en fait dans le traitement de la peau de Georges, en réalité presque grise dans le photogramme de droite, et le traitement très rouge de ses lèvres dans le photogramme de gauche.

### L'interaction avec des "personnes" positives

Les animaux et les enfants qui échappent aux préjugés du reste de la société ont la capacité de faire vivre à Georges des moments heureux, des moments de bonheur simple. Echanges qui, l'espace d'un instant, ramènent la couleur dans la vie de Georges.



Dans la scène ci dessous, Georges a un rendez-vous à la banque, il y rencontre alors sa voisine et fille d'une dizaine d'années. Avant la rencontre, on pourra observer que les couleurs de la salle d'attente sont sobres et tout en retenue. Le brun des murs et du poteau est presque imperceptible et tend à se confondre avec le gris des rideaux. Georges quant à lui - tout de noir vêtu- fait littéralement partie du décors, perdu au milieu du tapis et des fauteuils également noirs.

A l'arrivée de la petite voisine dans le plan, le cadrage en "top shot" nous permet de constater de plus près l'absence cruelle de couleur : tous les éléments du décors, des dalles du sols, aux cheveux de Georges en passant par son attaché-case, semblent être d'une couleur uniforme gris/brun clair. Même le teint de peau de la main a été traité pour se fondre avec le reste. Les



chaussures de l'enfant et sa robe que l'on aperçoit dans le reflet au sol sont pour le moment d'un bleu métallisé presque imperceptible.

Puis, Georges relève la tête, aperçoit la présence de l'enfant, il s'en réjouit sûrement, et - dès lors- la petite qui est la source de sa joie prend des couleurs.



Le plan suivant suit le regard de Georges et les couleurs, sans être criardes sont très riches et particulièrement flatteuses : la lumière dorée d'un praticable de bureau se reflète dans le sol, et vient se mêler aux reflets cyans dûs à la robe de la petite fille. Ainsi, on aperçoit toute une richesse de couleurs dans les basses lumières, et le noir du sol est dorénavant bien noir, en particulier dans la zone d'ombre des chaussures, créant ainsi une assise au plan, une zone de base pour l'oeil qui semble lire cette image en spirale, en partant des zones sombres, jusqu'aux zones mordorées de l'arrière plan.



On s'aperçoit ici, que les couleurs ont de nouveau été travaillées par zone. En effet, les yeux de la petite fille qui contiennent en partie le même bleu que la robe qu'elle porte, ont une saturation au contraire adouci. Tandis que la robe est mise en avant. Il s'agit ici d'une référence au monde de l'enfance et aux films de l'époque tels que Dorothy et *Le Magicien d'Oz* (Victor Fleming, 1939) sur laquelle nous reviendrons.

Faisons un petit détour technique pour voir comment Stephen Nakamura a pu obtenir ce résultat. Il existe selon les préférences de l'étalonneur, plusieurs solutions possibles pour en arriver au résultat du photogramme ci dessus. Un "mask" a nécessairement été utilisé soit pour isoler la robe et faire les retouches sur cette seule partie, soit pour isoler les yeux après retouche et en abaisser la saturation. Concernant la sélection de la couleur cyan, l'une des solutions les plus appréciées pour définir clairement la teinte sélectionnée tout en obtenant des résultats doux, est de se tourner vers les "HSL Curves".



Cet onglet de Davinci Resolve nous montre en ordonnée l'ensemble des teintes du spectre du rouge orangé au bleu pourpre. En ajoutant un point de retouche sur la barre centrale qui divise

l'écran et en créant une courbe ascendante ou descendante en abscisse on peut alors effectuer de multiples variations sur la zone de teintes sélectionnée. Le type de variation que l'on va appliquer dépend du sous menu choisi en haut à droite. Ici par exemple Hue Vs sat est le sous menu qui était à choisir pour effectuer des variations de saturations sur la robe cyan (et uniquement sur la teinte/hue cyan) de la petite fille. Si nécessaire il aurait également été possible de faire des changements de teintes sur la teinte sélectionnée (Hue Vs Hue) ou des changements de luminance sur la teinte sélectionnée (Hue vs Lum). Concernant les variations de saturations appliquées dans ce film, il y a fort à parier que ce menu a été énormément mis à profit.



Après que l'enfant est partie de la banque, ce sont encore les couleurs qui servent de métaphore à la joie de Georges. Les couleurs demeurent l'espace d'un instant - le temps durant lequel Georges se remémore l'instant vécu et l'innocence de la petite fille.



Puis, la couleur s'évanouit dans l'ensemble du plan, des skin tones, aux rideaux en passant par le fauteuil et la chemise de Georges. Il faut ici remarquer que les basses lumières, elles, restent aussi noires et continuent d'assurer l'assise du plan.

Enfin, il faut souligner ici que l'instant de bonheur vécu reste tout à fait relatif. En effet, l'environnement de Georges - et lui-même- se sont certes colorés, mais de manière timide. On distingue à peine des tons rosés dans la peau de Georges. Ceci s'explique par le fait que les enfants, les animaux ... bien qu'apportant du réconfort, ne font pas partie du même registre que la perte vécu par Georges.

### **L'intérêt intellectuel, un intermédiaire**

Lors d'une scène assez longue se déroulant à la faculté où Georges enseigne l'anglais - la littérature donc - il est question d'un livre d'Aldous Huxley, puis chemin faisant, la discussion et le débat dérive sur la peur en tant que cause à l'origine du rejet de toutes sortes de minorités. Durant son explication enflammée pointant le fait que la peur est déclenchée par des croyances réelles ou imaginaires - de la part de la majorité - à propos d'une minorité visible ou invisible, nous voyions des gros plans qui suggèrent que Georges à l'esprit distrait. Le point de vue de Georges nous montre les yeux des deux étudiants les plus concentrés sur son discours - Kenny et Loïs. Une sorte de complicité intellectuelle semble s'établir alors entre Kenny et Georges et de ce lien naît la couleur.



Tandis que Georges invite la classe à penser à une autre minorité que la minorité juive, "une qui peut demeurer invisible s'il le faut", nous remarquons que Kenny se retourne pour regarder Georges, et le plan coupe sur deux hommes assis l'un à côté de l'autre, tandis que l'un des deux avec un chemisier gris regarde vers le pupitre. Lorsque Georges insiste sur l'aspect invisible de la communauté en question, le montage montre de nouveau les deux hommes assis côte à côte. Tandis que Georges conclut " les minorités sont faites de personnes ; de personnes comme vous et moi, nous revoyons à la fois Kenny et le couple d'hommes. Le montage de cette séquence fait clairement comprendre que la minorité en question est la minorité homosexuelle. Ainsi, l'apparition de la couleur et le fait qu'elle demeure pendant tout le débat rend visible des moments de connexion émotionnelle entre Kenny, Georges et les deux hommes qui resteront anonymes.



La saturation et la richesse des couleurs atteignent leur paroxysme dans un plan qui montre à quel point toute l'audience des étudiants a été captivée par le discours de Georges. Puis, à mesure que la caméra "tilt up", et que d'autres questions chassent le débat actuel, on observe sur le visage de la jeune femme la couleur évanescence qui, déjà, s'évanouit.



A la fin du cours, Kenny suit Georges et lui fait part de son extrême intérêt pour le cours qui a eu lieu. Il s'étonne que Georges ne s'ouvre pas à eux plus souvent de cette manière et lui avoue que le reste du temps il a le sentiment qu'il ne fait que survoler des

sujets avec eux sans leur délivrer vraiment tout ce qu'il en connaît ou du moins, tout ce qu'il en pense. Alors que l'intérêt et l'enthousiasme sont grandissants chez l'étudiant, cela réveille la complicité entre les deux personnages et la couleur réapparaît. Cependant, cette fois-ci, elle reste uniquement sur les plans de Kenny, Georges reste enfermé dans son univers gris car -

comme il le confie à son élève- il croit qu'un professeur ne peut pas réellement dans la société dire ouvertement tout ce qu'il pense d'un sujet, au risque de choquer des consciences.



Puis, la promenade et la discussion deviennent plus légère, Kenny veut offrir un taille crayon de couleur à son professeur pour le remercier de lui avoir apporté des réponses et de lui avoir tenue compagnie. L'attention fait sourire Georges, dont le visage et l'environnement son dorénavant également colorés. Tom Ford fait ici un clin d'œil au spectateur tandis que la discussion des personnages porte sur le sens culturel des couleurs : Georges choisi un taille crayon jaune, Kenny s'en étonne persuadé que son professeur aurait choisi le bleu "supposé être une couleur spirituelle". Georges quant à lui s'attend à ce que Kenny en choisisse un rouge, le rouge signifiant "beaucoup de choses : la rage, la luxure."

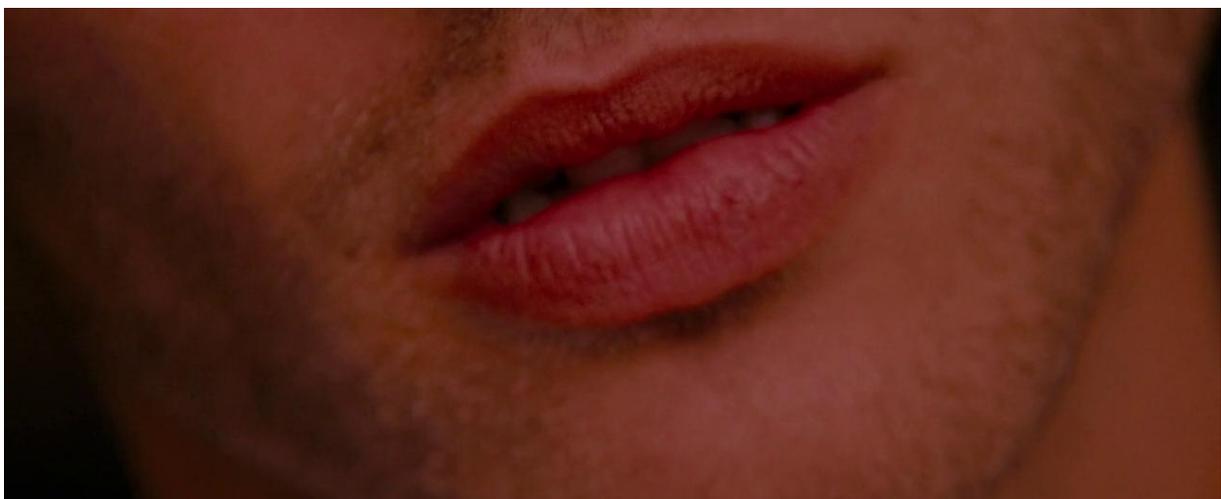
### **L'attirance sexuelle et le jaillissement de la couleur**

A plusieurs reprises dans le film, Georges a un moment d'égarement durant une discussion ou fait une rencontre qui (r)éveille sa sexualité. Le premier instant notable a lieu dans une discussions aux antipodes de ce qui pourrait ramener Georges à la vie : l'un de ses collègues le sermonne sur son manque d'intérêt notable pour la politique actuelle et les dangers qui menacent le monde ; il est question de nucléaire et autres sujets graves. Georges n'accorde qu'une oreille à son collègue et se laisse distraire par un duo d'étudiants torse nu et en sueur jouant au tennis. Là encore, le montage se fait l'allié de la couleur et une alternance rapide de gros plans sur le torse des étudiants nous fait comprendre les pensées actuelles de Georges. Montage soutenu donc par la couleur qui d'un gros plan à l'autre surgit d'un seul coup et de manière flamboyante, ostentatoire.



L'apparition de la couleur est ici sans commune mesure jusqu'à celle d'alors. Elle est en effet encore plus soudaine et marquée.

A environ la moitié du film, Georges a droit à son premier instant de répit réel. Il rencontre un gigolo du nom de Carlos par hasard en allant à l'épicerie. Il semble littéralement subjugué par le physique du jeune homme, dont la bouche plus particulièrement reviens à plusieurs reprises en gros plan.





On remarquera sur ces différents photogrammes que le sensationnel (au sens de l'appel des sens) l'emporte sur le naturel et le réel. En effet, les couleurs et en particulier toute la gamme du rouge au magenta sont utilisées ici de manière totalement exagérée. Preuve selon laquelle les couleurs de *A single man* (Tom Ford, 2009) ne sont pas les couleurs d'une réalité mais les couleurs d'un ressenti, des couleurs sentimentales. Si dessous, on remarquera cependant que contrairement à la scène Georges/Kenny commentée plus loin, la peau de Georges est peu pigmentée par la couleur rouge, le rendu de peau obtenu ici reste presque plausible dans la réalité. Il en sera tout autrement à la fin du film lorsque Georges aura trouvé en la personne de Kenny une sorte de digne successeur de Jim. Cette prise de conscience de leur points communs fera littéralement exploser la couleur.



Au fil du film, la complicité entre Kenny et Georges évolue et l'élève se met en tête un soir de partir à la recherche de son professeur pour trouver des réponses aux questions qu'il se pose sur sa propre sexualité. Il faut noter que la rencontre des deux personnages ce soir là, a lieu dans le même bar où Georges et son petit ami Jim s'étaient rencontrés 16 ans plus tôt.

Avant l'arrivée dans le bar de Kenny, Georges comme à son habitude est perdu dans des pensées triviales voire moroses. Il vient uniquement pour assouvir son besoin de cigarettes et sa manière de les demander au comptoir ne dénote pas une grande joie.



Puis dans ce plan intermédiaire, on aperçoit Kenny en arrière plan qui pénètre dans la pièce. Au son de la porte Georges l'aperçoit. A la vue de cet étudiant qui le comprend et qui lui accorde de l'attention, les couleurs - cette fois ci - inondent le plan. La saturation est plus élevée encore que par le passé et surtout, la palette de couleurs est plus riches : un vert vif sur la bouteille du comptoir, un cyan tout aussi vivant pour le flipper en arrière plan.



Les deux personnages vont alors s'asseoir en salle et entament une discussion profonde et philosophique sur la vie, le sens de notre existence et les quelques instants de bonheur purs qui viennent la justifier parfois de manière naturelle. Cette discussion a lieu dans un environnement de couleur rouge. Couleur qui va suivre les deux personnages jusqu'à la scène finale.



**"What is red stand for ?" " Oh a lot of things : rage, lust ..."**

A la sortie du bar, Kenny met son professeur au défi, il n'osera jamais prendre un bain de minuit avec lui. "Ni une ni deux", les deux personnages se retrouvent dans l'eau. Au loin, le bar possède exactement les mêmes couleurs que lors de la rencontre Georges / Jim. Georges est frappé violemment par une vague dans l'eau et Kenny le raccompagne donc chez lui pour s'assurer que tout va bien. Tout au long de la soirée on sent une tension palpable entre les deux personnages, l'attirance est là mais le statut de chacun et la différence d'âge resteront entre les deux comme une barrière. Cela n'empêche pas chacun d'eux de vivre un moment profond et plein de sens où l'un se confie à l'autre. La complicité et l'attirance confondues non seulement ramènent Georges au présent mais plus encore lui font prendre conscience de son envie de continuer à vivre. Cette prise de conscience jaillit par tous les pores de la peau sous forme de pigments rouges, métaphore, si l'on veut, du sang qui lui monte à la tête.



Stephen Nakamura n'a pas hésité ici à pousser la saturation du "chanel" rouge au maximum. Sur un vecteur scope le rouge doit clairement être sorti des limites d'où les artefacts et les aplats sur le visage de Georges. Comme quoi tout est permis, même utiliser les potentiels défauts comme un avantage esthétique et narratif. Visuellement la scène en est d'autant plus forte et marquante car l'utilisation d'une couleur aussi "criarde" est clairement inhabituelle. De plus, la couleur qui semble ici vouloir s'échapper du corps de Kenny et de Georges pour communiquer vers l'extérieur fait écho aux propos de Kenny dans le bar quelques temps plus tôt. Il confiait à Georges "Nous naissons seuls et mourrons seuls. Et pendant toute cette vie, nous sommes prisonniers de notre propre corps. Nous ne pourrons jamais expérimenter le monde autrement que par notre point de vue biaisé." Les couleurs ici, qui tentent une échappée belle sont un lien réel entre les deux corps des personnages et semblent vouloir le faire mentir.

**La mort de Georges et l'envolée des couleurs**



A la toute fin du film, Georges est victime d'une crise cardiaque. Les couleurs s'échappent alors de l'écran - et littéralement de son corps. La mise en relation est ici évidente entre les couleurs et l'âme qui se détache du corps à la mort. Le signe, une fois pour toutes, que tout au long du film, les variations de couleurs en terme de palette, de saturation, de brillance ... constituent le souffle de vie du personnage et l'intérêt qui l'anime. Le plan final devient gris petit à petit jusqu'à disparaître dans un fondu au blanc

### *The Lunch Box (Ritesh Batra, 2013)*

Chaque jour à Bombay les "dabbas" ou lunchbox préparées à la maison par les femmes sont livrés à leur maris ou enfant à la cantine du bureau le midi. Une erreur de livraison met en lien Ila Singh une jeune femme délaissée par son mari et Saajan Fernandes un employé plus âgé et solitaire. L'échange de lettres va constituer pour chacun d'entre eux un renouveau dans leur quotidien et une véritable source de joie et d'imaginaire. Au fil de la lecture de ces lettres, les deux personnages développent des sentiments l'un pour l'autre, sentiments qui égailent et redonnent littéralement de la couleur à la routine de leur vie.

The Lunch Box est un film indépendant indien du réalisateur Ritesh Batra. Lorsque l'étalonneur Jean-Michel Petit a su qu'il ferait partie du projet, il reconnaît avec humour avoir regardé beaucoup de films bollywoodiens pour adapter son œil et s'entraîner à reproduire un certain type d'univers en terme de saturation, de contraste, de brillance .... Pourtant lors du premier jour d'étalonnage, lorsque Jean-Michel et Ritesh ont discuté des intentions du film et de son univers, il est apparu que le look à mettre en place serait à l'opposé d'un film bollywoodien. Jean-Michel se souvient qu'au début Ritesh Batra ne savait pas exactement ce qu'il voulait concernant le look du film, cependant il savait exactement ce qu'il ne voulait pas. Et il ne voulait pas faire un film bollywoodien. Donc il a commencé par me demander de faire quelque chose de différent. Le film a lieu durant la saison des pluies en Indes donc il m'a dit "durant la saison des pluies il n'y a pas beaucoup de couleurs, pas beaucoup de lumière, pas beaucoup de brillance". Ainsi peu importe à quel moment de la journée se déroule le film, il devait avoir l'air dans son ensemble d'un matin gris à l'atmosphère maussade et déprimante. C'est l'une des raisons pour lesquelles le film est bleu, il y a beaucoup de bleu tout au long du film."<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Propos recueillis auprès de l'étalonneur Jean-Michel Petit par email dans le cadre de ce mémoire, mars 2016

## Les couleurs d'un matin maussade



Dès le début du film en effet, aucun doute nous sommes bien en Inde durant la saison des pluies et l'on retrouve en effet la teinte bleutée dans les moyennes lumières. De plus, le plan est assez plat au sens où l'histogramme n'utilise pas toute la plage d'intensité disponible. En effet, ici pas de hautes lumières à proprement parler et les noirs sont tout juste noir. Cette absence de contraste donne le sentiment d'un tout gris, couleur qui d'ailleurs domine dans le plan avec l'essentiel de l'espace donné laissé à la route détrempée.

Ci dessous, la première apparition à l'écran de Saajan, employé de bureau, et de Ila, mère au foyer. Au bureau, l'écart de contraste est plus important qu'à l'extérieur et les praticables viennent réhausser l'atmosphère colorée de quelques points orangés ça et là. Et pourtant, la palette de couleurs reste très timide et le plan est globalement désaturé à l'exception des tons verts et bruns, de la chemise, du bois et de la dominante laissée par les néons. Dans la cuisine d'Ila, Il y a également très peu de lumière. D'ailleurs Jean Michel Petit se souvient que toutes les entrées de jours, fenêtres ... ont représenté un très grand travail, car dans la réalité les contre jours étaient très lumineux et Ritesh Batra voulait préserver un rendu uniforme et s'éloigner le plus possible des tons dorés de la fenêtre. De même pour les peaux,





le réalisateur craignait beaucoup d'obtenir des "skin tones" rouges ou orangés. La saturation des peaux a été abaissée de beaucoup pour obtenir une sorte de couleur fauve pale. Les murs sont quand à eux d'un blanc tirant sur le gris clair, et on y distingue encore une légère teinte verte.

### **La nourriture à l'honneur**

Dans l'une de ses lettres à Saajan, Ila lui écrit "J'ai pensé pendant quelques heures, que pour séduire le cœur, l'estomac devait d'abord être rempli". Elle lui confie ici qu'elle a toujours cuisiné "avec amour" pour son mari en espérant ainsi attirer son attention et provoquer en lui - ne serait-ce que - de la reconnaissance. Ce n'est jamais vraiment arrivé, et c'est pourquoi elle est si heureuse de cuisiner dorénavant pour Saajan. La nourriture est donc un intermédiaire et une sorte de "filtre d'amour" aux côtés de la lettre entre les deux personnages. En tant que tel, réalisateur et étalonneur voulaient mettre en avant les plats et les mains de celle qui les prépare. Jean-Michel petit se souvient :\_\_ "Nous avons essayé de concentrer la lumière et donc l'attention sur la nourriture. Nous avons essayé d'obtenir quelque chose de particulièrement beau dans ces séquences, car toutes les scènes de nourriture étaient à la base très belles .Le but était que le spectateur, à la fin du film souhaite manger la nourriture indienne préparée par Ila tout comme le personnage principal la reçoit chaque midi. J'ai utilisé des masques entre autres pour qu'on ne remarque plus que les mains d'Ila et la nourriture. Pour que le spectateur se dise " c'est tellement beau, elle cuisine comme une reine". Ce n'était pas seulement du travail primaire avec les "color wheels", c'était également beaucoup de travail secondaire avec énormément de masques, de retouche sur la teinte ...".



**On voit du jaune, du rouge et du vert qui sont joliment mis en valeur par l'ensemble de riz, blanc crème, qui vient souligner la couleur.**



**On remarquera dans les photogrammes ci-dessus et ci-dessous que la couleur de la peau des mains d'Ila est effectivement un peu plus assumée que dans les autres séquences. De plus, là encore, les couleurs jaunes et orange/caramel de la nourriture sont ce qui attire en premier notre regard. Les objets alentours apparaissent tous -en partie grâce aux masques appliqués par Jean-Michel - dans des tons noirs, gris ou blancs cassés qui ne distraient pas notre attention.**



## Les "couleurs de l'amour"

La nourriture, d'Ila préparée avec soins et surtout l'échange épistolaire entre nos deux esseulés vont provoquer un renouveau sans précédent dans leur vie. Jean-Michel Petit tenait par dessus tout à suivre la progression narrative et sentimentale par le biais de ces couleurs. "En réalité, l'étalonnage du film suit la progression narrative du personnage. C'est à dire qu'à partir du moment où sa vie change et où il tombe amoureux, ça vie gagne en couleur et en densité. Donc l'ensemble du film devient plus beau, avec plus de couleurs. A la fin les "skin tones" du personnages sont très différents, uniques. Le film change. Nous commençons avec un film aux couleurs d'un matin de ciel gris et nous finissons avec quelque chose que l'on pourrait définir comme étant les couleurs de l'amour. Donc il y a du mouvement dans le film et c'était très important pour moi de suivre cette progression à l'étalonnage."

Pour observer cette évolution, jetons un œil à différentes scènes de lecture de lettre à la cantine. Les couleurs les plus sobres étant bien sûr celles de la première fois où Saajan reçoit une lettre d'Ila.



De la même manière que dans la cuisine d'Ila au début du film, Jean-Michel confie avoir beaucoup travaillé sur cette scène par zones, avec des masques ... pour, entre autres, abaisser la luminosité des fenêtres en arrière plan et pouvoir ainsi concentrer le regard sur Saajan. Il a également abaissé la luminosité globale du plan et travaillé sur la couleur des murs et de la chemise pour obtenir un blanc crème discret, à peu près uniforme. "Vous remarquerez qu'à cet instant, il n'y a pas beaucoup de couleur, le plan est légèrement bleuté dans les basses lumières avec un peu de jaune dans les hautes lumières et les deux personnages derrière lui sont très sombres; Il fallait ressentir le malaise du personnage qui est aussi traduit par les chuchotements au son. Ne sachant pas d'où vient la lettre, le personnage se sent tout de suite observé et sent tous les regards braqués sur lui." Il faut aussi noter que les montants des



fenêtres, les bancs et les tables ressortent ici dans un brun chocolat très foncé, à la limite du noir. Cela constitue l'une des grandes différences avec les scènes à venir.

Quelques temps plus tard dans le film, on peut déjà observer quelques différences. A commencer par le changement de couleur radical des bancs qui ne sont plus bruns foncés mais d'un beige clair lumineux. Ceci bien sûr se justifie par le changement d'axe et le fait qu'on ne soit plus à contrejour. Il n'empêche que cela vient servir le propos et égaille l'environnement de Saajan. C'est l'ensemble du plan qui est d'ailleurs bien plus lumineux, et on peut observer en arrière-plan l'éclosion des couleurs dans les chemises des collègues en arrière-plan. La peau de Saajan étant plus éclairée paraît aussi plus vibrante. Enfin, comparée au blanc qui est catégorisé comme neutre, voire comme n'étant pas une couleur, la teinte sable de sa chemise est déjà une progression.



Ci dessus, l'essentiel des remarques restent les mêmes. La saturation du plan est à peu près équivalente exceptés les "skin tones" qui sont encore plus profonds. De plus, la palette de couleurs est bien plus riche que précédemment, toujours par le biais des chemises. Dorénavant le spectre des couleurs s'étend du cyan pale au rose bonbon en passant par le tangerine du collègue de dos. Cette couleur dans les orangés réhausse l'attention portée à la chemise vert d'eau de Saajan.



Dans la dernière scène de lecture de lettre, on distingue une légère dominante magenta dans les hautes lumières qui se retrouve dans les reflets de la table de Saajan. Table qui n'a plus rien à voir avec la surface sombre de la première scène ci dessus. Quant à la chemise du personnage, elle est dorénavant d'un joli violet lavande. On peut ainsi affirmer avec Jean-Michel Petit, que "ce sont en particulier l'ensemble des scènes dans la cantine lors du repas et de la lecture de la lettre qui gagne en brillance, et en couleurs car au fil des lectures, le personnage tombe amoureux. La lumière et les couleurs deviennent plus belles et donc il en est de même pour l'ensemble de l'image".<sup>30</sup>

## **7) La couleur comme outil pour mettre en place une époque**

Il était inenvisageable de conclure ce mémoire sur les couleurs en tant qu'allié narratif sans parler du fait que dans bien des fictions se déroulant à une époque non contemporaine de la nôtre, ce sont les couleurs en décoration et à l'étalonnage - c'est à dire la création d'un look - qui demeurent l'outil principal pour situer la période.

Mais pour commencer, en quoi peut on relier certaines couleurs à une période particulière. A bien y réfléchir, les couleurs des choses tangibles tels que les paysages ... ne sont pas amenées à varier que l'on soit dans les années 1920 ou aujourd'hui en 2016. En réalité, l'image que l'on va garder d'une période dépend de plusieurs facteurs : la mode de cette époque, l'architecture, le design et évidemment la représentation de cette dite époque au travers de la télévision ou du cinéma. Il va s'en dire que chaque domaine s'auto-influence, c'est pourquoi notre représentation chromatique du début des années 1960 est un savant mélange de tous ces éléments. Dans son livre *Technicolor influencing the color choices of an era*, Ginger Jarvis écrit, fort à propos, "The broad appeal of technology gives it the power to reach mass audiences almost anywhere. This wide reach also gives it the potential to influence the design, color and aesthetic choices of audiences that come into contact with it. Technicolor films during the 1940s and 1950s were able to inspire color trends in the consumer market because Technicolor was one of the few sources of color influence that was consistent and wide reaching."<sup>31</sup>

Dans la peinture de l'univers de Georges et les aller et venus de la couleur en fonction de ses émotions, *A single man* (Tom Ford, 2009) recrée numériquement deux esthétiques qui se complètent : d'un côté celle des photographies couleurs de l'époque du magazine Life et de l'autre, le monde coloré de Technicolor qui résonne ici comme un passé perdu, au même titre que la perte de Jim. Stephen Nakamura précise que Tom Ford, le réalisateur "avait à l'esprit un ressenti particulier à recréer : semblable d'une certaine manière aux couvertures du début des années 1960 du magazine Life. Je ne sais pas si cela était dû aux techniques d'impression ou aux photos elles-mêmes, mais beaucoup de ces couvertures avait un "look" qui était à mi chemin entre la photographie réelle telle que nous la connaissons aujourd'hui et une impression de dessin ou de peinture"<sup>32</sup>. L'inspiration venant du Life Magazine a permis de créer le monde méticuleux de Georges fait de teintes brunes, vert olive ou encore d'orange tirant sur le jaune pale.

---

<sup>30</sup> Propos recueillis auprès de l'étalonneur Jean-Michel Petit pour ce mémoire, mars 2016

<sup>31</sup> Ginger Jarvis, *Technicolor influencing the color choices of an era*, (Comment Technicolor influence les choix de couleurs de toute une époque) Thèse de doctorat soutenue à l'université Ryerson, Toronto en 2013.

<sup>32</sup> Propos recueillis auprès de l'étalonneur Stephen Nakamura pour ce mémoire.

Les teintes de l'un des films les plus connus tournés en Technicolor - *Le Magicien*



*d'Oz* (Victor Fleming, 1939) ont été d'une grande influence pour l'une des scènes analysées précédemment où apparaît la petite voisine de Georges.

Dans les deux photogrammes ci dessus et ci dessous, on peut observer la mise en relation des deux influences de Tom Ford. D'un côté Stephen Nakamura a parfaitement isolé et retravaillé les couleurs des vêtements des deux voisines. On obtient de magnifiques couleurs rouge / orangée et cyan vibrantes et juste ce qu'il faut d'irréaliste. Ces couleurs d'un autre monde sont



une référence directe aux couleurs flamboyantes du Technicolor de l'époque, procédé IV qui a vu naître, entre autres, de nombreuses comédies musicales. Georges lui-même et le reste du décor, bien que colorés demeurent dans des tons plus sobres. Ce camaïeu de couleur ainsi que l'effet "blur" appliqué sur les rideaux sont dûs à l'influence Life Magazine.

On retrouve dans ce gros plan les mêmes caractéristiques que dans le plan précédent. La robe et le rouge à lèvres de la voisine, ainsi que son teint de pêche se détachent sur un fond flou aux couleurs bleu gris et blanc crème donnant un aspect très pictural à l'image.

*The grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014) est un exemple parfait de (re)création de période puisque le film se déroule à trois époques différentes et que le réalisateur voulait utiliser la couleur pour aider à distinguer chacune d'entre elle. De plus, l'action se déroule dans une ville imaginaire, la ville de Zubrowka se trouvant quelque part dans les montagnes d'Europe de l'Est. Ainsi, l'univers de cette fiction étant imaginaire Wes Anderson voulait également que les différents "looks" permettent de ressentir l'évolution historique de sa ville. Dans une interview pour le site de *Black magic Design*, l'étalonneuse Jill Bogdanowicz précise : "Wes is very visual and known for his use of color, so it was fun to collaborate and create different looks," Bogdanowicz continue "There were three time periods in the film, each with its own aspect ratio and look. Within those time periods, we experimented with many ideas, pushing and pulling the color in different directions. "The '30s had a 4:3 aspect ratio with light pinks and deep reds and purples. The '60s had an anamorphic look with pronounced yellows, golds and greens, a more saturated and richer look than the '30s. The '80s had a traditional look with neutral colors. The different color palettes we developed really helped enhance and differentiate the time periods."<sup>33</sup>



<sup>33</sup> <https://www.blackmagicdesign.com/fr/community/story/grand-budapest-hotel> "Wes est quelqu'un de très visuel et connaisseur quant à l'utilisation de la couleur, donc c'était vraiment fun de collaborer et créer différents "looks". Il y avait trois époques dans le film, chacune avec son propre ratio et look. A l'intérieur même de ces trois périodes, nous avons expérimenté beaucoup d'idées, poussant et tirant les couleurs dans différentes directions. Les années trente était en 4/3 avec des lumières rosées et des couleurs rouges et pourpres profondes. Les années 1960 ont été tournées en anamorphique avec des jaunes prononcés et aussi des teintes vertes et dorées, un look en soi plus riche et saturé que les années 1930. Les années 1980 avait un look plus traditionnel avec des couleurs neutres. Les différentes palettes de couleurs que nous avons développées aidaient vraiment à mettre en avant et à distinguer chacune des périodes." (Traduction de l'auteur).

Dans le photogramme du dessus exemple des années 1920, on retrouve la palette de couleur citée plus haut, du rouge au rose en passant par le pourpre. Tandis que le rouge et le pourpre sont très saturés, on constatera que la saturation du rose dépend de son application. La petite camionnette rose sur laquelle notre regard est porté est légèrement plus saturée que le rose du reste du plan que l'on retrouve dans les moyennes et les hautes lumières. Cela est dû à un travail par caches et à l'application d'un vignetage pour rendre la couleur diffuse en arrière-plan.



Ce photogramme est issu de l'une des scènes des années 1960. Le rendu dans son ensemble est plus saturé que les années 1920 et la palette de couleurs contient cette fois-ci différentes teintes d'oranges, des notes dorées dues aux luminaires et quelques touches de jaune.

## 6) Emuler des rendus de pellicule en numérique

Parmi les choix esthétiques qui peuvent être pris à l'étalonnage, le réalisateur et le directeur de la photographie peuvent demander à l'étalonneur d'appliquer une LUT qui va générer des caractéristiques proches de telle ou telle pellicule. En termes de contraste, rendu des hautes et des basses lumières, teinte, saturation et également ajout de grain ... A ne pas confondre avec la LUT servant de point de repère au tournage, les LUTs dont il est question ici seront appliquées par un étalonneur comme partie intégrante du rendu final. Appliquer ce type de LUT change un ensemble de paramètres et permet donc de tester rapidement différents types de rendus et donc d'atmosphères. Des logiciels tels que Film Convert ou Film Stock, Magic Bullet Film ... peuvent être ajoutés à Davinci Resolve pour générer le grain et le look de certaines pellicules. L'aspect global dû à telle ou telle pellicule peut également être imité par un étalonneur avec les outils classiques d'étalonnage puis exporté en tant que LUTs avant de pouvoir être utilisé comme look. Les LUTs peuvent également se télécharger et s'importer une à une. Pour le générique de *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014) le réalisateur a souhaité très tôt obtenir à l'étalonnage un rendu proche des photographies Photocromes de la fin des années 1880. Le père de l'étalonneuse du film, Mitchell

Bogdanowicz lui même coloriste et ayant un intérêt prononcé pour les techniques photographiques d'avant 1900 tel que le Photochrome, a alors travaillé un temps pour le film et a créé des LUTs 3D - LUTs à but artistique à ne pas confondre avec les LUTs 1D à but technique - permettant de reproduire pour l'ensemble du générique une sorte de subtil look Photocrome qui faisait la différence.



**Un photochrome de la Belgique<sup>34</sup>**

---

<sup>34</sup> <http://www.prepressure.com/printing/history/photochrome-prints-of-belgium>

## Conclusion

Nous avons ici fait une plongée dans le monde extrêmement riche de la couleur comme moyen d'expression, comme support sentimental et sensoriel et donc ainsi comme allié de la narration. Nous avons pu voir à quel point les outils s'offrant au directeur de la photographie et à l'étalonneur sont larges. Des couleurs de notre propre monde, en passant par les filtres, les gélatines, toutes sortes de manipulations chimiques ou numériques ... en vérité on s'aperçoit que la seule limite à la couleur comme outil sensuel - au sens où elle frappe les sens - est l'imagination de celui ou celle qui s'en sert. La meilleure preuve ici reste peut être encore de mentionner le Peintre Pierre Soulages qui toute sa vie - et aujourd'hui encore- a réussi à faire vibrer les salles d'expositions sur la base d'une couleur qui n'est pas considérée comme telle, c'est à dire le noir. Ainsi, ce mémoire aura tenté de montrer qu'au delà de la signification culturelle des couleurs, ou de leur application dans un ancrage réel, ce qui compte par dessus tout c'est l'adéquation avec l'univers du film et avec ce que le réalisateur veut que son film transmette en tant qu'œuvre. Peu importe pour cela que les couleurs aient à sortir - ou non- d'une utilisation vraisemblable.

## Bibliographie

- AUMONT Jacques, *La couleur en cinéma*, Paris, Edition Cinémathèque française-Mazzotta, 1995, 177 pages
- BELLANTONI Patty, *If it's purple, someone's gonna die*, Editeur : Focal Press, 12 Juillet 2005, 288 pages
- COSTA DE BEAUREGARD Raphaëlle (sous la direction de), *Cinéma et couleur*, Paris, Edité par Michel Houdiard, 2009,
- GAGE John, *La couleur dans l'art*, Londres, Thames & Hudson, Collection l'univers de l'art, Novembre 2010, 223 Pages
- GINGER Jarvis, *Technicolor influencing the color choices of an era, (Comment Technicolor influence les choix de couleurs de toute une époque)* Thèse de doctorat soutenue à l'université Ryerson, Toronto en 2013
- MARTIN Jessie, *Le Cinéma en couleurs*, Edition Armand Colin, octobre 2013, 192 pages.
- MOUREN Yannick, *La Couleur au cinéma*, Edition CNRS, Collection : HORS.COLL, juin 2012, 237 Pages
- NIOGRET Hubert, *dossier Couleur*, Paris, Magazine "Positif", juillet-août 2014, page 10 à 64
- PASTOUREAU Michel et SIMONNET Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Edition Points, 2005, 122 pages.
- VAN HURKMAN A. *Color correction Handbook*, version numérique, 2015, 235 pages  
Color

## Nétographie :

- 1) <http://theabyssgazes.blogspot.fr/2010/03/teal-and-orange-hollywood-please-stop.html>  
Dernière mise à jour : 4 juin 2010  
L'auteur de cet article revient sur l'utilisation trop nombreuse selon lui de l'opposition bleu/orange au cinéma.
- 2) <http://www.movingimagesource.us/articles/heaven-sent-20120727>  
Dernière mise à jour : 2015  
Article sur la collaboration du chef décorateur, de l'habilleuse et du directeur de la photographie de *Loin du paradis*.
- 3) <http://tomparish.com/2014/09/color-interview-aleksandar-macasev>

Dernière mise à jour : 2015

Blog de l'étalonneur Tom Parish qui interview de nombreux professionnels de la couleur.

4) <http://www.afcinema.com/Ed-Lachman-ASC-parle-de-son-travail-sur-Carol-de-Todd-Haynes.html>

Interview D'Ed Lachman à Propos de son travail sur Carol de Todd Haynes

5) [https://www.youtube.com/watch?v=9aVV9r\\_yUaA](https://www.youtube.com/watch?v=9aVV9r_yUaA)

Dernière mise à jour : 2014

Interview de Benoit Delhomme

6) <http://juanmelara.com.au/print-film-emulation-luts-for-download/>

Dernière mise à jour : 2014

Site du coloriste Juan Melera qui s'intéresse à la reproduction du rendu pellicule en numérique

7) <https://www.blackmagicdesign.com/fr/community/story/grand-budapest-hotel>

Interview de Jill Bogdanowicz Etalonneuse de *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014)

8) <http://www.hitfix.com/in-contention/how-theory-of-everything-dp-benoit-delhomme-told-hawkings-story-with-color-and-light> Interview de Benoit Delhomme directeur de la photographie de *A Theory of everything* (James Marsh, 2014)

## Filmographie

- *A single Man*, Tom FORD, 2009

- *Bye Bye Blackbird*, Robinson SAVARY, 2006

- *Far From Heaven*, (Loin du paradis), Todd HAYNES, 2002

- *Gurov et Anna*, Raphaël Ouellet, 2014

- *Les Amours imaginaires*, Xavier DOLAN, 2010

- *The Lunch Box*, Ritesh Batra, 2013

- *A Theory of everything* (Une merveilleuse histoire du temps), James MARSH, 2014

## Contacts pris pour le mémoire :

**Aurélie LAUMONT** : elle est la première personne que j'ai rencontrée avant même d'avoir établi le sujet réel de mon mémoire. Etalonneuse freelance et collaboratrice dans l'association Les Lapins Bleus qui donnent des cours d'étalonnage, elle m'a permis de me poser les bonnes questions et d'orienter mes idées.

**Mathieu CAPLANNE et Alice SYRAKVASH** : étalonneurs avec qui j'ai pu échanger de nombreuses fois de manière informelle sur la couleur et sur les techniques d'étalonnage sur Davinci Résolve et Baselight lors de mon stage chez Nightshift Post en janvier et février 2014

**Geneviève PERRON** : Directrice de la photographie québécoise du film *Gurov et Anna* (Raphael Ouellet, 2015). Elle fût l'intervenante de notre promotion à Montréal. J'ai ainsi pu échanger beaucoup avec elle sur son travail. L'interview a eu lieu en décembre 2015.

**Stéphanie-Anne WEBER BIRON**: Directrice de la photographie des *Amours imaginaires* (Xavier Dolan, 2010). J'ai abordé avec elle son travail dans une interview ayant eu lieu en décembre 2015.

**Marilène CLOUATRE** : colorist de *Gurov et Anna* (Raphael Ouellet, 2015) que j'ai rencontré à Montréal en janvier 2016

**Fabien NAPOLI** : Etalonneur de *Renoir* (Gilles Bourdos, 2015) nos échanges n'apparaissent pas dans ce mémoire mais m'ont permis de rediriger mon choix car Fabien Napoli m'a confié par Linked-in que les couleurs avaient déjà été très arrêtées par le directeur de la photographie en prise de vue. Ainsi, le travail à l'étalonnage n'avait pas été aussi conséquent que ce que je me figurais .

**Stephen NAKAMURA** : colorist de *A single man* (Tom Ford, 2009) avec qui j'ai pu échanger par email.

**Jean-Michel PETIT**: étalonneur français de *The lunch box* (Ritesh Batra, 2013) avec qui j'ai échangé par email.

**Ce mémoire se propose d'explorer les différents outils permettant à un directeur de la photographie ou à un étalonneur, d'user de la couleur comme vecteur de sensations au service de la narration**

**Mots clés : couleur, étalonneur, directeur de la photographie, sensations, narration, sentiments**

**This thesis is going to explore how a director of photography or a colorist can do for the color to be a way of conveying sensations of the story**

**Key words : color, colorist, director of photography, sensations, narration, feelings**