



HAL
open science

Servir la narration par l'image : la collaboration entre l'équipe image et l'équipe décoration

Achille Vincent

► **To cite this version:**

Achille Vincent. Servir la narration par l'image : la collaboration entre l'équipe image et l'équipe décoration. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-03686567

HAL Id: dumas-03686567

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03686567>

Submitted on 2 Jun 2022

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.



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

Mémoire de Master « Cinéma et Audiovisuel » / 2020-2021

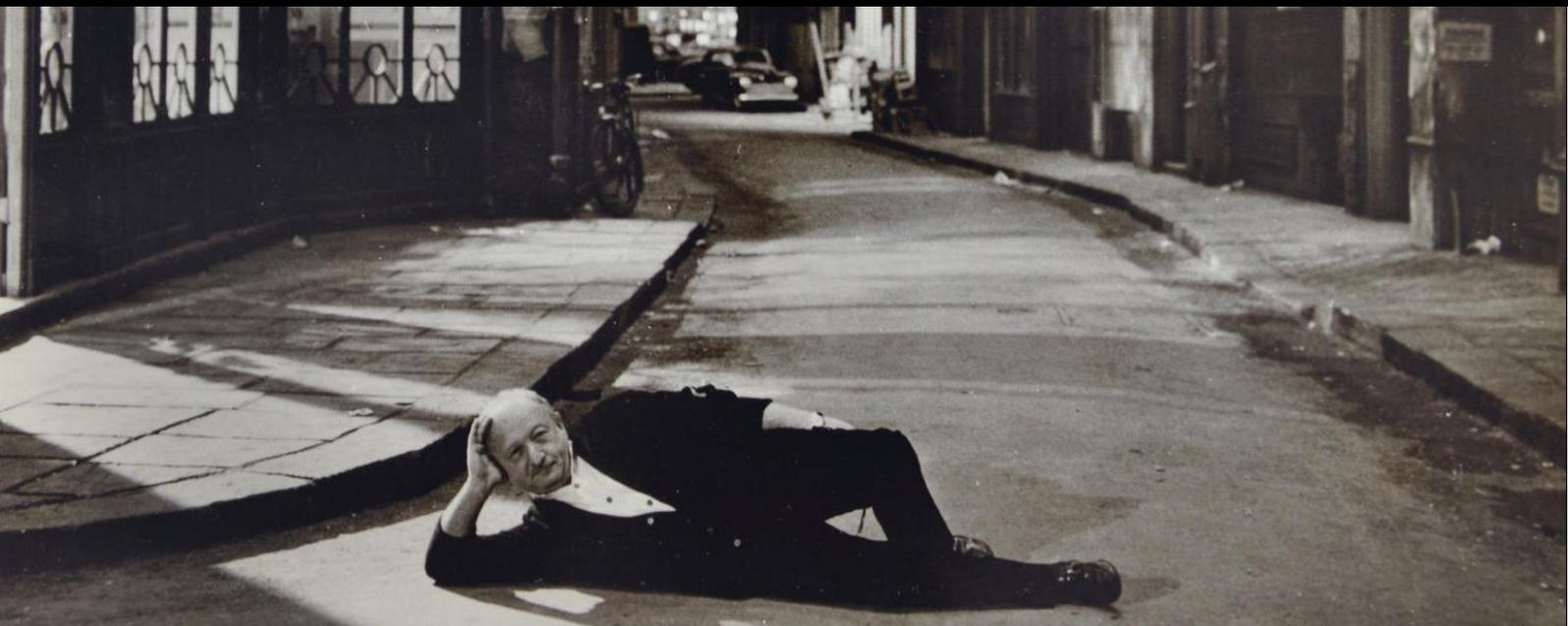
SERVIR LA NARRATION PAR L'IMAGE

La collaboration entre l'équipe image et l'équipe décoration

Achille VINCENT

Soutenu le 22 Mars 2021

Directrice de Mémoire : Isabelle Singer





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

Aix Marseille Université

Mémoire de Master « Cinéma et Audiovisuel » / 2020-2021

« Servir la narration par l'image :

**La collaboration entre l'équipe image et l'équipe
décoration »**

Achille VINCENT

Directrice de Mémoire :

Isabelle Singer

Soutenu le 22 Mars 2021

Servir la narration par l'image :
la collaboration entre l'équipe image et l'équipe décoration

RESUME DU MEMOIRE :

Il paraît évident que l'image et le décor travaillent ensemble afin de créer une image signifiante, qui porte une narration. Or comment cette collaboration a lieu, comment pouvons-nous la voir et quelles réflexions et interrogations sont amenés à faire un chef opérateur et un chef décorateur pour enrichir une histoire et défendre la vision d'un cinéaste ?

C'est à partir de ces interrogations que nous expliquerons la mise en place de ce travail commun, appelé *direction artistique visuelle*.

Mots clés : Mise en Scène ; Direction Artistique ; Recherches Esthétiques ; Communication ; Textures et Matières ; Couleur ; Décor ; Lumière ; Cadre ; Etalonnage

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier les professionnels avec lesquels j'ai pu m'entretenir.
En plus d'avoir nourri ma vision sur la direction artistique au cinéma par leurs témoignages et leurs réflexions, je les remercie de m'avoir fourni leurs documents de travail, une image ou une citation vaut parfois 1000 mots !

Merci à Gilles Porte, Séverine Baehrel, Mathilde Delacroix, Thomas Hardmeier,
Régis Marduel, Astrid Tonnelier et Philippe Rousselot !

Enfin je remercie :

Isabelle Singer, pour ses retours et corrections.

Encore une fois, merci à Gilles Porte pour ses retours,

Et à Mathilde Delacroix pour m'avoir invité à deux étalonnages.

Lison Marteau, camarade d'étalonnage.

Guillaume Pradel, compagnon de lutte dans cette maudite jungle que l'on appelle 7^e Art !

Ma promotion « Prise de Vue ».

Une pensée particulière pour les salles de cinéma et les intermittents du spectacle.

INTRODUCTION

« Je crois qu'il est important, quand on parle de technique, de se poser la question, en tout cas pour moi : qu'elle histoire on raconte ? Qu'est-ce qu'on veut dire ? »¹

Le choix de ce sujet fut motivé par plusieurs facteurs : Personnel d'abord. Une partie de ma famille travaillant dans le théâtre, j'ai été très vite en contact avec des éclairagistes et des décorateurs, et j'ai donc pu observer le lien étroit (et insécable) entre lumière et décor. Rien ne se fait sans l'autre ! Et je ne peux que constater que les interrogations que je me faisais déjà à cette époque sont revenues en étudiant la technique au cinéma : Comment penser ou choisir un décor ? Par où faire passer la lumière ? Qu'est-ce que l'on veut raconter ? J'en arrive à la seconde raison qui a motivé ce choix : Faire évoluer ma méthode de travail. J'aurais pu m'intéresser à un outil technique en particulier, réfléchir sur les dernières innovations technologiques et faire une belle et grave conclusion sur le cinéma de demain... Néanmoins, à mesure de travailler sur différents projets, une question revenait sans cesse : « Mais...et le décor ? ». Nous ne pouvons que constater le manque de connaissance de la part des étudiants en cinéma envers la décoration (à quelques rares exceptions, peu d'écoles de cinéma font collaborer étudiants décorateurs et étudiants opérateurs), l'absence de considération dans les budgets, etc. Mon objectif étant de devenir chef opérateur, il me fallait combler cette lacune, comprendre comment la lumière et le cadre travaillent avec le décor pour enrichir une histoire !

En somme, nous traiterons, dans ce document, de la création d'une direction artistique visuelle, et en quoi elle est un composant essentiel de la grammaire cinématographique.

Notre problématique est donc la suivante : **Comment l'équipe image et l'équipe décoration élaborent-elles ensemble une direction artistique visuelle en France ?**

Dans la première partie, nous étudierons, par l'intermédiaire d'analyses de photogrammes, le lien entre décor et image, et donc comment ces deux départements se répondent dans un objectif commun : porter une histoire. Ce lien est observable par trois grands paramètres que nous développerons dans cette partie : le rapport entre les axes horizontaux et verticaux du décor et du cadre (le ratio de l'image), la façon dont le décor et la prise de vue dirigent le regard du spectateur, et enfin l'apport de la couleur dans cette collaboration. Enfin, la seconde partie sera bien plus pratique. En nous basant sur nos entretiens avec différents professionnels, nous observerons comment se forment les partis-pris visuels d'un film et comment ils se mettent en place, d'un bout à l'autre de la chaîne de production.

¹ Extrait de l'entretien avec Gilles Porte, le 23/04/2020

1 / Le lien visible entre décor et image

Le lien entre décor et image (sans oublier le maquillage et les costumes que nous ne pouvons malheureusement pas évoquer dans ce document) crée ce que nous pourrions appeler une *direction artistique visuelle*. Elle s'élabore à partir d'une narration et est au service d'une mise en scène. Nous allons nous attacher, dans cette première partie, à analyser comment ce lien entre décor et image nourrit la dramaturgie. Nous étudierons cela par l'observations des différents paramètres de l'image et du décor.

A) Le format de l'image et son rapport avec les axes horizontaux et verticaux du décor.

Un décor, c'est un espace scénique dans lequel évoluent des acteurs et des techniciens. Le cadre, lui, délimite l'espace visible par son ratio d'image (format 1.37, scope, 16/9, etc.). A partir de ce constat, nous allons étudier la manière dont l'espace scénique joue et s'accorde avec cette délimitation de l'image afin d'enrichir la narration.

a) Les formats Scope, des formats réservés aux grands espaces ?

Ce que l'on appelle les « formats scopes » sont des ratios d'image trouvant leurs origines dans les formats allongés que permettaient des techniques comme l'anamorphose inventée par Henri Chrétien en 1926, dont le principe était de compresser l'image sur la pellicule au tournage avec un « hypergonar » pour ensuite la décompresser à la projection à l'aide du même outil en inversé ; ou encore le Techniscope qui n'était autre qu'un enregistrement directement en format scope sur la pellicule avec des optiques sphériques standards.

Mais qu'entendons-nous par formats « allongés » ? Il s'agit de formats dont les bords verticaux et horizontaux de l'image auraient un rapport de 2:1 minimum. C'est-à-dire que l'axe horizontal du cadre serait deux fois supérieur à l'axe vertical. Les rapports les plus utilisés actuellement étant le 2.35 :1 et le 2.39 :1. Ces ratios furent employés par les producteurs de cinéma pour répondre à l'arrivée d'une nouvelle concurrence : la télévision. Les films, jusque-là majoritairement tournés en 1.37 :1 (format académique), pouvaient être diffusés sur les téléviseurs. L'attraction des salles de cinéma fut alors drastiquement diminuée. Il fallait donc trouver un format qui permettait aux salles de rivaliser avec le petit écran. Le Cinémascope avait donc, enfin, une raison d'être ! Le premier long-métrage utilisant ce format grâce au procédé d'Henri Chrétien fut le péplum *La Tunique* de Henry Koster en 1953. A la suite de la superproduction de la 20th Century Fox, chaque grande société de production d'Hollywood développa « son » Cinémascope, qui devint rapidement un standard pour l'industrie cinématographique, et qui fut donc le ratio d'image d'une multitude de grands classiques de

l'époque comme *Ben-Hur* (William Wyler, 1959) ou *Lawrence d'Arabie* (David Lean, 1962). En regardant ces productions titanesques des Majors américaines, nous pouvons déjà nous apercevoir à quel point les formats scopes sont liés à la notion des grands espaces.

« *Le Scope a naturellement cette faculté de faire prendre de l'ampleur aux paysages : en insistant sur les lignes de fuites, la perspective de l'image s'en ressent augmentée* »¹

Nous pouvons d'ailleurs ajouter que l'importance de l'axe horizontal, plus du double de l'axe vertical, appelle presque le cinéaste au plan large, au gigantisme. Ce qui fut d'ailleurs une des raisons de sa surexploitation dans le western, le road-movie ou autres grands films historiques !

« *C'est la théorie de Bruno Dumont : tourner dans les Flandres en 1.66 c'est triste et ce sera horrible, alors que si tu tournes le même paysage en Scope, ça va s'élever comme il dirait, ça va prendre de la proportion* »²

Cette relation aux grands espaces est encore bien présente aujourd'hui, dans une multitude de genres :



Song to Song, de Terrence Malick (2017)



The Sisters Brothers, de Jacques Audiard (2018)

Mais l'utilisation du format scope ne se limite pas aux décors naturels. Et d'ailleurs, la notion de « grand espace » n'est pas intrinsèquement liée à la notion de « décor en extérieur ». Ni même de décors physiquement monumentaux. La grandeur d'un espace scénique est avant tout défini par le jeu entre décor et cadre, comment le cadre renforce la présence d'un décor et comment le décor lui-même impose une présence à l'image.

¹ GRY Guillaume, *La Prise de Vue Anamorphique*, Mémoire de fin d'étude, Master de la Section Image, Belgique, INSAS, 2010-2011, page 30

² CAPES Yves, cité par GRY Guillaume, *La Prise de Vue Anamorphique*, Mémoire de fin d'étude INSAS, 2010-2011, Master de la Section Image, Belgique, INSAS, 2010-2011, page 30

En étudiant le film *Panic Room* de David Fincher (2002), nous observons que le cinéaste fait constamment « flotter » sa caméra, la faisant passer à travers des portes ou des objets. Outre l'avantage de faire intégrer la disposition du décor au spectateur (le film reposant sur un jeu du chat et de la souris dans une immense maison), cela permet à Fincher de véritablement rendre le décor « trop » grand ! La caméra vole, passe à travers des murs et des fenêtres. Le regard omnipotent renforcé par de nombreux plans séquences qu'impose Fincher à son public rend le récit plus haletant, certes, mais fait aussi littéralement transparaître à l'écran le gigantisme du lieu dans lequel se déroule l'histoire.



Panic Room, de David Fincher (2002)

Cette grandeur de l'espace est alors décuplée par le format scope. La grande vision panoramique que fournit le ratio 2.35 intensifie cette impression de flottement. Les éléments du décor que traverse la caméra deviennent immenses. Cependant, l'exploitation du décor dans ce film ne se résume pas au gigantisme ! Fincher nous dévoile d'autres manières d'aborder l'espace scénique. Dans ce photogramme ci-dessous, un des cambrioleurs tente de forcer la porte d'un ascenseur dans lequel se trouvent les victimes. Ici, c'est par le décor que le cinéaste crée deux cadres presque distincts. Le décorateur ayant installé une cloison au centre de l'image (cette immersion dans les murs de la maison se retrouve d'ailleurs dans tous le film). Le mur central sert de délimitation, et la grande largeur de l'image permise par le format scope permet justement cette séparation : un cadre très large permet de conserver les deux parties du cadre lisibles.



Panic Room, de David Fincher (2002)

Cette division illustre d'abord l'affrontement entre les deux groupes mais rapproche aussi le danger que représente l'un envers l'autre. Ici, les héros et antagonistes ne sont séparés que par un mur, et non plus par une coupe au montage. La présence des victimes dans le même cadre que l'agresseur illustre une menace tangible.

Il est d'ailleurs intéressant de voir que ce grand espace horizontal que nous donne les formats scopes peut être justement utilisé par le réalisateur pour montrer un vide. Le personnage étant esseulé dans le cadre, il semble perdu, mal à l'aise. Dans le film *We need to talk about Kevin* (Lynn Ramsay, 2011), racontant une relation plus que difficile entre une mère et son enfant, les cadres que propose Lynn Ramsay laissent transparaître le malaise et la perte de sens de la mère.



We need to talk about Kevin, de Lynn Ramsay (2011)

Dans ce photogramme ci-dessus, la mère est décadrée en bas à droite du cadre, laissant presque trop d'espace au décor, qui vient l'écraser par sa présence. Le personnage joué par Tilda Swinton est littéralement perdu dans le cadre, seule sa solitude transparaît à l'écran. Ce type de cadre tranche avec la réalisation plus classique de Lynn Ramsay tout au long du film. Il en va de même dans le photogramme ci-dessous, où le mur occupe une plus grande partie du cadre que le personnage lui-même.



We need to talk about Kevin, de Lynn Ramsay (2011)

Ici, la collaboration entre le scope et l'espace donné par le décor permet donc à la cinéaste de créer une solitude. Le personnage est physiquement et métaphoriquement face à un mur ! La largeur du scope isole les personnages dans une petite partie de l'image en les noyant dans un trop grand espace filmé que le décor va ensuite remplir, pour devenir plus présent que le personnage lui-même.

b) Du 1.37 au 1.66 : un jeu sur les verticales ?

Il est amusant de constater que le format 1.37, appelé familièrement 4 :3, devint avec l'arrivée des formats scopes et panoramiques, un ratio d'image hors-normes destiné à des films faisant clairement référence à la période du muet comme *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011) ou à un certain « cinéma d'auteur ». Nous pouvons d'ailleurs constater que le format 1.66, délaissé peu à peu pour le 1.85, entre aussi dans cette catégorie. Selon Gilles Porte, le 1.66 « *est un format panoramique qui préserve les verticales* ». Mais qu'est-ce qui nous permettrait d'affirmer que le 1.37 et le 1.66 sont deux formats possédant un rapport similaire au traitement des axes verticaux ? Comment, aujourd'hui, le chef opérateur et le chef décorateur retournent-ils justement cette spécificité des formats « serrés » à leur avantage ? Quelles nouvelles exploitations peuvent être faites du 1.37 jusqu'au 1.66 dans la collaboration entre décor et prise de vue ? Nous pouvons d'abord observer que la verticalité du cadre donne aux décors et aux structures une toute autre envergure.

« C'est une manière de donner autant d'importance au décor et au lieu dans lequel l'action se passe, sans pour autant avoir à cadrer l'intégralité du personnage (...) en tout cas, je trouve que le format 4 :3 se prête extrêmement bien à ce genre de composition, exactement comme une peinture ou une affiche »¹

Le format 4 :3 ne permettant pas une grande vision panoramique comme le format Scope, il nécessite donc d'exploiter la hauteur pour placer les acteurs dans le décor et de contextualiser l'action. Là où le scope utilise son axe horizontal pour créer de la profondeur, le 1.37 utilise son axe vertical :

¹ REUMONT François, « Entretien avec le directeur de la photographie Lukasz Zal, pour Cold War de Pawel Pawlikowski » [en ligne], AFC, 15 mai 2018



Cold War, de Pawel Pawlikowski (2018)

Prenons un même objet, traité avec deux formats différents : un phare.

Dans ce photogramme de *The Lighthouse* de Robert Eggers (2019) tourné en 1.19 :1 (un format d'image plus serré que le 1.33), nous pouvons voir les personnages s'avançant sur le dernier tiers-bas de l'image, la ligne d'horizon est créée par l'habitation des gardiens.



The Lighthouse, de Robert Eggers (2019)

Enfin, nous pouvons observer que le phare occupe les deux tiers supérieurs de l'image, situé à l'extrême droite du cadre. De fait, il surplombe les personnages en s'extirpant de l'horizon et en apparaissant pleinement dans le plan, la forme de sa structure épousant la verticalité du format. Dans *Shutter Island* de Martin Scorsese (2011), filmé en 2.35 par le directeur de la photographie Robert Richardson, l'image du phare reste celle d'un objet de mystère, qui attire le personnage. L'utilisation d'un format scope, comme nous l'avons vu plus haut, étire la vision, donne de l'envergure à un paysage général ! Mais comment traiter une forme aussi droite et haute qu'un phare en 2.35 ? Sur ce photogramme (à l'image de la totalité du film), nous pouvons voir que le cinéaste isole le phare dans le lointain par rapport au reste du décor. Ici, le phare n'est pas une figure qui surplombe, mais une

forme se détachant du paysage pour paraître importante. La forme du phare ne pouvant faire écho au ratio de l'image, le réalisateur joue donc sur la profondeur et la règle des tiers.



Shutter Island, de Martin Scorsese (2010)

La démarche demeure la même lorsque le personnage se rapproche. Le format 2.35 rendant quasiment impossible d'avoir le personnage et le phare entièrement, la profondeur reste un enjeu important. Contrairement à *The Lighthouse* (Robert Eggers, 2019) où le ratio de l'image extrêmement régulier, très proche du format carré, permet à la composition de centrer ses sujets et de chercher avant tout la hauteur et la symétrie des axes verticaux.



Shutter Island, de Martin Scorsese (2010)



The Lighthouse, de Robert Eggers (2019)

Il est logique de constater que le traitement d'un objet par deux ratios distincts est donc, par essence, très différent. Cependant, nous pouvons remarquer parfois de grandes similitudes de mise en scène, malgré un format différent.

Précédemment, en observant des plans de *We need to talk about Kevin* (Lynn Ramsay, 2011), nous avons étudié comment le scope et le décor noyaient le personnage dans le cadre. Dans le format 4 :3, c'est l'axe inverse qui est utilisé. Dans le film *Ida* de Pawlikowski (2013), la solitude du personnage de Wanda est avant tout matérialisé par des surcadrages et des décadrages vers le haut :



Ida, de Pawel Pawlikowski (2013)

L'importance entre partie haute et partie basse dans un cadre 1.37 nous permet d'observer que la forme du ratio est propice aux rapports de domination que fait subir l'espace sur les personnages. Dans ce photogramme de *Cold War* (Pawel Pawlikowski, 2018), ci-dessous, la domination soviétique se matérialise par le décor : La figure de Staline occupant la totalité du cadre. De plus, le mouvement vers le haut de la tenture représentant Staline assoit sa main mise sur le peuple, symbolisé par les trois personnages placés sur le tiers bas du cadre. Le décor (par son occupation totale de l'espace et son mouvement ascendant) et le cadre (par son format appelant le cinéaste à exploiter la verticalité) travaillent conjointement pour montrer la dictature qui s'installe.



Cold War, de Pawel Pawlikowski (2018)

Néanmoins, la hauteur permise par les formats serrés n'a pas pour unique fonction d'offrir de la profondeur ou d'illustrer des rapports dominant/dominé ! Si ce n'est pas pour donner de l'envergure, comment cette verticalité qu'offrent ces formats serrés, peut être utilisée autrement par le décorateur ?

Revenons au film *Ida* (Pawel Pawlikowski, 2013), nous suivons sœur Anna recherchant, avec sa tante Wanda, ce qui est arrivé à ses parents juifs. Au fur et à mesure de son voyage, elle découvrira la vie hors-couvent dont elle a été privée toute sa vie. Le personnage de Ida est alors imprégné de spiritualité chrétienne. Le cinéaste utilise la hauteur du cadre 1.33 pour concrétiser cette spiritualité, cette pensée vers Dieu. Les deux décorateurs : Marcel Slawinski et Katarzyna Sobanska ont alors placé des éléments permettant de matérialiser ce rapprochement, notamment par la présence de symboles chrétiens, comme nous pouvons le voir dans le photogramme ci-dessous. De plus, dans cette image, le surcadrage de la porte crée une profondeur et détache le personnage du décor de sorte que le spectateur reste concentré sur lui. Ici, en plus de symboliser la spiritualité du personnage, le décor focalise le regard de celui qui regarde le film.



Ida, de Pawel Pawlikowski (2013)

Or, nous n'avons essentiellement parlé que du format dit 4 :3, qu'en est-il du 1.66 ? En quoi, selon Gilles Porte, c'est un format qui « préserve les verticales » ?

Nous pouvons voir un début de réponse dans le film *The Beguiled* (Sofia Coppola, 2017), filmé par le directeur de la photographie Philippe Le Sourd.

« Ce choix du 1.66, qui a quasiment disparu du cinéma actuel, était pour nous une manière de traduire une sensation d'enfermement dans les intérieurs. »¹

En effet, tout au long de *The Beguiled* (Sofia Coppola, 2017), nous remarquons une forte présence de formes verticales, que ce soient des arbres ou les colonnes du pensionnat. Cela afin de faire transparaître le manoir comme une forteresse. Ce qui demeure cohérent avec le sujet du film parlant du désir et de l'enfermement dans un lieu isolé durant la guerre de Sécession. Il en va de même pour les intérieurs, où s'opère une série de surcadrages.



The Beguiled, de Sofia Coppola (2017)

Nous notons la même démarche pour le film *High Life* de Claire Denis (2018), également tourné en 1.66, où le film entier joue sur le sentiment d'enfermement d'un équipage dans un vaisseau spatial à la dérive. Ici, le format est un moyen pour la cinéaste d'accentuer les formes verticales qui parcourent tout le vaisseau (que ce soient les couloirs, les chambres étroites, etc.) et de renforcer le sentiment d'oppression du décor sur les personnages.



High Life, de Claire Denis (2018)

¹ REUMONT François, « Entretien avec le directeur de la photographie Philippe Le Sourd A.F.C à propos de son travail sur Les Proies de Sofia Coppola » [en ligne], AFC, 24 Mai 2017.

Enfin, nous nous apercevons, dans *The Beguiled*, des cadres se rapprochant de démarches comme celle de Pawlikowski, c'est-à-dire une exploitation de la hauteur du cadre pour traduire une lassitude ou créer un plan sur plusieurs niveaux. La hauteur demeure un enjeu très fort en 1.66 :



The Beguiled, de Sofia Coppola (2017)

Le 1.66, bien que demeurant un format panoramique, limite au maximum l'étendue de son axe horizontal créant alors un format très régulier permettant d'exploiter les verticales du cadre, bien plus que sa largeur. Néanmoins, il reste un format panoramique beaucoup moins tranché que le 1.33 ou 1.37. A l'image du 1.85 pour les formats scopes, le 1.66 est un format qui « tend » vers les formats serrés mais qui ne permet pas un jeu aussi franc sur la hauteur et les verticales que le format 4 :3 par exemple. Nous pouvons alors nous interroger sur son utilité : pourquoi exploiter un format qui reste dans un « entre-deux » ? Premièrement, la « contrainte » d'un format aussi serré que le 4 :3 est bien souvent un repoussoir pour certains investisseurs. Le 1.66 devient alors une solution de compromis :

« On imagine un film en noir et blanc, et un film au format carré ! Sauf que Canal + et le distributeur ne sont pas d'accord, mettant en avant des arguments commerciaux. Et donc on a fait un film, non pas en format carré, mais en 1.66, et pas en noir et blanc mais en travaillant sur la désaturation ».¹

Mais au-delà d'être un format de compromis, le 1.66 demeure un format à part entière, avec son histoire et ses références visuelles. Un cinéaste peut tout aussi bien choisir le format 1.66 pour exploiter l'aspect très pictural de ce ratio, dont la verticalité et la régularité nous fait penser aux peintures de maîtres et aux portraits.

¹ Extrait de l'entretien avec Gilles Porte, le 23/04/2020

B) Traiter la profondeur et la direction du regard dans une image.

Certes, nous avons pu voir comment les axes verticaux et horizontaux du cadre pouvaient s'accorder avec ceux de l'espace scénique afin de créer une image signifiante, qui participe à la narration du metteur en scène. Il y a cependant un troisième axe que nous n'avons que rapidement abordé précédemment et qui sera le cœur de cette partie : la profondeur. Car bien que les supports d'une image cinématographique demeurent en deux dimensions (écran de cinéma, d'ordinateur ou de télévision), l'image captée, elle, filme cet *axe z*.

Or, lorsque nous parlons de profondeur dans une image, nous parlons d'avant-plan et d'arrière-plan, de hiérarchisation et de prédominance d'un plan par rapport à un autre, d'une multiplicité de sujets contenus dans un même photogramme. Arrive alors la question de la direction du regard du spectateur qui est centrale pour traiter la profondeur d'une image. Nous allons donc chercher à comprendre comment la profondeur est traitée par le décor et l'image, ainsi que la direction du regard du spectateur.

a) Placement, lignes de fuites et dimensions des éléments du décor dans le cadre.

Quand nous parlons de profondeur, nous parlons d'abord de la profondeur d'un décor. Cette profondeur est créée par des murs, des objets et des accessoires qui composent l'endroit où va être jouée et filmée la scène.

Outre une simple reproduction réaliste d'un espace, le décor peut justement jouer sur les placements, l'aménagement et les dimensions des éléments dans le champ afin de créer ou même supprimer la profondeur dans le cadre. Car oui ! Nous pouvons créer des décors sans profondeur ! Dans le film *Thérèse* par exemple de Alain Cavalier (1986).

Bien sûr, le film n'est pas vide de profondeur par le décor. Mais son style très épuré faisant notamment référence aux tableaux de Chardin ou de Georges de La Tour, avec un décor sur fond gris et des comédiens jouant presque tout le temps sur le même plan, enlève au maximum l'idée de relief au décor. Comme si nous observions une toile.



Thérèse, de Alain Cavalier (1986)

La méthode de travail de Alain Cavalier et des partis pris comme ceux de *Thérèse* restent néanmoins assez marginaux au cinéma. Au contraire, le chef décorateur va créer, par son décor, une profondeur. En premier lieu pour une sensation de vraisemblance, mais aussi pour coller au maximum aux intentions du cinéaste qui jouera bien souvent sur cette profondeur pour illustrer une relation entre deux personnages ou la présence du décor sur les protagonistes, par exemple.

Cette profondeur est créée par ce que l'on appelle des *lignes d'horizons* et des *points de fuites*. La ligne d'horizon représente le point le plus loin où le regard peut porter. Quant aux points de fuites, ce sont les points où s'entrecroisent deux lignes afin de créer un effet de perspectives. Ces lignes sont d'ailleurs appelées *lignes de fuites*. Ces paramètres sont la base de la perspective.

Et quel meilleur exemple de ligne de fuite que celui d'une tranchée !

Le fameux travelling longeant cette zone de guerre est d'ailleurs devenue iconique pour filmer la Grande Guerre depuis *Les Sentiers de la Gloire* de Stanley Kubrick (1957). Ce type de plan est encore utilisé aujourd'hui, à l'image d'*Au Revoir Là-Haut* (2017).

Pour mieux comprendre comment est créée la profondeur dans ce type de plan, étudions le photogramme ci-dessous :

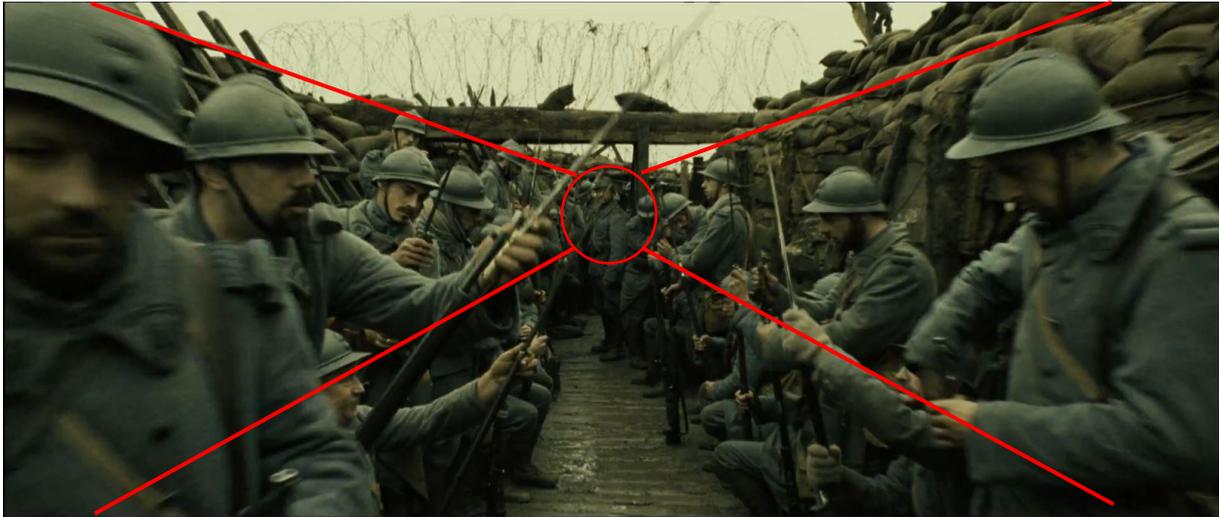


Un Long Dimanche de Fiançailles, de Jean-Pierre Jeunet (2004)

Ici, nous sommes face à un travelling arrière dans une tranchée, juste avant l'assaut. Le plan démarre sur l'officier dans le fond jusqu'à remonter toute la tranchée. La profondeur, d'abord bouchée par le gros plan de l'officier annonçant l'ordre d'assaut (symbolisant directement une forme d'autorité), se matérialise petit à petit par le mouvement du travelling qui nous permet de prendre un point de vue plus large de la tranchée. Dans ce plan, la caméra est centrée sur le point de fuite sur lequel se trouve l'officier. Ce point de fuite existe grâce au placement des comédiens et à la forme même du décor.

Le lieu est en lui-même deux lignes de fuites partant vers l'horizon. Ces lignes de fuites créent par le décor (et le placement de la caméra bien entendu) permettent de construire une profondeur qui était, au début du plan, inexistante. Tout cela étant renforcé par le mouvement de la caméra et le choix d'une

courte focale, qui étire les distances. Le regard du spectateur se retrouve alors à défiler devant une masse d'hommes reproduisant des gestes similaires avec comme seule finalité un officier donnant un ordre (qui disparaîtra petit à petit derrière le nombre de soldats qui se préparent). Par l'utilisation d'un cadre symétrique et de la grande profondeur induite par ces lignes de fuite, c'est l'idée d'ordre, d'autorité et d'aliénation qui transparait à l'écran. Nous sommes face à une direction autoritaire du regard, faisant écho au massacre absurde et planifié qu'on vécut les soldats de cette période.



Mais au contraire, la profondeur d'un décor et les masses d'individus peuvent aussi être à l'origine d'un regard chaotique et peut brouiller les repères du spectateur. Dans ce photogramme de *La Cité des Enfants Perdus* (Jean Pierre Jeunet, 1995), la forte perspective et la grande profondeur qu'offre l'objectif à courte focale permet au cinéaste et au décorateur, Jean Rabasse, de charger le cadre de figurants, présents sur toute la hauteur du photogramme et de renforcer la présence de l'assemblée par une ligne de fuite créée par le petit couloir séparant la salle en deux.

Parlons-en d'ailleurs de ce couloir ! Nous pouvons apercevoir sa fin grâce aux personnages dans le fond, pourtant en rapprochant notre regard vers le centre de la scène, nous nous apercevons que les personnages s'approchent du bas du cadre. Cet axe tranche nettement avec les figurants à gauche, placés en haut et regardant vers le bas. Comme le dit François Theurel : « *Ce plan me fascine parce que je n'arrive pas à comprendre où je me trouve (...) Les repères visuels s'évaporent comme si la troupe de fanatiques envahissait tout l'espace* ».¹

Ici, la position dominante et chaotique des figurants provoque une surcharge visuelle, qui donne l'impression au spectateur d'être perdu, dominé, étouffé. Cette énormité proposée par le cadre, la

¹ THEUREL François, *T'as vu le plan ? – 100 plans cultes (ou pas)*, France, Tana Editions, 2018, page

figuration et l'aménagement du décor permet à Jeunet de renforcer cette scène quasi-rituelle. Le regard des « Cyclopes » sur l'installation du 3^e Œil domine le plan, plus que l'action en elle-même pourtant au centre de l'image. D'ailleurs, si nous traçons une ligne imaginaire suivant le regard de chaque figurant, le véritable point de fuite apparaît : l'action en premier plan.



La Cité des Enfants Perdus, de Jean-Pierre Jeunet (1995)

Mais nous pouvons remarquer que la présence de ligne de fuite peut aussi permettre d'enfermer le personnage. Un cinéaste pourrait inclure une grande profondeur dans ses cadres pour ensuite les boucher et donner l'impression que le décor se réduit au fur et à mesure.

Dans *Hara Kiri* (Masaki Kobayashi, 1962), la séquence finale est une scène de combat entre un ronin et plusieurs hommes de main dans une grande maison seigneuriale durant l'ère Edo. A la fois pour montrer le grand nombre d'ennemis et pour symboliser l'absence d'issues, le décor et le cadre proposent sans cesse des points de fuites et de fortes perspectives pour ensuite les boucher avec des antagonistes, surgissant de derrière un mur. Par exemple, dans le photogramme ci-dessous, le personnage principal se retrouve entouré d'ennemis. Le cadre dévoile un long couloir où le point de fuite serait dans le tiers supérieur de l'image. Mais pourquoi un tel cadre ? Pourquoi montrer ce décor d'une telle manière ?

Ici Kobayashi utilise justement son large cadre scope, son décor immense et ses lignes de fuites très fortes afin de mieux les obstruer. Durant la totalité du plan, les antagonistes du héros vont s'avancer peu à peu (en haut et en bas) et vont tout cloisonner. De sorte que la profondeur du décor devient réduite à son minimum, cela afin de montrer l'encerclement du personnage. On devine par l'image que l'homme est pris au piège :



Hara Kiri, de Masaki Kobayashi (1962)

Enfin, nous pouvons préciser que la profondeur d'un décor dépend aussi de la dimension des éléments qui le composent. Ces dimensions peuvent se limiter à une nécessité de vraisemblance : un objet a les dimensions qu'il aurait dans le monde réel afin de ne pas bousculer le spectateur, pour qu'il reste impliqué dans le récit. Mais ces dimensions « réalistes » peuvent être truquées afin de faire surgir ce que l'on pourrait appeler *une profondeur forcée*, et donc un rapport au décor totalement nouveau.

Prenons le film *Le Locataire* (Roman Polanski, 1976). Ce plan est un travelling avant où le protagoniste principal titube lentement vers sa fenêtre. Or, au fur et à mesure qu'il s'approche, les objets de son appartement deviennent disproportionnés, gigantesques ! Cet effet de décor démesuré a pour but de montrer la perte de repère du personnage et son basculement dans la folie.



Le Locataire, de Roman Polanski (1976)

La profondeur forcée par les dimensions du décor permet au réalisateur d'illustrer la santé mentale du héros là où d'autres cinéastes comme Terry Gilliam dans son film *L'Armée des Douze Singes* ou *Las Vegas Parano* utilisera des objectifs à très courte focale pour distordre la réalité. De plus, l'effet proposé par Roman Polanski le rend plus discret, plus subtil pour le spectateur qu'un simple grand angle, car l'effet ne devient visible qu'à un certain moment. Les dimensions de la pièce s'étirent à mesure que nous nous y enfonçons. Le regard du spectateur se trouve alors biaisé par le décor. Le lieu qu'il pensait réaliste devenant alors invraisemblable.

b) Le choix de la focale.

Avant toute chose : Qu'est-ce que la focale ?

La distance focale d'un objectif, communément appelée « la focale », est la distance entre le centre optique d'un objectif et le capteur photosensible (pellicule ou numérique). Cette distance est plus ou moins longue en fonction des objectifs. Lorsque nous faisons référence à un objectif 50mm, il s'agit de sa distance focale. On dit alors que la focale est plus ou moins courte (grand angle ou téléobjectif).

Cette distance focale détermine plusieurs paramètres à la prise de vue :

- L'angle de champ : l'angle avec lequel l'objectif captera la scène. Une courte focale offre un angle de prise de vue plus large qu'une longue focale.
- La perspective : la distance entre deux sujets captés et leurs dimensions dans l'espace. Si je filme un premier sujet au premier plan, et un second en arrière-plan, la distance entre ces deux sujets paraîtra plus grande en courte focale qu'en longue focale, à cadre égal pour l'avant plan. De même, un gros plan d'un visage en courte focale donnera des traits plus forcés, plus grossier qu'en longue focale.
- La profondeur de champ ainsi que le bokeh : La taille de la zone de netteté et le flou de l'image visible hors de la zone de netteté. La profondeur de champ d'une courte focale est généralement bien plus grande que celle d'une longue focale. Enfin, le bokeh d'un 18mm sera très différent de celui d'un 85mm. Il est important de préciser qu'un autre paramètre entre en compte lorsque l'on parle de profondeur de champ et de bokeh : l'ouverture du diaphragme.

En observant ces différents paramètres, nous constatons que le choix de la focale est un choix déterminant pour le traitement de la profondeur dans un film et sur le rapport entre les personnages et le décor. Comme le rappelle Thomas Hardmeier :

« Si tu as des focales courtes, tu risques d'avoir le plafond dans le champ. Donc le plafond, il ne faut pas qu'il soit trop haut sinon il est trop loin, il ne faut pas que le décor soit trop énorme sinon ça devient un hall de gare ! Donc oui, dans ce sens-là, le choix des focales a une grosse incidence »¹

¹ Extrait de l'entretien avec Thomas Hardmeier, le 19/01/2021

L'objectif installé sur la caméra varie d'ailleurs en fonction des plans, où il n'est pas rare que l'on commence une séquence par un plan large avec une focale courte, et que l'on prenne des focales plus longues pour filmer des visages.

Cependant, à certaines occasions, un chef opérateur peut s'accorder avec un cinéaste pour se limiter à un ou deux objectifs seulement. L'intérêt étant de conserver les mêmes perspectives, la même profondeur, et donc une cohérence visuelle :

« Je me souviens avoir travaillé avec l'assistant caméra qui s'apprêtait à tourner L'Argent, le dernier film de Robert Bresson. Un jour, il m'a montré une focale de 50mm et m'a dit « c'est l'objectif du film ». Je me suis rendu compte que tout le film était tourné avec une seule optique ! »¹

Désormais, essayons de voir concrètement comment le choix entre courte et longue focale traite différemment la profondeur dans un film de fiction. Commençons par les longues focales (ou téléobjectifs).

Un système optique à distance focale longue écrase les perspectives. Revenons au film de Sofia Coppola : *The Beguiled*. Une grande partie du film semble avoir été filmé en longue focale. En plus de ne voir, tout au long du film, aucune déformation ou grossissement caractéristique des grands angles, l'écrasement des perspectives est manifeste.

Prenons ce photogramme ci-dessous. Tout semble rapproché ! La distance des arbres derrière le sujet semble minime, et il en va de même pour la distance entre les trois colonnes placées à la gauche du cadre. Enfin, la séparation entre la zone de netteté et le bokeh est beaucoup trop franche pour provenir d'une focale courte, notamment avec une valeur de plan aussi large.



The Beguiled, de Sofia Coppola (2017)

¹ MINTZER Jordan, *Conversation avec Darius Khondji*, France, Synecdoche, 2018, page 50

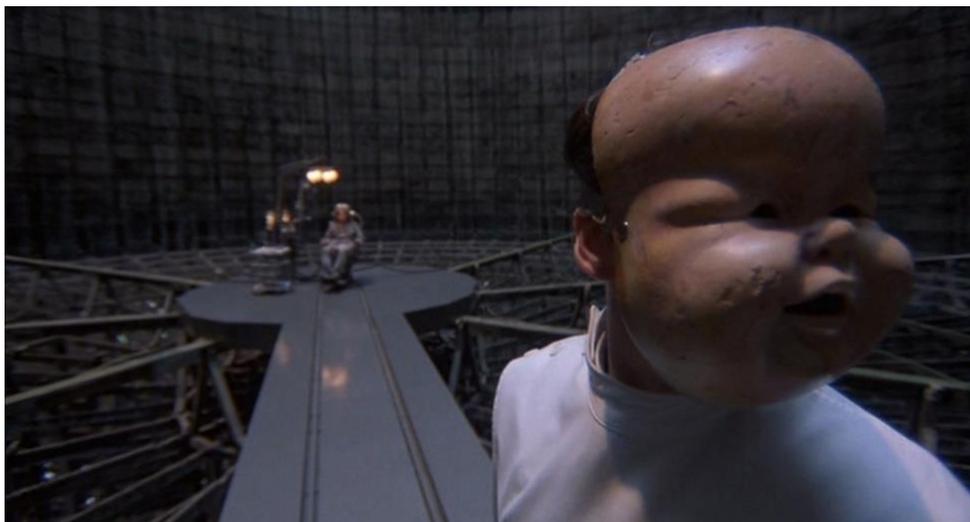
Mais pourquoi s'acharner à tourner autant en longue focale ?

Comme nous l'avons dit précédemment, *The Beguiled* (Sofia Coppola, 2017) est un huit clos dans le Sud des Etats-Unis où les femmes d'un pensionnat vont accueillir un soldat nordiste blessé. Le film a pour thème le désir féminin, provoqué par cet enfermement dans cet immense manoir. Ici, le décor est telle une forteresse qui à la fois protège et enferme les individus.

L'utilisation d'une longue focale permet donc de rendre le décor étouffant, d'intensifier sa présence dans le cadre. De plus, le film ayant pour thème la séduction (*The Beguiled* signifiant littéralement Le Séduit en anglais), les objectifs à longues focales diminuent la distance entre les personnages et participent à la tension amoureuse qui submerge le film. Ici, l'utilisation d'une longue focale, c'est le cloisonnement du regard du spectateur, à l'image du héros masculin enfermé par les filles du pensionnat. D'ailleurs, contrairement aux grands angles, la proximité, ici, ne se fait pas par un placement proche de la caméra à l'acteur, mais par un rendu des distances extrêmement réduit entre les héros. Parlons d'ailleurs de la courte focale !

Pour Gilliam, l'effet d'exagération des perspectives induites par les grands-angles est avant tout utilisé dans un but de déformation de la réalité. Dans son film *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) par exemple, l'individu se retrouve écrasé par la société et la bureaucratie, au point d'en devenir presque fou. Le grand angle permet alors au réalisateur de retranscrire cette folie et la domination de son environnement.

Dans le photogramme ci-dessous, le plan aurait eu une toute autre signification en longue focale ! Outre les traits grossiers du personnage au premier plan qui crée un malaise visuel, les lignes tranchées du décor aurait eu beaucoup moins de force. De plus, la distance entre l'arrière-plan et le premier plan aurait été réduite. Enfin, ce plan en longue focale n'aurait pas offert une aussi grande profondeur de champ, et n'aurait certainement pas rendu l'arrière-plan identifiable pour le spectateur.



Brazil, de Terry Gilliam (1985)

Nous pouvons donc conclure que la profondeur offerte par les courtes focales permet d'accentuer l'implication du spectateur et/ou de déformer les décors et les visages afin de créer une atmosphère presque surréaliste.

En revanche, l'approche de Terrence Malick est radicalement différente ! Là où le cinéaste précédant chorégraphie ses plans et impose son regard de metteurs en scène ; Malick, lui, utilise ces optiques pour donner une liberté de regard au spectateur :

« Terrence souhaite avoir un point de vue très large avec une profondeur de champ maximale, de manière à ce que le spectateur puisse lui-même appréhender le film comme il le souhaite, que ce soit plutôt sur les visages ou au contraire sur les paysages ou les décors. »¹

Cette idée de liberté se retrouve dans les théories sur le théâtre de Bertolt Brecht – ce que l'on appelle la *distanciation brechtienne* - consistant à faire prendre du recul au spectateur sur ce qu'il est en train de voir (par le jeu d'acteur ou par la scénographie) afin de parler avant tout à sa raison et sa conscience plutôt qu'à ses émotions immédiates et son subconscient qui était, selon Brecht, une « mauvaise mémoire ». Au cinéma, la grande profondeur de champ donne cette liberté, cette émancipation du regard qui n'est plus enchaîné par la dictature du metteur en scène. Pour reprendre André Bazin à propos de la profondeur de champ :

« Elle implique par conséquent une attitude mentale plus active et même une contribution positive du spectateur à la mise en scène. Alors que dans le montage analytique il n'a qu'à suivre le guide, couler son attention dans celle du metteur en scène qui choisit pour lui ce qu'il faut voir, il est requis ici à un minimum de choix personnel. De son attention et de sa volonté dépend en partie le fait que l'image ait un sens ».²

La courte focale offrant une plus grande profondeur de champ et élargissant l'angle de prise de vue, elle devient un moyen pour Terrence Malick de créer cette liberté. Il faut, pour lui, que le spectateur soit actif et construise son récit par son propre regard, en choisissant lui-même ses repères dans un large espace.

¹ REUMONT François, « Faiseur d'ombre – le directeur de la photographie Joerg Widmer parle de son travail sur « Une Vie Cachée » de Terrence Malick » [en ligne], AFC, 23 Mai 2019

² BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, France, Les Editions du Cerf, 2011, page 75



Une vie cachée, de Terrence Malick (2019)

Cette méthode de travail se retrouve à l'élaboration de l'espace scénique. D'abord par le travail d'éclairage quasi-exclusivement en lumière naturelle, mais aussi grâce à l'immense travail de repérage effectué par Sebastian Krawinkel, où l'enjeu était que les décors soient réels. Aucune construction pour le film n'était demandée :

« Le scénario demandait soixante-dix décors différents. Pour la plupart d'entre eux, j'ai dû préparer deux ou trois lieux différents durant mes repérages, afin que Terry puisse choisir. Cette méthode aide, généralement, à identifier le meilleur lieu, et le plus vite possible ! Avec Terry, ça n'a pas accéléré les choses, ça les a compliquées ! Terry, contrairement à d'autres, ne préfère pas un lieu à un autre, il cherche à tous les utiliser ! Soudainement, j'avais trois fois plus de décor à préparer ! »¹

Mais quoi de plus logique au final. Car si le but de la grande profondeur de champ chez Malick est de rendre libre le regard, le décor doit alors épouser cette approche et englober totalement les personnages pour faire évoluer les acteurs dans un cadre réel. L'utilisation du studio aurait alors été contre-productif. Pourquoi construire un décor dans un studio, permettant par exemple de pouvoir déplacer des pans de murs entiers ou totalement contrôler la lumière, alors qu'au contraire la démarche naturaliste de Malick demande à s'affranchir de ces avantages, notamment pour permettre à ses acteurs de s'imprégner pleinement des personnages :

¹ ANKENBAUER Sam, Talking with Production Designer Sebastian Krawinkel about Terrence Malick's *A Hidden Life* [en ligne], in *Bright Lights Film Journal*, June 1st 2020, Notre traduction.

« *Le fait de tourner de très longues prises et de ne pas savoir ce qui va forcément être retenu change beaucoup de choses. Les comédiens eux-mêmes ont avoué que, pour la première fois de leur carrière, ils ne jouaient plus devant la caméra mais étaient littéralement les personnages. Certaines scènes sont même faites en plusieurs versions dans plusieurs décors. Par exemple, les intérieurs de la maison de Franz et Fanny ont été faits dans cinq ou six maisons pour aboutir au résultat à l'écran.* »¹

En somme, la profondeur de champ et son rapport à un décor peut alors rendre actif un spectateur, le regard n'étant plus imposé, mais démocratique ! C'est par le choix du spectateur que l'image acquiert son sens. L'intérêt est alors d'éviter au spectateur de se focaliser sur un élément en particulier, que chaque élément d'un cadre soit traité de manière égale de sorte qu'il ait le choix de ce qu'il regarde. Or, les cadres larges, la grande profondeur et les décors monumentaux d'*Une Vie Cachée* (Terrence Malick, 2017) ne peuvent être visible sans la lumière, ici entièrement naturelle. La lumière se révèle être aussi un élément de focalisation, car le principe essentiel de la direction de la photographie est d'abord de choisir par la lumière ce que l'on montre. Ce qui veut dire que la lumière doit avoir, elle aussi, un impact sur le décor, sa profondeur et les reliefs. Alors comment cette profondeur peut être exprimée, utilisée et même supprimée par la direction de la lumière ?

c) *Focalisation, création et suppression des éléments d'un décor par la lumière et les contrastes.*

Il est évident que la création d'un décor nécessite de savoir comment l'éclairer. La lumière enveloppant un décor est aussi importante pour l'atmosphère du lieu que le décor lui-même ! Imaginons-nous le Los Angeles tentaculaire et dystopique de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) sans sa pénombre ponctuée de lumières d'enseignes blafardes, ou la maison du XVIIIe siècle, témoin de l'idylle entre les deux héroïnes, dans *Le Portrait de la Jeune Fille En Feu* (Céline Sciamma, 2019) sans la douceur des entrées de jour ?

Afin de participer activement à une atmosphère générale et de soutenir une histoire, la lumière focalise (ou pas) des éléments du décor et fait apparaître des reliefs par des jeux d'ombres et de clarté. En somme, elle dirige le regard du spectateur. Eclairer une scène, c'est d'abord choisir ce que le spectateur verra de cette scène. Le meilleur exemple que nous pouvons fournir est un exercice basique

¹ REUMONT François, « Faiseur d'ombre – le directeur de la photographie Joerg Widmer parle de son travail sur « Une Vie Cachée » de Terrence Malick » [en ligne], AFC, 23 Mai 2019.

de mise en lumière qu'a été amené à faire n'importe quel étudiant en technique de prise de vue : Prenons un sujet au premier plan et un mur en arrière-plan, comment pouvons-nous isoler le personnage du décor derrière lui grâce à un travail d'éclairage ? Les deux solutions les plus courantes étant : soit de placer un projecteur en contre qui découperait la silhouette du personnage, soit assombrir l'arrière-plan afin que le personnage ressorte mieux à l'image ! Dans ses deux solutions, l'idée est de faire ressortir le personnage par une clarté plus élevée que le reste du décor (liserés de lumière et/ou un fond plus sombre que le sujet).

Dans ce photogramme des *8 Salopards* (Quentin Tarantino, 2016) par exemple, le personnage joué par Samuel Lee Jackson tend une lettre de Abraham Lincoln à l'antihéros incarné par Kurt Russel. Subitement, la lettre se retrouve au centre du cadre, éclairé de mille feux. Bien sûr, c'est avant tout une manière un peu ironique d'exagérer son caractère précieux(à croire qu'une lumière divine illuminerait le document), mais nous remarquons que cet « excès » de clarté attire notre œil. La luminosité décuplée de ce bout de papier devenant le premier élément que nous regardons, contrastant avec les personnages dans l'ombre, entourés par les couleurs brunes de la diligence ainsi qu'avec la découverte, dont le blanc-bleuté de la neige est trop atténué pour s'opposer à l'excès de lumière sur le papier.



Les 8 Salopards, de Quentin Tarantino (2016)

Cependant, ces points de focalisation peuvent aussi supprimer un décor. Nous avons un exemple flagrant dans *La La Land* (Damien Chazelle, 2016). Régulièrement, le cinéaste fait apparaître des projecteurs imaginaires et assombrit le reste du décor pour suspendre un moment ou rendre visible l'attention d'un personnage sur un autre :



La La Land, de Damien Chazelle (2016)

Mais si la lumière peut supprimer un décor, ou faire ressortir à l'image des éléments plutôt qu'un autre, elle peut tout aussi bien créer un décor !

Pour cela, revenons à *Thérèse* (Alain Cavalier, 1986) . Le parti pris du film est de tourner intégralement sur un fond gris, en référence aux tableaux du XVIII^e siècle et « sans » décors. Cependant, tout au long du film, nous observons plutôt une absence de décor « tangible », c'est-à-dire sans murs, sans bâtiments, etc. où les personnages n'ont comme accessoires que le strict nécessaire. Dans ce film, c'est la lumière qui crée et divise les espaces entre eux.



Etudions le photogramme ci-présent. Une sœur carmélite s'avance jusqu'aux cuisines pour remplir sa cruche d'eau. Le décor est inexistant. Le personnage marche dans la pénombre, elle est éclairée dans son dos. Nous observons néanmoins que le projecteur qui l'éclaire crée une sorte de couloir de lumière que le sujet va longer

jusqu'à son arrivée aux cuisines. Ici, le couloir menant à la pièce n'est pas matérialisé par deux murs entre lesquels s'engouffrerait le personnage, mais par une zone d'ombre et de lumière.

De même, dans le photogramme suivant, *Thérèse* arrive chez les Carmélites. Le réalisateur nous montre alors le rite de passage : une nonne prend un cierge, l'amène à la nouvelle arrivante et l'accompagne vers le reste de la troupe. Ce rituel est filmé par Cavalier en un seul plan suivant toute l'action par un travelling. La séparation entre les deux pièces ne se fait pas alors, comme on pourrait le voir dans *Panic Room* (David Fincher, 2002), par une caméra qui traverse le mur ; mais par une zone d'ombre séparant deux endroits lumineux. Le seul élément nous permettant de comprendre que le plan est continu, que le passage a bien lieu, ce sont ces deux cierges qui demeurent les deux seuls points lumineux dans l'obscurité.

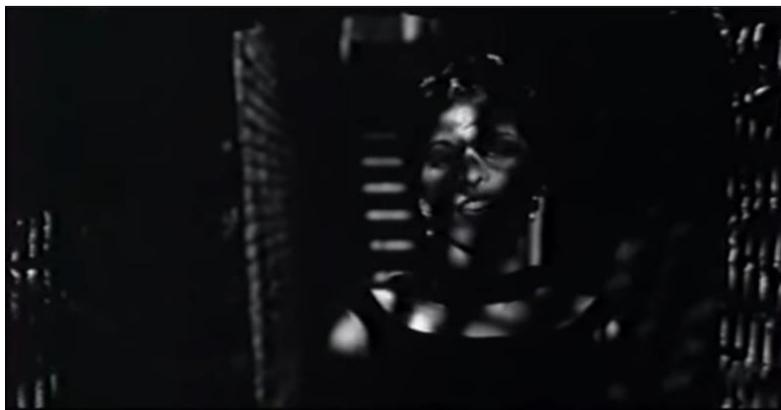


Thérèse, de Alain Cavalier (1986)

Enfin, l'effet lumineux sur un personnage ou sur une surface quelconque peut révéler un décor hors-champ, que l'on ne verra jamais que par l'intermédiaire de l'éclairage. Nous pouvons penser à toute sorte d'effets allant dans ce sens : que ce soient des lumières passant rapidement sur le visage d'un personnage rappelant des voitures, ou un éclairage clignotant traversant la fenêtre d'un intérieur qui ferait référence à l'enseigne d'un magasin.

Dans ce type d'effet, la lumière invente pour le spectateur un décor « imaginaire », qui n'existe pas dans le cadre mais qui a des répercussions pourtant sur la scène en train d'être filmée. Grâce à cela, une nouvelle profondeur est engendrée : une profondeur hors-champ. Ce qui offre de la vraisemblance et de la cohérence de l'univers dépeint dans le film puisqu'il n'y a pas que le décor dans le cadre mais aussi un décor hors cadre, ce qui signifie que les personnages baignent entièrement dedans et non pas seulement dans le champ prévu par la caméra. Mais en plus de renforcer notre suspension d'incrédulité, ce jeu entre le décor et la lumière pour créer un monde hors-champ a d'autres pouvoirs, plus dramaturgiques. Dans le photogramme ci-dessous de *The Addiction* de Abel Ferrara (1996), deux personnages féminins se font face, l'un piégeant l'autre dans une petite impasse souterraine (nous pouvons voir les escaliers menant à la surface dans le fond du décor). Nous pouvons voir sur cette image que le décor est, grâce à la lumière, imprimé sur le visage de l'agresseur. En plus de conserver une extrême cohérence par rapport au lieu, où nous pouvons remarquer que la totalité du décor est une série de stries noir et blanches, elle permet de filtrer la lumière. De sorte que la scène est à moitié plongée dans le noir, les visages très peu discernables. Mais pourquoi un tel choix ? D'abord cela renforce la figure menaçante qui se tient devant nous. Le visage est à peine discernable, la figure humaine est presque déshumanisée vu qu'elle n'est plus parfaitement reconnaissable. De plus, montrer l'antagoniste dans l'ombre est un vieux code cinématographique qui fonctionne encore aujourd'hui, et que le réalisateur utilise à son avantage.

Mais le plus intéressant n'est pas la présence de l'ombre en elle-même, mais sa forme : cette ombre de grille projetée sur le danger (et aussi sur le visage de la victime dans un autre plan) donne une impression d'enfermement. La forme rappelant les formes de barreaux de prison. Le jeu de lumière exprime l'absence d'issues de secours pour le personnage piégé.



The Addiction, de Abel Ferrara (1996)

C) L'apport de la couleur

L'arrivée de la couleur au cinéma, c'est-à-dire le procédé d'impression sur la pellicule argentique rendant une image en couleur, amena une nouvelle façon de concevoir un film. Et son importance fut décuplée avec l'apparition de la post-production numérique, où il n'est désormais plus rare d'entendre qu'il s'agit de la quatrième écriture d'un film. Seulement, un étalonneur ne travaillant jamais à partir d'une page blanche, le rush filmé doit alors contenir cette base sur laquelle il va s'appuyer. Par conséquent, la couleur d'un décor va faire partie de cette base. . Nous allons tâcher de comprendre dans cette partie comment la couleur influe sur le décor et ce qu'elle a apporté comme nouvel outil à un décorateur.

a) Un marqueur spatial et temporel

Dès le cinéma des premiers temps, la couleur fut une question essentielle alors même que la pellicule (à l'exception de quelques procédés expérimentaux) ne permettait pas de faire apparaître de la couleur sur la surface photosensible, notamment par des techniques comme le pochoir ou le virage consistant à coloriser le négatif après impression de l'image sur celui-ci. Nous remarquons d'ailleurs que, dès le début, les différences de couleurs choisies entre chaque scène permettaient de qualifier visuellement un instant bien spécifique : coloriser le négatif en bleu était souvent réservé à des séquences de nuit par exemple.

Cette différence temporelle traduite par la couleur se retrouve encore aujourd'hui d'ailleurs. Dans *Un Long Dimanche de Fiançailles* (Jean-Pierre Jeunet, 2004), le monde du « présent » dans lequel se déroule l'intrigue est baigné dans une teinte verte-jaune, alors que durant les souvenirs de la guerre, ce sont des teintes bleues, brunes et vertes désaturées qui priment. Cette différence permettant, par l'image, de ressentir le saut temporel entre les séquences, l'un étant un flashback par rapport à l'autre.



Un Long Dimanche de Fiançailles, de Jean-Pierre Jeunet (2004)

Par ce simple fait, nous pouvons donc voir que l'étalonnage participe à la continuité spatiale et temporelle d'un film. Mais il en va de même pour l'espace scénique ! La différence de couleur entre

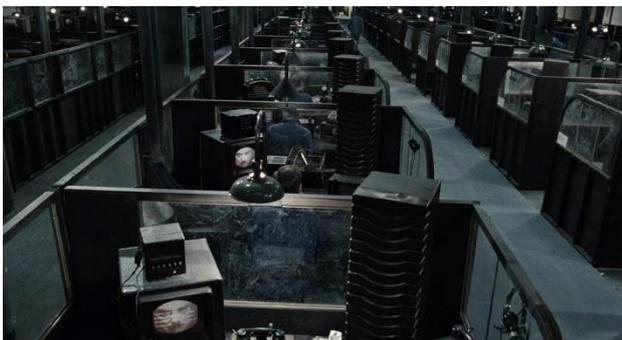
deux décors étant d'ailleurs un artifice très commun pour montrer que nous sommes dans un espace différent. Par exemple, dans *Snowpiercer* de Bong Joon-ho (2013), les protagonistes remontent un train afin d'arriver au poste de pilotage pour renverser le tyran en place. Le train étant divisé en compartiments, matérialisant le rapport de force entre les classes prolétaires et les classes « supérieures » ; les salles détiennent des teintes très différentes.

Cette distinction chromatique entre le compartiment des dernières classes, où le décorateur a construit des installations métalliques avec des néons offrant une lumière froide et la salle de cours extrêmement bariolée renforce cette séparation entre les salles que remontent les héros.



Snowpiercer, Bong Joon-ho (2013)

Au contraire, un monde où tous les espaces ont la même teinte serait perçu comme un monde contrôlé où plus rien n'existe sauf la couleur déterminée par la société (totalité colorée comme reflet du système totalitaire). Dans la dictature de *1984* de Michael Radford (1984), où le quotidien de chacun est surveillé et où les différences entre chaque individu sont supprimées, l'uniformité demandée par le régime se ressent aussi bien dans les décors. Tout est de la même couleur gris-bleuté ! Des espaces de travail aux lieux de vie. Outre que d'illustrer l'austérité de ce monde, c'est surtout cette accumulation de lieux ayant une gamme chromatique strictement identique qui matérialise la dictature. De même, dans *Vol Au-Dessus d'un Nid de Coucou* (Milos Forman, 1976) l'omniprésence de la couleur blanche, bien que logique vue le contexte hospitalier, renforce néanmoins l'aliénation des patients, provoquée par la domination et l'infantilisation qu'impose l'infirmière Rachel.



1984, Michael Radford (1984)

Cependant, si la couleur d'un décor est un marqueur spatial entre différents lieux, elle peut aussi servir à diviser l'espace dans un même cadre. Or, qu'est-ce que diviser l'espace dans un plan? Premièrement, c'est mettre deux lieux en opposition. L'exemple le plus évoqué est l'utilisation faite de

la couleur dans le décor du *Mépris* de Jean-Luc Godard (1963), durant la célèbre séquence de dispute entre Brigitte Bardot et Michel Piccoli, où la différence chromatique entre deux pièces dans un même cadre renforce le sentiment d'opposition entre les deux personnages.

Mais nous pouvons voir une démarche similaire dans *Désert Rouge* (1964), premier film en couleur de Michelangelo Antonioni. Le film narrant l'histoire de Giuliana, son quotidien devenant un enfer suite à ses névroses. Lors de cette scène ci-dessous, la pièce rouge de la cabane où se retrouvent les amis tranche littéralement avec le reste de la bicoque dominée par des teintes gris bleuté. Il est d'ailleurs intéressant de voir que cette pièce fut le seul endroit du récit où la protagoniste semble trouver sa place. Ici, cette pièce devient un refuge pour elle, encerclée par ce monde froid et austère qu'est la ville industrielle de Ravenne : « *Elle figure un espace singulier encerclé par le brouillard alentour où les silhouettes se perdent et disparaissent* »¹.



Désert Rouge, Michelangelo Antonioni (1964)

« Disparaissent » ? En effet, le reste du spectre colorimétrique qu'utilise Antonioni dans ce film permet également de supprimer les reliefs. Prenons ce photogramme ci-dessous. L'harmonie chromatique entre la table, les rideaux, les murs et l'extérieur limite la profondeur à son maximum. De l'appartement à l'immeuble vu depuis la fenêtre, tout se répond, tout se ressemble ! Une sorte d'identité commune (presque identique) se crée entre deux espaces pourtant différents, comme l'écrit Jessie Martin :

*« Mais en outre, l'intérieur et l'extérieur (donné à voir par l'encadrement de la fenêtre) se répondent en une harmonie ton sur ton, les vert clair, rose et bleu du papier peint sont déportés sur l'immeuble vu de la fenêtre produisant ainsi une continuité chromatique qui finit de ramener des plans sur une même surface. »*²

¹ MARTIN Jessie, *Le Cinéma en Couleur*, France, Armand Colin, 2013, page 140

² *Ibid.*



Désert Rouge, Michelangelo Antonioni (1964)

Nous pouvons alors constater qu'une division de l'espace par la couleur, c'est aussi pour étendre l'espace du décor. Car si l'aménagement du décor, le choix de la focale, la direction de la lumière, de surcadrages et de lignes de fuites permettent de créer de la profondeur, celle-ci peut être renforcée par une division chromatique entre deux espaces.

Dans l'un des photogrammes de la série *The Queen's Gambit* (Scott Frank, 2020), narrant l'histoire d'une orpheline prodige dans les jeux d'échecs, nous observons l'héroïne principale arriver dans sa chambre, découvrant la maison bariolée de ses parents adoptifs. Les personnages évoluent dans un décor entièrement rose, dénué d'autres couleurs. Cependant, le surcadre de la porte ainsi que le mur jaune derrière le second personnage est un repère visuel suffisamment fort pour le spectateur. Ce mur jaune permettant alors de bien séparer la chambre de l'escalier menant au rez de chaussée.

Evidemment, c'est avant tout la continuité narrative qui guide le spectateur. Néanmoins, si un mur rose avait remplacé le mur jaune, le cadre aurait été beaucoup plus étouffé par cette couleur et l'impression de relief aurait été diminuée car, au final, toutes les surfaces se répondraient (comme nous l'avons vu précédemment).



The Queen's Gambit, de Scott Frank (2020)

Pour finir, cette rupture de la continuité chromatique des lieux peut aussi jouer avec la continuité temporelle d'une scène. Le décor devenant parfois la matérialisation du temps qui passe. Afin de le démontrer, nous allons prendre l'exemple du film *La La Land* (Damien Chazelle, 2016). Dans le montage du film, les trois photogrammes ci-dessous se suivent. La séquence présente l'héroïne passant plusieurs castings. L'effet de répétition dû au jump-cut, le jeu de l'actrice et la couleur des murs nous font alors comprendre que nous sommes face à une série d'ellipses et que ces trois castings sont éloignés dans le temps et l'espace diégétique.



La La Land, de Damien Chazelle (2016)

b) Les couleurs des décors et des lumières sont-elles représentatives d'un genre ?

Aujourd'hui, devant plus de cent ans de cinéma, les termes comme « films d'époques », « aventure pulp » ou « space-opera » nous font associer divers référents visuels qui vont servir à élaborer une image, et notamment un décor.

A la fois le style, difficile d'imaginer un film d'époque avec des fauteuils Stark, ou même la couleur de l'environnement qui devient alors plus qu'une volonté propre d'un auteur mais un élément du genre qu'il utilise. L'inénarrable cliché du décor de comédie musicale surcoloré ou du film policier arborant sa plus belle salle d'interrogatoire à mur sombre et à vitre sans tain en sont le parfait exemple. Leur utilisation devient automatiquement un puissant marqueur de genre.

Au début de *La La Land* (Damien Chazelle, 2016), la couleur des voitures, mêlée à la série de genre musicaux que l'on entend par les radios, souligne alors la légèreté et la musicalité du film qui s'annonce par exemple. Au contraire, des films comme *On Connait la Chanson* de Alain Resnais (1997) n'utilise pas la sursaturation des couleurs que l'on pourrait attendre d'une comédie musicale. Le cinéaste renforce au contraire l'aspect quotidien du monde, ce contrepied du décor renforçant par ailleurs les paroles qui acquièrent une toute autre force.

Dans le livre *Le Cinéma en Couleur* de Jessie Martin, il est intéressant d'observer qu'elle désigne chaque couleur (ou combinaison de couleurs) pour définir son utilisation par un genre particulier. Par exemple, elle développe la dichotomie entre le rouge et le vert en science-fiction, ou explique la sursaturation des couleurs dans un film de super-héros comme *Dick Tracy*. D'autre part, elle pointe l'utilisation des couleurs ternes des environnements dans les productions de la Hammer permettant de faire saillir le rouge du sang des victimes. Sa brusque arrivée dans le cadre créant un

point de focalisation, le spectateur éprouve alors un stimuli visuel instantané. Une démarche similaire est d'ailleurs visible dans une séquence du film *The Neon Demon* de Nicolas Winding Refn (2016). Nous suivons Jesse débarquant dans le milieu de la mode californien. Après avoir réussi avec succès un casting, faisant de l'ombre à une de ses rivales, nous les retrouvons toute les deux dans des toilettes publiques. Par colère, sa rivale brisa un miroir sur lequel Jesse va se couper. Le mur entièrement blanc permet alors de faire ressortir le sang de la protagoniste au milieu de cette clarté immaculée. Le sang, alors objet de désir, vient bouleverser l'uniformité chromatique de la séquence alors dominée par des teintes froides :



The Neon Demon, Nicolas Winding Refn (2016)

Cette utilisation des couleurs pour représenter l'horreur est d'ailleurs une des grandes spécificités du genre « Giallo ». Issue de la littérature mêlant thriller, érotisme et fantastique, il deviendra un genre à part entière au cinéma dont les principaux représentants furent Mario Bava, Lucio Fulci et Dario Argento et son fameux film *Suspiria* (Dario Argento, 1977), où c'est par l'usage d'une lumière en mouvement et colorée que surgit l'inexplicable : « *La forme lumineuse de la couleur, par son immatérialité et son caractère diffus, figure l'intangible, le surnaturel et contribue à instaurer un climat fantastique* »¹.

The Neon Demon (Nicolas Winding Refn, 2016) réutilise cette approche du fantastique par la couleur (de la lumière et/ou de l'environnement). Ici, les formes sont nettes, tranchantes, agressives. Les décors du film enferment les personnages par des motifs acérés et des espaces aux couleurs unies qui dominent les personnages. Les mannequins deviennent à la fois des princesses noires anthropophages et des victimes du récit. Grâce au décor, le monde du mannequinat devient alors un monde uniformisé, prédateur et sans pitié. Il est, d'ailleurs, intéressant de voir une dichotomie entre le bleu et le rouge exprimant un basculement de l'innocence vers la passion, le désir et la bestialité.

¹ MARTIN Jessie, *Le Cinéma en Couleur*, France, Armand Colin, 2013, page 161

Dans cet extrait ci-dessous, les trois antagonistes du récit rencontrent Jesse et l'intimide en dominant la conversation. Au fil de la discussion, on aperçoit l'innocence du personnage face à un environnement voyeur, agressif et superficiel. La couleur des murs marque alors cette opposition. Jesse vient du fond du cadre, dans un environnement bleu, aux teintes sombres. Elle se retrouve alors entouré par ses trois « amies », la dévisageant du regard, cloisonnée entre des murs rouges (renforcé par une lumière rose, permettant de rester dans les mêmes teintes et de conserver la présence du rouge sur le décor).



The Neon Demon, Nicolas Winding Refn (2016)

Le film est construit sur cette opposition omniprésente dans le décor, parfois coloré comme nous l'avons vu plus haut, ou alors construit pour permettre à la couleur de la lumière de ressortir. Ci-dessous nous pouvons voir la scène de basculement où Jesse se rend elle-même compte de sa beauté et décide d'en faire sa force (l'ingénue devient menace). La séquence entière est construite sur deux lumières pures : bleu (innocence) et rouge (prédateur). La structure triangulaire, composée de miroirs, permet alors de parfaitement renvoyer la lumière pure, participant à rendre les plans quasiment monochromatiques. Dans cette scène, le décor participe à la colorisation symbolique de la séquence par la lumière, il ne porte pas la couleur lui-même.



The Neon Demon, Nicolas Winding Refn (2016)

Si rouge et bleu symbolisent un basculement émotionnel, *The Neon Demon*, en plus de faire référence au genre cinématographique de l'horreur par des procédés semblables au giallo, utilise la couleur du décor et des lumières pour expliciter l'état d'esprit des personnages. La couleur n'est plus qu'une expression du genre ou de style, elle devient expression psychologique.

c) *La couleur au service du personnage.*

Bien avant le cinéma, la couleur était un sujet de réflexion pour les peintres ou les philosophes, qui constatèrent qu'elle n'est pas un complément visuel à un sujet mais un outil exprimant des émotions et des sensations. D'ailleurs des penseurs comme Goethe dans son *Traité des couleurs* propose plusieurs combinaisons chromatiques, les définissant comme « harmonieuses », « caractéristiques » ou « sans caractères ». A partir de cela est théorisé et expérimenté un « langage des couleurs » permettant de refléter un état d'esprit, de suggérer une émotion ou même du mouvement ! Par exemple, le rouge est affilié à la passion et l'on parlera de couleurs froides devant une association de bleu et de vert ou d'une impression de chaleur écrasante en observant un tableau des quais de Venise par Turner, où il ne semble exister que le rouge et le jaune.

Nous pouvons donc conclure que la couleur véhicule des émotions. Le décor au cinéma étant alors l'un des principaux supports de la couleur, au même titre que le traitement de la pellicule ou que l'étalonnage numérique, elle devient une question centrale pour un décorateur. Reprenons l'exemple de *Désert Rouge*. Le refuge psychologique que trouve Giuliana dans la cabane est caractérisé par du rouge. De même, les couleurs extrêmement ternes qui enveloppent Ravenna peuvent aussi nous laisser penser qu'il s'agit du regard névrotique de l'héroïne sur son environnement. En revanche, lorsqu'elle s'évade en racontant une histoire à son fils, les couleurs reprennent vie, deviennent plus douces et légères. Jessie Martin parle alors de « couleur-affect » :

« *C'est une couleur-affect, non tant dans le sens d'une traduction psychologique des états d'âmes par les teintes qui renvoie à une symbolique – ce qu'elle peut être néanmoins -, mais dans celui d'une réalité incarnée, d'un vécu véhiculé par un système chromatique, le postulat étant que le réel ne peut être saisi que dans un regard et que le regard ne saisit qu'un possible réel.* »¹

Cependant, la présence d'un personnage dans un environnement particulier raconte aussi sa manière d'être, la couleur d'un mur devenant aussi parlant que les éléments qui composent la scène. La couleur du décor se transforme en illustration d'un archétype. Prenons ce photogramme de *Harry Potter et L'Ordre du Phénix* (David Yates, 2007), où la directrice de l'école torture le héros. Dans cette image, les couleurs rose bonbon des murs s'accordent aux vêtements du personnage. En plus, de la placer dans son élément, cette surabondance de couleur rose laisse transparaître le ridicule du personnage lui-même, considéré dans le film comme superficielle et cruelle. De plus, la dissonance

¹ MARTIN Jessie, *Le Cinéma en Couleur*, France, Armand Colin, 2013, page 137-138

entre un décor rose (la couleur faisant souvent référence à la douceur) et le sadisme de la scène reflète la figure ambiguë et dangereuse de l'antagoniste.



Harry Potter et L'Ordre du Phénix, de David Yates (2007)

De même, la différence chromatique entre deux lieux peut tout à fait symboliser une rupture d'état d'esprit, la différence entre deux univers opposés, différents. Par exemple, dans la série *The Queen's Gambit* (Scott Frank, 2020), une séparation chromatique est clairement opérée entre le pensionnat et la maison de la famille d'accueil. L'une ayant des murs froids avec des boiseries sombres et l'autre arborant des tentures aux couleurs vives. Cette rupture permettant de montrer l'écart entre deux mondes : le puritanisme forcené d'un orphelinat et la superficialité grotesque de l'« American Way of Life » des années 60.



The Queen's Gambit, de Scott Frank (2020)

Revenons au film *The Neon Demon* (Nicolas Winding Refn, 2016). Nous avons parlé, plus haut, de la dichotomie entre bleu et rouge pour symboliser un basculement, ce qui nous a permis d'introduire la question de l'expression psychologique par la couleur. Or, une troisième couleur fait son apparition dans le film : le jaune doré. Le film est visuellement bâti sur une trichromie bleu/jaune/rouge, où le cinéaste va doser ces couleurs à chaque séquence pour illustrer l'état d'esprit des personnages et leur rapport à ce qui les entoure. Par exemple, après le basculement émotionnel de Jesse à la fin de son défilé, celle-ci prend conscience de sa beauté et en joue.

Au début du récit, le milieu bien établi de la mode et des agences en communication est constamment composé de jaune couleur or. Cette couleur va alors revenir après la transformation psychique de Jesse, où la couleur rouge des fauteuils va se mêler à la couleur chaude de la lumière et du costume, créant ainsi une quasi-bichromie. Cette dichotomie représentant alors Jesse se complaisant dans le milieu, elle en fait désormais pleinement partie. Elle n'est plus la jeune ingénue arrivant de la campagne, elle est la nouvelle égérie du monde de la mode californienne.



The Neon Demon, de Nicolas Winding Refn (2016)

Enfin, revenons sur ce que nous avons dit à propos de la dichotomie rouge/bleu. En effet, nous pouvons considérer que ces deux couleurs sont opposées. Le passage de l'un à l'autre représentant à la fois un code du cinéma d'horreur (la jeune femme pure contre le mal) ainsi qu'un basculement psychologique (de la proie au prédateur). Cependant, la présence de ces deux couleurs est bien plus complexe qu'une simple opposition. Durant le film, nous pouvons remarquer que l'un accompagne l'autre ! La présence du bleu appelant fatalement l'arrivée du rouge.

Quoi de plus logique, au final ! Le film traitant de l'ambiguïté du monde de la mode, à la fois entre de la beauté parfaite et facteur d'aliénation et de compétition, la pureté à laquelle s'accroche la couleur bleue va de pair avec la couleur rouge du sang et de la violence. Le bleu et le rouge, c'est aussi l'innocence qui appelle le désir et le mal absolu habitant chaque individu. Nous pouvons prendre comme exemple cette séquence représentée par les deux photographies ci-dessous, où Ruby (à gauche) fantasme sur Jesse. Elle est alors baignée dans la couleur bleue de la morgue, en pensant à Jesse, habillé de rouge/rose sur un canapé de la même couleur. La couleur bleue du décor, dans cette séquence, n'a pourtant rien à voir avec la pureté. Nous pouvons interpréter cela comme une « rupture nécessaire », le rouge des décors symbolisant la passion s'accompagne forcément d'une lumière bleue, la couleur bleue devient complémentaire du rouge.



The Neon Demon, de Nicolas Winding Refn (2016)

Nous pouvons aussi voir cette complémentarité dans les photogrammes ci-dessous. L'un présentant les trois antagonistes se douchant (littéralement) dans le sang de leur victime. Le rouge du sang étant quasiment noirci notamment grâce à la lumière entièrement bleue qui les entoure. L'autre, par un simple jeu entre tapis bleu et rouge sang. Ici, l'ambiguïté des couleurs représentant l'ambiguïté psychique des personnages. A la fois archétype de la beauté et de la bestialité de ce monde superficiel.



The Neon Demon, de Nicolas Winding Refn (2016)

2/ La création de l'esthétique d'un film

Dans la partie précédente, par un travail d'analyse, nous avons pu étudier la manière dont le décor et la prise de vue (lumière et cadre), par un travail conjoint, servait la dramaturgie d'une œuvre. Désormais, nous allons tâcher d'étudier en profondeur comment se conçoit cette collaboration, comment se matérialisent les échanges, les compromis, les choix que doit faire chaque acteur. En somme, nous expliquerons comment s'élabore et s'exécute une direction visuelle, à force d'exemples, d'études de cas et de témoignages de professionnels.

A) Comment se forment les choix visuels d'un film ?

Tout d'abord, nous allons voir comment se forment les partis-pris visuels au cinéma. C'est-à-dire comprendre les réflexions, recherches et échanges que sont amenés à faire un chef opérateur et un chef décorateur afin d'élaborer l'esthétique d'un film qui respecterait la vision d'un auteur et qui nourrirait la narration.

a) *Les recherches esthétiques.*

La recherche esthétique est la première étape de préproduction qui est faite par le chef opérateur et le chef décorateur. Ces recherches consistent à déterminer les partis pris visuels du film, le « style » de l'image. Ce que nous avons vu précédemment, c'est que l'image cinématographique porte une narration. Elle n'a pas pour vocation d'être illustrative, mais d'être signifiante, cela grâce à divers éléments qui la composent, comme le décor, la lumière et le cadre, actuels sujets de ce document. Or, dans l'industrie cinématographique contemporaine, cette histoire trouve comme premier support le scénario qui servira de base de travail à l'ensemble des chefs des postes. Pour reprendre les mots de Séverine Baehrel :

« Le cœur du travail, c'est le scénario. On va réfléchir chacun de notre côté sur le scénario donné - bien sûr il y a toujours différentes versions en même temps mais ça reste, à peu près, la même direction – et c'est là où je veux en venir ! C'est qu'on essaye d'en tirer une direction artistique, vraiment une colonne vertébrale. Je ne fais pas de la décoration décor par décor, je fais de la décoration sur l'ensemble du film. »¹

¹ Entretien avec Séverine Baehrel, le 11/05/2020

En somme, nous allons étudier comment les différents acteurs de l'image travaillent ensemble afin d'élaborer une esthétique commune. Il nous faut alors, dans un premier temps, dégager les thématiques et les principaux enjeux du scénario. Par exemple, pour le film *Eugénie Grandet* (Marc Dugain, sortie prévue en 2021), la chef décoratrice Séverine Baehrel dégagera plusieurs problématiques abordées dans l'histoire : « *En l'occurrence, le sujet de Eugénie Grandet c'était d'abord la féminité, comment une femme vivait au XIXe siècle, la vie d'Eugénie étant très restreinte, elle a comme unique activité d'aller à l'église.* ». Ce travail d'analyse des enjeux du scénario va alors situer des « points d'accroches » qui vont permettre aux différents acteurs de l'image de composer ensemble un univers visuel cohérent.

Ce qui va alors nous intéresser c'est de savoir par quels documents cet échange va se former.

Tout d'abord, il y a bien évidemment des recherches iconographiques. Elles sont composées de références picturales, photographiques, d'échantillonnages de textures et/ou de couleurs. Dans le film *Eugénie Grandet*, de nombreuses références picturales ont été utilisées, notamment Rembrandt et Vermeer, comme nous pouvons le voir ci-dessous (L'image de *La Sainte Famille* étant directement extraite du dossier de références fait pendant la préproduction du film). Ces références viennent au fur et à mesure des discussions sur le script. L'intérêt n'étant pas de reproduire strictement les images, mais elles donnent des indices, des pistes de réflexions pour les chefs de poste.

« Si tu veux, les mots qui revenaient quand je discutais avec le réalisateur, c'était « dense », « sombre », « obscur », « âpre ». Je pense qu'il est important, quand on parle de technique, de se poser la question de quelle histoire on raconte. (...) C'est un drame ! La mère d'Eugénie meurt, et elle se rend compte qu'elle a vécu dans la misère alors qu'elle aurait pu vivre autrement. Et Marc avait cette argument-là... d'opacité. »¹



Image du film *Eugénie Grandet* (Marc Dugain, sortie prévue en 2021)



La Sainte Famille (Rembrandt)

¹ Extrait de l'entretien avec Gilles Porte, le 23/04/2020

Les deux images ci-dessus montrent que le travail sur les noirs denses que l'on retrouve au tournage fut induit par les références que le chef opérateur, chef décorateur et le réalisateur se sont échangés entre eux.

« La consigne de Gilles, lui ce qu'il voulait avoir, c'étaient des décors très foncés. Donc moi je fais faire des échantillons par mon chef peintre que je vais montrer à Gilles. Donc il va juger surtout sur la valeur et me dire « ah bah c'est trop clair » ou « c'est trop foncé », pour lui c'est ça qui l'intéresse. Parce que là il voulait quelque chose de très foncé pour que la bougie puisse être bien marquée, que la lumière de la bougie puisse bien se détacher. »¹

On retrouve cet échange dans les discussions entre Gilles Porte (chef opérateur) et Mathilde Delacroix (étalonneuse), où les couleurs « terreuses » d'*Eugénie Grandet* ont été inspirés par la série *Peaky Blinders* (Steven Knight, 2013) et les autochromes du début du XXe siècle. Dans le photogramme de *Peaky Blinders* ci-dessous (Les deux images étant extraites du document de préparation du film *Eugénie Grandet*), nous pouvons voir, sur le bas de l'image, une série d'échantillons de couleurs permettant de créer ce que nous pouvons appeler une *empreinte colorimétrique* du plan. Cette empreinte servant avant tout à repérer plus aisément les couleurs dominantes d'une scène. L'empreinte colorimétrique de ce photogramme laisse alors transparaître une prédominance des couleurs marrons « terreux » et dorées, que l'on retrouve dans *Eugénie Grandet* bien que l'utilisation de la couleur dans les deux œuvres divergent par leur message et leur histoire.

« Je suis allé aux réunions déco/costumes (...) Comme on avait une esthétique particulière, parce qu'il voulait qu'on donne un look à la « Peaky Blinders » sur le film, du coup on a pas mal discuté sur les choix de costumes à faire, par rapport aux essais filmés qu'on avait fait, et Gilles m'a demandé de venir pour confirmer son avis par rapport à un costume ou autre. Il avait envie que je sois là pour confirmer ce qu'il sentait et ce qu'il disait à la déco »²



¹ Extrait de l'entretien avec Séverine Baehrel, le 11/05/2020

² Extrait de l'entretien avec Mathilde Delacroix, le 15/05/2020

Mais ces références iconographiques ne vont pas seulement permettre de trouver l'atmosphère d'une scène, d'un lieu ou d'un film. Elles vont parfois servir à nourrir le découpage en lui-même. Prenons comme exemple ce photogramme ci-dessous. Le personnage d'Eugénie marche seule dans le couloir, après avoir consommé son amour avec son cousin Charles Grandet. Le plan est un travelling-avant tourné en caméra à l'épaule (le seul du film) afin de symboliser le basculement du personnage. Mais à la fin du plan, la caméra s'arrête et le point ne suit pas le personnage qui disparaît au fond du couloir, dans le flou :

« Lors de cette scène, j'ai proposé à Marc de bloquer le cadre et le point pour laisser partir Eugénie dans le flou, c'est une référence aux peintures d'Hammershoi. Ça renforçait, pour moi, cette impression de solitude. »¹



Seulement la direction visuelle d'un film n'est pas uniquement dirigée par des références iconographiques. Selon Gilles Porte : *« on avait aussi des références de films : Ida en est une, l'œuvre de Bergman aussi. Beaucoup de références nordiques, en même temps c'est assez logique : beaucoup de silences, beaucoup de on-dit, d'ailleurs il y a un film de Bergman qui s'appelle Le Silence ».*

En effet, le travail de décadrage du film *Ida* (Pawel Pawlikowski, 2013), que nous avons vu plus haut dans ce document, a inspiré Marc Dugain et Gilles Porte dans le travail de cadrage : *« D'ailleurs, quand tu vas voir Ida, il y a un travail de décadrage qui est dingue ! Et ça a un sens ! Donc moi, ce travail de cadrage, ça m'a permis aussi de le faire dans le film, un peu moins que lui, mais aussi pour parler de solitude, d'isolement »².* Par exemple, dans ce champ/contre-champ ci-dessous, le cinéaste et le chef opérateur ont décidé de décadrer les deux axes, afin d'illustrer un manque de communication, un problème sous-jacent qui n'arrive pas à se libérer par la discussion,

¹ Extrait de l'entretien avec Gilles Porte, le 23/04/2020

² *Ibid.*

mais aussi pour montrer la solitude des personnages, l'un par rapport à l'autre. Le personnage joué par Mr Olivier Gourmet étant d'ailleurs totalement isolé dans une masse noire.



Image du film *Eugénie Grandet* (Marc Dugain, sortie prévue en 2021)

Enfin, de la même manière que les peintures d'Hammershoi, les références filmiques peuvent directement nourrir le découpage technique et la mise en scène. Par exemple, le photogramme ci-dessous montrant Eugénie derrière la grille d'un confessionnal, barrant son visage et laissant entrapercevoir son œil est une référence au film *Le Sac De Farine* (Kadija Leclere, 2012), dont Gilles Porte fut d'ailleurs le chef opérateur.



Eugénie Grandet (Marc Dugain, sortie prévue en 2021)



Le Sac de Farine, Kadija Leclere (2012)

Pour conclure, une étape majeure des recherches esthétiques, et notamment lorsque l'on parle d'un film dont l'histoire se déroule au XIX^{ème} siècle, c'est la recherche historique. Premièrement, ces recherches vont permettre de rendre crédible l'univers du film. Elles vont donner du corps aux décors, aux costumes, aux postures et à l'histoire qui nous est présentée. Le décorateur se retrouve alors à faire un travail quasiment archéologique et de reproduction : « *On a travaillé aussi avec des références iconographiques au niveau des situations. Par exemple, Eugénie coud à la fenêtre : comment ça se passait ? Quel matériau on utilisait ? Cette recherche-là nourrit la matière des costumes, des décors, etc.* »¹

¹ Extrait de l'entretien avec Gilles Porte, le 23/04/2020

Dans le cas d'*Eugénie Grandet*, les intérieurs, les fenêtres, les chambres, les couleurs, les costumes, etc. ont fait l'objet de recherches par les images diffusées à l'époque telles que des peintures, des gravures ou des lieux restés encore tel quel. Par exemple, les quelques documents présentés ci-dessous font parties des recherches qu'a eu à faire Séverine Baehrel pour pouvoir reproduire un simple bouquet de fleur cohérent avec les goûts de l'époque :

Extrait du carnet de recherche de Séverine Baehrel pour le film *Eugénie Grandet* (Marc Dugain, sortie prévue en 2021)



3- DU XVIII^e AU SECOND EMPIRE

On s'aperçut en 1804, qu'il fallait des fleurs pour les fêtes et on se met à cultiver celles qui sont les plus employées. Violettes, Résédas et Hortensias garnissent les vases et potiches. On commence à décorer les salons d'une manière permanente avec des plantes vertes, à en offrir, ainsi que des corbeilles composées. La Violette fut la fleur préférée de l'Empire et Louis XVIII l'avait pour cela d'abord bannie.

Le bouquet "à la main", quelque peu normalisé et d'un volume proportionné à son prix, plutôt rond et bombé, allant jusqu'à l'encombrement, s'aplatira par la suite. Toutes les fleurs sont montées sur tige de jonc ou de fil de fer, par petits ensembles ou "toupillons" comportant des feuillages (les ouvrières étaient les "toupillonneuses").

Deuxièmement, ces recherches historiques vont justement nourrir la direction artistique visuelle du film et donc la narration. Prenons l'exemple de ce photogramme représentant Eugénie face à son père. Tout au long de l'histoire, le père Grandet fait croire à sa fille qu'ils vivent dans la misère. Ici, l'absence de bougie retranscrit cette avarice, le père oblige sa fille à presque vivre dans le noir afin d'économiser des chandelles. Pourtant, en observant plus attentivement ce photogramme, nous pouvons voir que les meubles contrastent avec cette apparente pauvreté. La table sophistiquée et les chandeliers en argent laissant apparaître une richesse cachée :



Image du film *Eugénie Grandet* (Marc Dugain, sortie prévue en 2021)

Pour finir, cette réflexion historique va également guider le chef opérateur dans sa manière d'éclairer une scène. Connaître la manière dont a été éclairé les intérieurs d'une maison ou d'une rue à l'époque, la température de couleur d'une bougie par rapport à une lampe à pétrole, l'effet de la lumière d'une flamme sur les peaux et les matières est absolument nécessaire afin d'élaborer une scène.

« La préparation d'époque, c'est très important ! Savoir si, au XIXème, il y avait déjà des lampes à huile, est-ce qu'il y avait des lampes à gaz, est-ce qu'ils s'éclairaient à la bougie ? C'est tout ça, cette réflexion qu'on va avoir aussi en préparation qui va aussi nous amener une direction artistique et une direction lumière »¹

En somme, cette série d'échanges iconographiques, historiques et filmiques contribue à l'élaboration de ce que nous pourrions appeler des *guides visuels* (aussi appelé *Moodboard*), c'est-à-dire des carnets d'illustrations et de références servant, en quelque sorte, de « feuille de route » au chef opérateur ou au chef décorateur pour maintenir une direction artistique visuelle cohérente, que ce soit durant la préproduction ou le tournage. En soit, ce carnet, c'est l'esthétique du film couché sur le papier. Pour Séverine Baehrel : *« Je me fais des carnets, comme des carnets de voyages, ce qui me permet de rassembler toutes mes idées de départ, et qui permet de rassembler toute une iconographie qui traite le sujet »*.²

Pour Gilles Porte, la démarche est la même. Ce carnet va d'ailleurs lui permettre de garder le cap lors de la fabrication du film. Comme l'introduit Gilles Porte sur son site Web : *« Premier outil de travail sur le plateau, jamais mon carnet ne me quitte au cours du tournage »*.³ Cependant, nous pouvons voir que ses carnets sont complétés au fur et à mesure de la production du film. Ils deviennent plus qu'une synthèse de la direction artistique, ils deviennent presque un cahier « documentaire » sur la création esthétique du film. En effet, ses carnets sont composés de diverses informations, tant au niveau des costumes, décors, repérages, plans de feux, image du film, etc. Par exemple, les deux images ci-dessous, représentant le carnet de Gilles Porte sur le film *L'Echange des Princesses* (Marc Dugain, 2013), nous pouvons voir de multiples informations : La première image, à gauche, nous montre que le carnet est construit séquence par séquence (numéro sur le dessus du carnet), avec le scénario imprimé. A partir de là, Gilles Porte a élaboré un plan au sol, détaillant à la fois les axes de caméra, le déplacement des personnages et la position du soleil, qui se concrétise avec les images du film sur la

¹ Extrait de l'entretien avec Séverine Baehrel, le 11/05/2020

² *Ibid.*

³ PORTE Gilles, « Gilles Porte – DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY » [en ligne], page consultée le 15/03/2021

page de droite. Enfin, sur l'image de droite, nous pouvons voir différents échantillons, photographies et dessins de costumes ainsi qu'une référence de peinture (toujours pour guider le costumier). Ces références doivent être évidemment prise en compte par le chef opérateur ! Regarder comment passe à l'image la texture d'un manteau ou doser la couleur des costumes en fonction du look qu'offre l'étalonnage des rushes font tout autant partie de la direction artistique visuelle que doit effectuer un chef opérateur et un costumier, par exemple. Il est important de garder en tête que la fabrication d'un film reste un acte collectif, où chaque département doit travailler avec les autres.



Scans du carnet de Gilles Porte sur le film *L'Echange des Princesses* (Marc Dugain , 2017).

b) Au final, qu'est ce qui permet d'élaborer une « direction artistique » ?

Nous avons donc pu voir qu'une direction artistique visuelle est élaborée par des échanges, des références, des discussions et surtout par une coordination des différents départements afin d'aller dans un sens commun à savoir celui du scénario, cœur de tout travail. Ici, le mot « direction artistique » prend tout son sens.

Cela révèle que l'essence de la direction artistique, c'est la communication : « *L'information, c'est le pouvoir. Et il faut la faire circuler !* »¹

Dans le mémoire de fin d'étude *Direction Artistique : Tout Un Orchestre !* (Violette Hyounet, 2017), une distinction est établie entre une direction artistique incluse dans ce qu'elle appelle un système « artisanal » (le modèle français en est un bon exemple) où c'est par le trio réalisateur/chef opérateur/chef décorateur que va se former une direction artistique : « *Le chef décorateur, chef opérateur et le réalisateur formeront ce que Vincent LoBrutto dans « Filmmakers guide to production Design » appelle : The Trinity* »² dans lequel le réalisateur occupe la place d'artiste et de superviseur

¹ Extrait de l'entretien avec Gilles Porte, le 09/02/2021

² HYOUNET Violette, *Direction Artistique : Tout un Orchestre !*, France, Mémoire de Master « Cinéma et Audiovisuel », SATIS, 2016-2017, page 19

général, et un « système industriel » (plus présent dans l'industrie cinématographique anglo-saxonne) où l'orchestration des différents départements (c'est-à-dire la coordination entre image, décor, costumes, etc.) est gérée par un directeur artistique, avec à côté de lui un réalisateur-technicien : « *il fera circuler le message au sein de l'orchestre, afin d'obtenir un résultat harmonieux*¹ ». Cette position de réalisateur-technicien s'accroît dans les séries, où c'est le showrunner (à la fois producteur exécutif et créateur) qui occupe ce rôle de chef d'orchestre :

*« Le showrunner, à part le producteur, c'est lui le personnage le plus important. Ce n'est pas le réalisateur, c'est lui. C'est lui qui a écrit, c'est lui qui surveille pour Netflix, c'est lui qui a plus de pouvoir que le réalisateur sur la mise en scène. Donc c'est plutôt à cette personne là à qui il faut demander ou avoir son accord »*²

A partir de là, nous sommes en droit de nous interroger : ce modèle doit-il s'exporter en France ? En vérité, le problème n'est pas là. D'abord parce que le poste de directeur artistique interroge le poste de réalisateur, qui délègue une partie de son pouvoir de décision à un autre (est-ce possible dans le pays des réalisateurs-auteurs ?) : « *Le réalisateur-technicien va céder sa place de chef d'orchestre au profit d'un directeur artistique. Ce dernier va jouer un rôle de médiateur* ».³ Enfin, la présence d'un directeur artistique n'est pas forcément une nécessité, le système en trio pouvant parfaitement jouer son rôle.

Mais nous pouvons constater que le principal écueil de ce système artisanal que décrit Violette Hyounet, c'est que la direction visuelle dépend d'un accord tacite entre opérateur, réalisateur et décorateur qui peut parfois ne pas avoir lieu. Si ce problème survient, il n'y a aucun filet de sécurité !

*« Aujourd'hui, on donne les clés du camion à des gens qui n'ont pas le permis de conduire ! Aujourd'hui, quand un acteur considéré « bankable » désire faire son film, il fait son film ! Parfois, ça peut donner quelque chose d'intéressant mais parfois ça manque de hauteur, de réflexion, de pensée. (...) Tu ajoutes à cela que les budgets du film sont tirés vers le bas, qu'il y ait un manque de préparation (parce que ça coûte cher), que parfois les gens ne se parlent pas, que parfois le directeur de la photographie ne parle pas au chef décorateur, et donc on arrive à des aberrations ! »*⁴

¹ HYOUNET Violette, *Direction Artistique : Tout un Orchestre !*, Mémoire de fin d'étude SATIS, 2016-2017, page 18

² Extrait de l'entretien avec Thomas Hardmeier, le 19/01/2021

³ HYOUNET Violette, *Direction Artistique : Tout un Orchestre !*, Mémoire de fin d'étude SATIS, 2016-2017, page 18

⁴ Extrait de l'entretien avec Gilles Porte, le 23/04/2020

Mais à quoi ce genre de problème peut être dû ? Tout d'abord, cela découle de l'héritage historique de la Nouvelle Vague. Lors de l'entretien que nous avons pu avoir avec Gilles Porte, les mots furent forts (mais pouvait-il en être autrement) : « *La Nouvelle Vague a tué le cinéma français !* ». Où ce qui prime c'est la rapidité, le décor naturel et le manque de préparation, et cela handicape la production française aujourd'hui. Le regard sur le cinéma a changé, et le souffle émancipateur de la Nouvelle Vague des années 1960 a beaucoup moins de sens aujourd'hui. La Nouvelle Vague a effectivement tué un certain cinéma français, ou plutôt une certaine idée du cinéma français, celui du grand film de studio. Ce qui, mathématiquement, a engendré un manque de considération envers l'équipe décoration comparé à d'autres départements comme l'image par exemple (que ce soit de la part de la production, de la mise en scène ou même de certains chefs opérateurs). Cette absence de considération, venant en partie du fait qu'il est devenu possible de faire des films hors studios, a de sévères répercussions sur les budgets du département décoration en France. Comme le rappelle la chef décoratrice Astrid Tonnelier :

« Les chefs décorateurs mènent un peu un combat de reconnaissance. C'est certain et j'en fait partie. C'est effectivement aberrant de ne pas pouvoir suivre le film jusqu'au bout, ou de devoir se bagarrer un peu pour faire le travail dans des conditions financières acceptables. Je fais surtout des films d'auteurs, des films avec des budgets réduits, et la coupe de budget se retrouve souvent faite sur les décors »¹

Evidemment, le passage des productions en studio, autrefois majoritaires, aux décors naturels n'enlève en rien toute ambition visuelle. Nous avons comme preuve récente le film *Eugénie Grandet* (Marc Dugain, sortie prévue en 2021) dont nous avons détaillé la préparation, qui a été tourné exclusivement en décor naturel. Le décor naturel pouvant d'ailleurs être une véritable intention (et pas seulement une conséquence de production), permettant au réalisateur d'établir une frontière floue entre réel et fiction.

Cependant, un tel changement entraîna un abandon et une diminution du nombre de studios français, qui dessert aujourd'hui les productions en France. Le rapport de Serge Siritzky adressé au CNC et à Film France explique cette désaffection pour les studios à partir de cette période :

« Elle [la Nouvelle Vague] est caractérisée par la primauté donnée au réalisateur-auteur, la nouveauté de ses sujets, la façon de les traiter et aussi à la priorité donnée aux tournages en décors naturels. Cette dernière évolution était rendue possible par l'apparition de pellicules plus sensibles, qui nécessitent moins d'éclairage. Par ailleurs, l'usage de décors naturels était beaucoup moins cher que la location de plateaux et la construction de décors. La désaffection

¹ Extrait de l'entretien avec Astrid Tonnelier, le 22/05/2020

de la Nouvelle vague pour les studios a conduit des générations de techniciens français à mal en maîtriser l'usage, à la différence de leurs confrères d'autres pays européens. Et cette évolution se retrouve dans la production de séries qui, même quand elles utilisent des décors récurrents, ont tendance à s'installer dans des décors naturels. »¹

Par ailleurs, ce même rapport démontre que cette désaffection envers les studios provoqua un sous-développement de ceux-ci, qui se trouvent aujourd'hui considérablement faibles face à nos voisins européens et, par conséquent, incapables de suivre les demandes des productions. Nous pouvons voir ci-dessous deux tableaux représentant la surface et le nombre de plateaux des studios européens. Les studios français arrivant systématiquement en dernier (à noter que les studios Korda de Budapest n'ont que six plateaux, mais sont trois fois plus grand que ceux de Bry-Sur-Marne, qui pourtant en compte sept), et donc limitant les possibilités :

Studio	Surface de plateaux en m ²
Pinewood (Londres)	39 000
Warner Leavesden (Londres)	35 400
Babelsberg (Berlin)	28 000
MMC (Cologne)	20 500
Cinecitta (Rome)	19 800
Barrandov (Prague)	17 000
Shepperton (Londres)	16 000
Korda (Budapest)	15 000
Studios de Paris	9 397
Studios de la Victorine	5 899
Bry-sur-Marne	5 300
Epinay-sur-Seine	3 300

Studio	nombre de plateaux
Babelsberg (Berlin)	21
Pinewood (Londres)	20
Barrandov (Prague)	19
MMC (Cologne)	19
Luce Cinecittà (Rome)	19
Warner (Londres)	14
Shepperton (Londres)	14
Studios La Victorine (Nice)	10
Studios de Paris	9
Korda	6
Bry-sur-Marne	7
Epinay-sur-Seine	4

De plus, le possible développement des studios est mis à mal par la logique actuelle de l'industrie cinématographique française : un système de production vertical dominé par les principaux distributeurs, à savoir les chaînes de télévision, recherchant avant tout des films rentables à diffuser en prime time. Enfin, ajoutons à cela un manque d'écoute d'institutions comme le CNC ou le Ministère de la Culture. Comme le dit Gilles Porte :

« Aujourd'hui, il y a un vrai problème de studios en France. Il n'y a pas les moyens aujourd'hui de tourner en studio en France, par exemple j'ai une famille de médecins et aujourd'hui on a géré les hôpitaux publics comme des banques et on a demandé à des médecins de faire de l'administration, finalement on ne les a pas écoutés (...) Si je dis ça, c'est pour dire qu'on doit plus écouter les gens qui sont experts dans leurs zones de travail. Et les tournages en studio, je veux entendre tout ce qu'on veut, mais il n'y a pas beaucoup de studios en France ! Il n'y a pas suffisamment de studios ! Quand j'entends le directeur du CNC qui parlait d'injecter

¹ SIRITZKY Serge, *Les studios de tournage, un enjeu primordial pour la production en France*, France, Rapport adressé au CNC et à Film France, Mars 2019, page 13.

au mois de janvier 1 million d'euros pour des studios en France alors qu'à Londres, ils ont injecté 500 millions d'euros sur les cinq dernières années, parce qu'ils ont eu un coup d'avance ! Parce que les séries, ça se fait en studio ! »¹

Bien sûr, évitons de faire des généralités, mais nous ne pouvons que constater parfois le manque d'intérêt de certains producteurs pour les films qu'ils financent, que ce soit en terme de qualité d'image, de scénario, de réalisation, etc. Comme le dit Thomas Hardmeier : « *Parfois, je vois des téléfilms au cinéma et ça m'énerve !* ».²

Enfin, Gilles Porte, dans son Edito de Février 2021 sur le site de l'AFC (dont il fit trois années de présidence), décrit un « *manque récurrent de désir d'image* »³ entraînant fatalement un vide, un manque d'ambition dans le processus de fabrication d'un film (et donc dans le film en lui-même). Ce vide venant certes des productions de l'emprise de la télévision sur le cinéma français (qui a tout de même permit sa survie contrairement à d'autres pays européens), mais aussi d'une certaine mentalité de la part des metteurs en scène et des producteurs, qui mettent directement à mal l'élaboration d'une direction artistique visuelle :

« La fracture n'est-elle parfois pas encore trop profonde aujourd'hui en France entre celles et ceux qui produisent ou réalisent des films et celles et ceux qui participent aussi à leur fabrication ? Combien sont-ils encore à enseigner en France que « jamais une belle image ne permettra à un film de se vendre... ». Mais plutôt que de se revendiquer d'une vague qui mériterait de rentrer en réanimation ne serait-il pas temps d'analyser, avec une plus grande objectivité, celles que nous prenons régulièrement sur la tête ? Doit-on continuer à accepter sans sourciller les petites tapes sur l'épaule récurrentes que nous donnons parfois des producteurs ou des directeurs de production lorsqu'il nous arrive de pointer un manque d'attention et de temps lors de la préparation d'un film, du tournage d'une séquence ou de finitions en postproduction ? »⁴

Enfin, nous pouvons observer une certaine ignorance de ce milieu envers la nécessité de préparer un film, cette ignorance venant souvent d'un manque de budget plutôt que d'un véritable mépris. Par exemple, pendant la préparation du film *Eugénie Grandet*, pourtant un film en costume,

¹ Extrait de l'entretien avec Gilles Porte, le 23/05/2020

² Extrait de l'entretien avec Thomas Hardmeier, le 19/01/2021

³ PORTE Gilles, « La Nouvelle Vague met-elle en danger le cinéma français ? » [en ligne], AFC, le 04 Février 2021.

⁴ *Ibid.*

aucun essai maquillage n'a été effectué pour des raisons d'économies. Les témoignages que nous avons pu recueillir pour ce mémoire allaient en ce sens que la phase de préproduction était peu considérée (pour divers facteurs détaillés plus haut) en France, contrairement aux productions anglo-saxonnes par exemple :

« Ils n'ont souvent pas assez d'argent pour faire le film, donc ils essayent de limiter la préparation au minimum. Après tout dépend des films, si c'est un décor qu'il faut construire, ils ont bien compris qu'il faut bien le préparer. Mais quand ce sont des films en décors naturels, ils essayent de raboter sur la préparation (...) J'ai l'impression qu'ils [les anglo-saxons] sont plus conscients. De ce que j'ai entendu, je n'ai jamais travaillé aux Etats-Unis, mais j'ai l'impression qu'ils ont plus le savoir que ça économise l'argent au tournage, si c'est bien préparé. »¹

Evidemment, ce type de mentalité peuvent aussi se retrouver dans tous les corps de métier, où certains chef opérateur peuvent ne pas suffisamment travailler avec l'équipe décoration (et inversement), notamment parce que le chef opérateur a, lui aussi, pris énormément d'importance depuis la Nouvelle Vague. Comme le rappelle la chef décoratrice Séverine Baehrel : *« Le chef opérateur a pris beaucoup d'enjeu dans les films, et depuis des décennies. Depuis la Nouvelle Vague. Avant, tout se faisait en studio, donc le chef décorateur était beaucoup plus important. »²* Tout cela peut donc être un frein à la création d'une direction visuelle et à une réelle collaboration entre chef opérateur et chef décorateur. Pourtant, la solution n'est pas forcément la mise en place d'un directeur artistique. Tout d'abord, elle doit venir des acteurs de l'image, dont la responsabilité est de renouer le dialogue. Après tout, le plus important, c'est le film ! Mais aussi des producteurs qui ont la position idéale pour faire ce travail de médiation. Malheureusement, d'après l'accessoiriste Régis Marduel, ce n'est pas souvent le cas aujourd'hui :

« Pour moi, les producteurs ne font pas leur travail ! Pour moi, et c'est ce que je disais à Gilles, les producteurs devraient être garants de la communication entre un chef opérateur, un réalisateur et un chef décorateur, ça devrait être contractuel, ça devrait être obligatoire. On n'a pas le droit de couper les ponts ! Entendre les désaccords, trouver des compromis, discuter : « Ah vous ne vous êtes pas entendu ? Et bien on y passe deux heures de plus », c'est ça qu'il faut faire ! »³

¹ Extrait de l'entretien avec Thomas Hardmeier, le 19/01/2021

² Extrait de l'entretien avec Séverine Baehrel, le 11/05/2020

³ Extrait de l'entretien avec Régis Marduel, le 16/02/2021

B) Comment se mettent en place ces choix ?

Bien que cette phase de préproduction nécessite de nombreuses recherches esthétiques, le chef opérateur et le chef décorateur demeurent des directeurs techniques. Ils vont alors choisir leurs outils en fonction des demandes. Quelles sont ces phases techniques de préproduction concrétisant les partis pris visuels ? En somme, nous allons étudier dans cette partie les différentes étapes permettant de mettre en place les partis-pris visuels d'un film, et observerons plus précisément comment le chef décorateur et le chef opérateur collaborent tout au long de ces différentes phases, très différentes les unes des autres.

a) *Elaboration commune d'un espace scénique.*

Une fois ce travail de recherche terminé, passons à la pratique ! À l'aide des guides visuels précédemment cités, le décorateur et l'opérateur vont pouvoir préparer le tournage du film en élaborant en commun un espace scénique, c'est-à-dire un lieu où va se dérouler la mise en scène. Mais n'allons pas trop vite ! La création d'un décor commence dès la phase de recherche, où le décorateur va déterminer combien de décors sont nécessaires :

« La première chose que l'on fait, c'est qu'on étudie le scénario. On regarde les possibilités, tous les décors superflus, on essaye de simplifier au maximum pour avoir quelque chose de très cohérent et après on peut réfléchir à la couleur du film »¹

À partir du script, plusieurs questions se posent. D'abord, le tournage aura lieu en studio ou en décor réel ? Cette question trouve généralement sa réponse en fonction des contraintes budgétaires et de l'histoire en elle-même. Par exemple, le film *Big Bug* (Jean Pierre Jeunet, en post-production) devait nécessairement être fait en studio : *« C'était une évidence de faire le film en studio. Le film se passe en 2050, et de toute façon ce genre de décor n'existait pas. Et c'était le concept du scénario : un décor unique, ce qui n'est d'ailleurs pas tout à fait vrai puisqu'il y avait le salon et le premier étage, donc deux décors »²*. De même, pendant la préparation du film *Eugénie Grandet* (Marc Dugain, sortie prévue en 2021) où le décor fut finalement un décor naturel suite au désistement de certains financiers. Néanmoins, qu'apporte donc le studio ?

Premièrement, d'un point de vue logistique (et en fonction des projets), le décor en studio peut sembler plus pratique : *« Quand on a un décor qui fait 80% du film, bien évidemment l'idéal est de le*

¹ Extrait de l'entretien avec Séverine Baehrel, le 11/05/2020

² Extrait de l'entretien avec Thomas Hardmeier, le 19/01/2021

faire en studio. Pour tout le monde : pour la régie, pour la production, pour l'image ou pour la déco. »¹.

Dans un second temps, le studio est un lieu de création total. Ici pas de décor déjà existant, pas de contraintes de météo, la course du soleil est reproduite par le chef opérateur, etc. :

« C'est ça l'avantage du studio. L'avantage et l'inconvénient, c'est que tout est construit par quelqu'un et on peut tout faire, sans parler de l'argent, on a toutes les possibilités ! Il vaut mieux bien réfléchir avant, sinon c'est dommage de se rendre compte qu'il manque une lumière, une porte ou quelque chose comme ça. Ça demande de faire un gros travail de préparation »²

Le décor naturel n'a pas tous ces avantages, l'équipe décoration est soumise à l'architecture du lieu, certains éléments de décorations comme la couleur des murs, l'emplacement des fenêtres ou les découvertes ne peuvent être changés. Cependant, de telles contraintes sont loin d'être des obstacles, elles peuvent nourrir la réflexion du décorateur :

« J'ai travaillé surtout en décor naturel ! J'aime bien parce que l'on choisit un décor pour ce qu'il peut nous raconter des personnages, ou par exemple aussi par les perspectives, ou les découvertes qu'il permet. Et donc c'est un terrain de jeu à la fois pour la mise en scène, pour l'image et la déco. J'aime laisser le décor me parler, et ça peut parfois amener le travail dans une direction que l'on n'avait pas imaginé à la base. (...) L'idéal pour moi, c'est d'arriver, par exemple, dans une maison vide où tu peux te permettre de tout refaire. Pouvoir utiliser les volumes existants, c'est intéressant (et surtout économique pour les producteurs). »³

« Une maison vide où nous avons la possibilité de tout refaire », c'est exactement ce qu'il s'est passé sur *Eugénie Grandet* (Marc Dugain, en post-production), que nous allons désormais utiliser comme exemple principal pour aborder le travail de chef décorateur. Ce travail se divise en plusieurs étapes :

Tout d'abord un travail de repérage, où dans le cas de *Eugénie Grandet* les contraintes budgétaires nécessitaient d'utiliser un décor naturel. Ces repérages vont déterminer l'endroit où va se dérouler l'action du film. C'est littéralement trouver le(s) décor(s) (ou du moins la/les base(s) du/des décor(s)) du film. Une fois ces repérages effectués, Séverine Baehrel a pu peindre des maquettes de l'espace dans laquelle va se jouer l'action :

¹ Extrait de l'entretien avec Séverine Baehrel, le 11/05/2020

² Extrait de l'entretien avec Thomas Hardmeier, le 19/01/2021

³ Extrait de l'entretien avec Astrid Tonnelier, le 25/05/2020



Mais pour reprendre ses mots que nous avons déjà évoqué précédemment : « *Je ne fais pas de la décoration décor par décor, je fais de la décoration sur l'ensemble du film.* ».

Il serait une erreur de considérer ces plans comme des habillages basés sur des références de tableaux, de gravures ou de manuscrits ! Chaque élément, couleur et ajout sont le fruit d'une réflexion sur la dramaturgie, l'histoire que l'on raconte :

« Eugénie, le seul plaisir qu'elle a, c'est de se retrouver en pleine nature autrement elle est enfermée dans cette maison avec un père tortionnaire, il écrase sa fille, il discute de tout, il commande tout ! Et donc son seul plaisir, c'était d'être face à la nature (...) D'ailleurs une de ses dernières phrases c'est « La nature me reprendra en son sein » ! Et cette communion, on ne pouvait la montrer que dans sa chambre. Donc on a fait la chambre d'Eugénie avec un herbier, des fleurs qui séchaient, avec des pages de livres, parce que dans la maison il n'y a pas de livres ! Grandet ne pense qu'à son fric, les livres ça n'existent pas. »¹

D'ailleurs, le chef décorateur (avec le chef opérateur) s'attache à conserver des couleurs cohérentes entre les décors, et donc créer une teinte globale au film, que ce soit entre différents intérieurs ainsi qu'entre les décors extérieurs et intérieurs²: « *Donc il y a des tableaux d'époque, et il y a aussi des « mise en couleur » de décors naturels qu'on avait trouvé pour voir vers quelles couleurs le film allait évoluer.* »³

Mais ce n'est pas le seul élément que ces deux chefs de postes sont amenés à concevoir ensemble. En effet, la construction d'un décor est aussi le résultat d'une discussion avec le chef opérateur. Pourquoi ? Parce que construire un décor, c'est aussi construire une lumière (et réciproquement). C'est le choix des fenêtres (de leurs tailles à leurs placements) qui déterminera une entrée de jour, de même que c'est la couleur et l'intensité des sources qui permettront au décorateur de choisir la clarté et la

¹ Extrait de l'entretien avec Séverine Baehrel, le 11/05/2020

² Voir Annexe 1, page 82

³ Extrait de l'entretien avec Séverine Baehrel, le 11/05/2020

patine des murs. Ci-dessous, Astrid Tonnelier explique, par exemple, sa méthode de travail avec la directrice de la photographie Pascale Granel, sur le film *Les Garçons Sauvages* (Bertrand Mandico, 2018) :

« Avec Pascale, nous avons fait des réunions techniques où nous abordons les thèmes qui nourrissent chacun, nous déterminons les contraintes techniques. Le dimensionnement des décors par exemple, les profondeurs, les sources de lumière que nous devons amener pour appuyer l'image. Mais aussi à l'inverse, Pascale nous appuie sur les lumières que nous amenons pour alimenter le décor. Aussi nous fournissons dans le décor de la matière à briller, et de la fumée. Nous savons que ça fonctionne. »¹

Par exemple, dans le film *Eugénie Grandet*, une grande importance est donnée au clair-obscur, que la chef décoratrice Séverine Baehrel va produire grâce au décor. Par sa construction, le décor va proposer au chef opérateur des entrées de lumières, des surfaces à éclairer (ou au contraire à cacher). Le traitement de la lumière dans le film est un élément que le chef décorateur doit alors prendre en compte pour élaborer l'espace dans lequel va évoluer la mise en scène. Comme nous l'avons dit précédemment, la lumière au cinéma c'est d'abord ce que l'on choisit de montrer :

« Il fallait travailler sur du clair-obscur, et même en jour ! Dans le décor qu'on avait choisi, il y avait de toutes petites fenêtres et donc de toutes petites arrivées de lumière. Et donc on a travaillé sur des lumières très directionnelles, sur une seule arrivée de lumière ! »²



Image du film *Eugénie Grandet* (Marc Dugain, sortie prévue en 2021)

Le chef opérateur Gilles Porte a aussi été amené à exploiter ces fenêtres, à les retravailler. Nous pouvons prendre comme exemple le photogramme ci-dessous, montrant une séquence d'intérieur nuit filmé en plein jour, avec une fenêtre dans le champ (le décor étant naturel).

¹ Extrait de l'entretien avec Astrid Tonnelier, le 25/05/2020

² Extrait de l'entretien avec Séverine Baehrel, le 11/05/2020

« La découverte que tu vois derrière, c'est du jour. Pourquoi on a tourné en plein jour : parce que c'est moins cher. La solution classique quand tu tournes un intérieur nuit en plein jour, c'est de bornioler les fenêtres. Mais si tu bornioles les fenêtres, t'as un aplat noir derrière les fenêtres. Or, moi je ne voulais pas ça ! Je voulais qu'il y est un peu de profondeur. Qu'est-ce que j'ai fait du coup : j'ai gélatiné la fenêtre. J'ai mis un ND24 plus une gélatine qui s'appelle Aqua Blue plus ½ de 85. »¹



Image du film *Eugénie Grandet* (Marc Dugain, sortie prévue en 2021)

Prenons un autre exemple. Dans le photogramme ci-dessous représentant Eugénie Grandet attablée face à son père, lors d'une séquence de nuit (il s'agit de la même séquence que le photogramme présenté ci-dessus), Gilles Porte décida, durant l'étalonnage, d'effacer la bougie se trouvant dans la partie droite du cadre, derrière Eugénie. Selon Gilles Porte, effacer cette bougie permettait d'accentuer la solitude du personnage, en intensifiant la présence de l'obscurité. Cependant, il garda tout de même la brillance bleutée sur le chandelier afin de conserver la présence de cet élément du décor. Le but étant de montrer l'avarice de Grandet pour les bougies (récurrente dans le film) et toujours pour conserver cette ambiance de nuit froide et sombre. Notons que les photogrammes d'*Eugénie Grandet* dans ce document sont issus des rushes étalonnés durant le tournage, c'est pourquoi la bougie est toujours présente sur le photogramme présenté. Ce que nous montre ces deux exemples, c'est que la présence d'un élément du décor et sa signification dans l'histoire dépend de son traitement par la direction photographique (en tournage ou durant la post-production) :

¹ Extrait de l'entretien avec Gilles Porte, le 23/04/2020



Image du film *Eugénie Grandet* (Marc Dugain, sortie prévue en 2021)

Ensuite, le chef opérateur peut faire des demandes explicites au décorateur. Un décor est certes élaboré pour des comédiens mais aussi pour une caméra. Le chef opérateur, de par sa position, sera plus à même de savoir quelle surface va être trop claire ou trop dense, et donc à quel point il pourra jouer sur ces éléments avec sa lumière et l'étalonnage. Mais soyons clair, ce genre de décision se prennent essentiellement en préparation et sur le décor, car c'est là que le chef opérateur pourra le mieux visualiser ce qui pourrait poser problème ou non : *« Savoir à l'avance ce qu'une matière ou une texture va rendre avant de découvrir la totalité du décor (et en plus y mettre de la lumière et la caméra) et quasi impossible, et embêter la déco avec ce genre de chose serait leur mettre des bâtons dans les roues »*¹

Mais revenons au film *Eugénie Grandet* (Marc Dugain, sortie prévue en 2021). Par exemple, lors de la séquence du couloir, représentée par le photogramme suivant, la patine des murs proposée en préproduction était trop claire. Le chef opérateur a alors demandé à Séverine de rendre le mur plus foncé :

« C'est pour ça que le lien entre chef déco et chef op est très importante, parce que s'il n'y avait pas cette discussion, j'aurai pu arriver avec une couleur trop claire. Et lui n'aurait pas du tout su comment l'éclairer ! Et c'est ce qui s'est passé d'ailleurs ! J'avais fait un couloir, où il y avait juste une scène dans ce couloir, et vu qu'on avait plus beaucoup d'argent, j'avais juste

¹ Extrait de l'entretien avec Philippe Rousselot, le 09/05/2020

fait une patine. Et Gilles m'a dit : « Non non, je le trouve trop clair, ça ne va pas aller, c'est une scène de nuit, je préférerais que ce soit plus foncé ». Donc j'ai rajouté une patine foncée. »¹



Image du film *Eugénie Grandet* (Marc Dugain, sortie prévue en 2021)

De même, la lumière peut être incluse au décor ! Outre les lampes de jeux et autres bougies, le travail en studio peut justement permettre cela. Par exemple, dans le film *Big Bug* (Jean Pierre Jeunet, en post-production), le chef opérateur Thomas Hardmeier évoque l'installation qu'il a été amené à faire avec le chef décorateur :

« L'idée c'était un huit clos, en studio, et pouvoir tourner très vite. Donc dès le départ, l'idée c'était d'avoir un plafond illuminé sur tout le décor. C'était un plafond avec des lumières et des nids d'abeilles. Il y avait 70 nids d'abeilles de 1m20 sur 1m20. Pour aller vite, on trouvait que c'était une bonne idée. »²

Enfin, penser un décor, c'est aussi réfléchir aux focales qui, comme nous l'avons vu plus haut, a un fort impact sur le sentiment de profondeur d'une image et sur la direction du regard du spectateur :

« Avec Jean Pierre on sait que ce sont toujours des focales très courtes. C'est du 18mm ou du 16mm, donc ça, ça te dit que si tu as des focales courtes, tu risques d'avoir le plafond dans le champ. Donc le plafond, il ne faut pas qu'il soit trop haut sinon il est trop loin, il ne faut pas que le décor soit trop énorme sinon ça devient un hall de gare ! Donc oui, dans ce sens-là, le

¹ Extrait de l'entretien avec Séverine Baehrel, le 11/05/2020

² Extrait de l'entretien avec Thomas Hardmeier, le 19/01/2021

choix des focales a une grosse incidence. Souvent, ce ne sont pas des choix extrêmes comme ça, donc c'est un peu plus facile à imaginer »¹

Enfin, le décor influe sur le découpage d'une scène. Car en effet, et notamment en décor naturel, on choisit un décor pour ce qu'il propose, ce qu'il inspire au réalisateur (ainsi que pour sa praticité). Il est un acteur central dans la dramaturgie, il s'agit de tout de même de l'élément dans lequel vont devoir vivre les personnages. Comme le dit Gilles Porte: « *On choisit un décor, et après on découpe* »

Ce découpage va donc être fait en fonction de l'espace choisi par le réalisateur, et ce découpage va ensuite permettre aux différents acteurs de l'image d'établir des besoins spécifiques en fonction des plans. Un accessoiriste va pouvoir déterminer quel accessoire se trouve dans le cadre ou quels ajouts faire, un chef opérateur choisira l'emplacement de ses sources, les plans aux sols, le choix des focales, etc.

Prenons comme exemple l'extrait du document de repérage du film *Le Sens de La Famille* (Jean-Patrick Benes, sortie prévue en 2021)². Ce document, élaboré par Gilles Porte, est composé de multiples informations : Il s'agit d'une séquence de discussion dans un bar d'un parc d'attraction. Nous pouvons, dans un premier temps, observer que la scène a été découpée grâce à deux doublures. Ici, Gilles Porte a utilisé l'application *Artemis* lui permettant de rentrer des informations telle que la focale utilisée, la caméra (et donc la taille du capteur utilisé) ainsi que le ratio de l'image (ici en 2.39 :1). Le logiciel *Artemis* va donc reproduire l'angle de champ du système de prise de vue grâce à ces différents paramètres. Cela permet à la fois de se rapprocher du rendu final, de prévoir (au tournage) quelle focale utiliser, connaître le placement des comédiens, savoir les ajouts que l'équipe décoration sera amenée à faire (ici, une télévision), etc.

Ensuite, le découpage fait directement sur le décor permet de produire un plan de feu concret, basé sur un décor existant. Par exemple, ici, Gilles Porte a décidé de tourner cette scène en lumière naturelle à la fois en repérant le créneau horaire où le soleil jouerait en sa faveur et en prévoyant d'installer un grand borniole (drap noir) de l'autre côté du plateau afin de boucher l'entrée de lumière et d'accentuer le contraste.

D'autres outils peuvent être utilisés pour travailler le découpage, par exemple dans la suite du document, nous pouvons nous apercevoir que les décors en studios (la séquence en voiture ayant été filmée essentiellement en fond vert) sont storyboardés et découpés avec des figurines afin de mieux visualiser le découpage. Enfin, des outils de visualisations peuvent aussi apporter une aide non

¹ Extrait de l'entretien avec Thomas Hardmeier, le 19/01/2021

² Voir Annexe 2 page 88

négligeable : « *Quand tu fais un décor en studio, il y a des logiciels maintenant, comme SketchUp, où tu peux te balader dans le décor. Et donc en principe tu peux déjà voir des focales, des placements... Tu commences un découpage avec ça.* »¹. Thomas Hardmeier précisa néanmoins que cette méthode de travail était nouvelle :

*« Avant, on découpait sur papier, tous autour de la table, on faisait des « Shots List ». Ici un gros plan, là un champ/contre-champ, etc. On décrivait les plans, si on avait un peu plus d'argent, on avait un storyboarder qui dessinait les plans. Mais depuis quelques années, ça n'existe plus vraiment. On "storyboard" des séquences compliquées techniquement, sinon on découpe sur place (...) ça a changé avec le numérique, parce qu'on sait qu'on peut tourner autant qu'on veut »*²

Thomas Hardmeier précise que Jean-Pierre Jeunet, lui, découpe directement sur le décor construit, où il élabore ce qu'il nomme des « photoboard » :

*« Jean-Pierre a une idée de découpage avant, mais après pour vraiment être précis, il y retourne le week-end avec ses doublures et il fait son découpage avec eux. Il appelle ça « Photoboard », il a tous les plans, c'est comme un storyboard mais fait avec des photos, de toute la semaine. C'est exceptionnel, ça n'existe plus ça. »*³

b) *L'accessoiriste, un trait d'union ?*

Nous avons donc vu les échanges que pouvaient avoir un chef opérateur et un chef décorateur pour préparer un film, mais qu'en est-il du tournage ? Comment cette collaboration étudiée précédemment peut-elle avoir lieu ?

Dans un premier temps, précisons que le chef décorateur n'est quasiment jamais sur le tournage. Sa mission étant de livrer un décor pour que l'équipe puisse tourner les séquences prévues, il n'intervient pas directement sur le plateau, sa présence n'étant pas nécessaire. Difficile d'imaginer le changement de couleur d'un mur au dernier moment alors que les acteurs se préparent en loge ! Pourtant, un décor sert une mise en scène qui peut être amenée à changer durant le tournage d'une séquence, il est donc vivant ! C'est-à-dire qu'il peut subir des changements (raisonnables) à mesure que le réalisateur conçoit sa séquence. Enfin, le décor reste un élément crucial pour un chef opérateur. C'est l'espace qu'il doit éclairer ! Et où, par exemple, le simple placement d'une lampe de jeu peut

¹ Extrait de l'entretien avec Thomas Hardmeier, le 19/01/2021

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

l'orienter sur son éclairage. Comme le dit Astrid Tonnelier à propos de son travail sur *Les Garçons Sauvages* (Bertrand Mandico, 2018) :

« Au plateau, à la déco on est là surtout à « l'ouverture » des décors. C'est à dire la première fois que l'équipe technique entre dans le décor pour y tourner. Et parfois aussi sur des décors compliqués, où il y'a beaucoup de manipulation. Souvent quand on tourne en mode « studio », il faut qu'on soit un certain nombre pour manipuler tous les effets. Et il y a l'accessoiriste qui sur les plateaux de Mandico a un rôle très important. D'ailleurs il n'est jamais seul, car Bertrand peut avoir des idées de dernières minutes une fois qu'il a tous les ingrédients devant lui. »¹

L'accessoiriste, dont le métier est de s'occuper des accessoires d'une scène (et notamment d'accessoires « jouants », par exemple manipulés par le comédien) peut alors devenir un interlocuteur de premier plan pour un réalisateur et un chef opérateur, en plus d'être parfois un intermédiaire dans la communication entre chef opérateur et chef décorateur étant donné qu'il est souvent le seul membre de l'équipe décoration sur le plateau, bien que l'équipe d'accessoiristes ait une place assez ambiguë (souvent le chef décorateur négociant la grille de salaire de tout le monde sauf de l'accessoiriste par exemple): *« Moi, je vois l'accessoiriste tout autant comme un membre de l'équipe mise en scène que de l'équipe image, tout autant comme faisant partie du plateau que de la décoration. Et ça le dissocie un peu de la décoration, malheureusement ou heureusement. »²*

Pour préparer un tournage, l'accessoiriste effectue d'abord un « dépouillement » sur la base du scénario où il va lister les différents accessoires présents dans chaque scène puis va ensuite mettre en rapport son travail de préparation avec le dépouillement du chef décorateur et de la mise en scène afin de recouper les informations et d'en acquérir d'autres.

« Je regarde le dépouillement de la décoration, parce qu'eux, ils ont eu des discussions avec la mise en scène que je n'ai pas, des discussions avec la prod que je n'ai pas, etc. Donc je regarde tous ces documents dans mon coin, parfois on fait des rencontres. »³

Enfin arrive le tournage, où l'accessoiriste, présent sur le plateau va s'occuper de ces « accessoires jouants », donc qui vont être utilisés par les acteurs mais aussi d'autres éléments, notamment les lampes de jeux, bougies et autres lampes praticables. Il va donc devenir un interlocuteur privilégié du directeur de la photographie et du cadreur (étant, aujourd'hui, deux postes

¹ Extrait de l'entretien avec Astrid Tonnelier, le 22/05/2020

² Extrait de l'entretien avec Régis Marduel, le 03/02/2020

³ *Ibid.*

souvent occupés par la même personne).

Déjà, étudions comment un accessoiriste travaille un cadre. Car chaque accessoire est un objet de mise en scène et donc de narration. La composition des accessoires dans le champ peut être signifiante et faire, visuellement, passer un message ou une émotion au spectateur, comme dans le photogramme ci-dessous de *Ida* (Pawel Pawlikowski, 2013), que nous avons analysé précédemment et montrer que la verticalité du cadre mêlée au crucifix placé en extrême limite de celui-ci représente la spiritualité du personnage de Ida :



Ida, de Pawel Pawlikowski (2013)

« On se met d'accord sur un cadre, en fonction de ce qu'on veut raconter dans le plan. Donc l'accessoiriste il propose, à l'intérieur, quelque chose en plus ou en moins. Il peut proposer de replacer un crucifix, il peut proposer de ramener une bougie, ou en enlever parce qu'il trouve que c'est trop. »¹

De par les lampes praticables qu'il manipule, l'accessoiriste travaille aussi la lumière du film. Rappelons que la présence d'une lampe ou d'une bougie peut influencer la direction lumière d'un film (sur demande du chef opérateur, bien entendu) :

« Qui s'occupe des bougies ? L'accessoiriste. Et donc pour moi, l'accessoiriste, c'est un électricien ! Par exemple, si là je me prends en plan moyen, avec une lampe dans le champ, si j'allume cette lampe, ça va changer la couleur de l'image. Encore plus si j'occulte la fenêtre. Donc, si tu veux, la lumière d'une bougie dans nos plans, non seulement ça change la composition du cadre, mais ça influe directement sur la lumière ! »²

¹ Extrait de l'entretien avec Gilles Porte, le 23/04/2020

² *Ibid.*

De plus, et notamment dans les films d'époque, les bougies et leur nombre sont un objet de narration en soit. Comparons par exemple ces deux photogrammes, l'un de *L'Echange des Princesses* (Marc Dugain, 2017), l'autre de *Eugénie Grandet* (Marc Dugain, sortie prévue en 2021) .Précisons que ces deux films ont été photographiés par Gilles Porte mais avec deux accessoiristes différents. *L'Echange des Princesses* se déroule dans le milieu de la royauté européenne, donc l'opulence et le faste de cet univers est représenté par la quantité phénoménal de bougies (la cire étant couteuse à l'époque). Au contraire, dans *Eugénie Grandet*, le père Grandet est avare et austère, forçant presque sa fille à vivre dans le noir en consommant le moins de bougies possible :



L'Echange des Princesses (Marc Dugain, 2017)



Image du film *Eugénie Grandet* (Marc Dugain, sortie prévue en 2021)

De plus, ce travail avec les bougies peut permettre au chef opérateur de les utiliser comme première source de lumière et ensuite adapter ses sources hors-champ en fonction de l'accessoire lui-même : *« Il a fallu réfléchir avec Gilles comment faire une scène de nuit avec une ou deux bougies ? Et il a dû t'expliquer la supercherie : ce sont des plateaux remplis de bougies hors cadre qui pouvaient amener cette lumière un peu vacillante. »*¹

Enfin, l'accessoiriste est celui qui matérialise les faisceaux de lumières, déconstruit l'image ou enrichit une atmosphère en manipulant la fumée : *« Parfois, il [le chef opérateur] te demande de la fumée. C'est souvent l'accessoiriste qui s'occupe de la fumée. J'aime bien faire la fumée ! Tu deviens vraiment un intervenant sur la lumière ».*

Par tous ces exemples, l'accessoiriste peut donc être considéré comme un trait d'union entre l'équipe décoration – de par ses missions sur l'espace scénique – et l'équipe image où il va participer à l'éclairage d'une scène. Néanmoins, il ne peut l'être qu'à la condition de lui laisser du temps de préparation, ce qui lui permettrait de s'investir pleinement dans la direction artistique visuelle du film, ce qui n'est malheureusement pas le cas aujourd'hui :

*« Etant donné que je n'ai que cinq jours de prépa, je vais me focaliser sur ce que je vais devoir faire au plateau. Moi je vais m'occuper des accessoires jouants, de tous ce qui est jouant autour des acteurs. Le reste du décor, à priori, je ne vais pas m'en occuper directement. Ce n'est pas à moi de les trouver, ce n'est pas à moi d'y penser. Le chef déco va faire une présentation de ce qu'il a combiné avec l'ensemblier. Malheureusement, je ne rentre pas dans ce processus. Je voudrais avoir trois semaines de prépa, rentrer un peu plus dans ce processus, parler de tous ce qui est directement des accessoires jouants ou indirectement des accessoires jouants. »*²

Et pourtant, cela serait bénéfique à la fabrication d'un film ! L'urgence qu'impose souvent un tournage demande à l'accessoiriste de faire preuve d'initiative. Que celui-ci soit inclus dans la préparation du décor lui permettrait de conserver son sens de l'initiative au tournage tout en gardant le cap de la direction prise par le chef décorateur, absent en tournage. Entendons-nous bien, ce travail est tout de même effectué par ceux-ci aujourd'hui, mais la non-rémunération et le manque de considération des producteurs envers les phases de préparation sont de vrais obstacles à la création de l'identité visuelle d'un film et à l'application d'une bonne méthode de travail, respectueuse et intelligente.

¹ Extrait de l'entretien avec Sévérine Baehrel, le 11/05/2020

² Extrait de l'entretien avec Régis Marduel, le 03/02/2021

c) La place du laboratoire dans la conception d'une direction artistique.

Si la conception du décor est un élément majeur dans une direction artistique, le choix de la caméra, des optiques, de la texture de l'image ou de la colorimétrie des rushes l'est tout autant. Mais que ce soit en argentique (avec le traitement de la pellicule) ou en numérique, l'étalonneur tient une place importante dans le processus de création, car ce sera lui qui exécutera les demandes du chef opérateur (et de la production parfois) et sera, évidemment, son interlocuteur principal en ce qui concerne la couleur. Or, il serait faux de penser que le laboratoire n'entre que dans le domaine de la post-production ! Outre les recherches communes que sont amenés à faire l'étalonneur et le chef opérateur ensemble¹, l'étalonnage intervient dès la préparation du tournage.

Voyons ça un peu plus en détail : Mathilde Delacroix, étalonneuse du film *Eugénie Grandet* (Marc Dugain, sortie prévue en 2021), divise le travail de l'étalonneur en trois étapes. Tout d'abord, les essais caméra :

« L'étalonnage, il est à trois moments principaux. Il va avoir lieu pendant les essais caméra. Donc ça va être hyper important puisque c'est là qu'on va déterminer quel va être le style du film. Des fois, il y a même des moments où ils sont en train de se poser la question de « qu'est-ce qu'on va utiliser comme caméra ? ». Donc à ce moment-là, en fonction de ce que tu fais en étalonnage, ils vont décider ce qu'on prend en caméra, même si on prend du film plutôt que du numérique. Du coup, tu compares, des fois on va mélanger les deux, à un moment, ils faisaient pas mal ça où le jour tu le tournes en pellicule et la nuit en numérique. »²

Ces essais vont donc guider le chef opérateur dans le choix de la caméra, de par le travail de l'étalonneur à partir d'une LUT (Look Up Table), des recherches communes ou même du travail sur la texture de l'image. Ils vont aussi déterminer les optiques ou les filtres qui vont être utilisés. Ces paramètres étant tout aussi importants que le choix de la caméra ou de la LUT, car une optique et un filtre offrent aussi un « look » particulier. Par exemple, ci-dessous, nous pouvons voir deux photogrammes d'essais de filtre tiré d'une séance d'essai pour le court-métrage *Dieu N'est Plus Médecin* (Marion Le Corroller, 2020), filmé avec une ARRI Alexa Mini, en ProRes 4444XQ :

¹ Voir Annexe 3, page 93

² Extrait de l'entretien avec Mathilde Delacroix, le 15/05/2020



Pour le film *Eugénie Grandet* (Marc Dugain, sortie prévue en 2021) tourné en Sony Venice 6K, le chef opérateur Gilles Porte a choisi la série d’optiques Leica Thalia sans utiliser de filtres :

« Ce n’était pas un sujet comique, que tu pourrais retrouver dans Harpagon ou dans l’Avaro de Molière. Ce n’est pas une comédie. Ça nous a donné aussi une direction dans l’image qu’on recherchait en terme de contraste, de dureté. C’est pour ça d’ailleurs que j’ai choisi les optiques Thalia, ce sont des optiques très piquées. J’ai travaillé sans aucun filtre ! Le fait est qu’à la post-production, qui se passe sur un outil qui s’appelle Baselight, je sais que j’ai un outil « Soft » qui permet de « softer » un visage comme je le veux, sans que d’autres éléments soient touchés »¹

Ces différents tests vont permettre d’interroger les autres acteurs de la direction artistique visuelle, car la manière dont, à l’étalonnage, sera traitée telle ou telle couleur peut avoir des conséquences sur la couleur d’un costume ou d’un élément du décor. Une robe pouvant devenir paraître peu saturée par rapport à ce qui a été prévu, etc. : *« Tu vas avoir parfois des questions sur un costume ou sur les choix de couleur de décors, qui vont être aussi très importants ! »*² Enfin, ces essais vont aussi consister à contrôler le rendu des peaux, du par rapport aux réglages de la caméra, le rendu des optiques ou même avec les sources lumineuses qui ont un impact non négligeable sur la carnation des comédiens :

« Par exemple, la lumière d’une bougie, d’un point de vue théorique, la température de couleur d’une bougie, c’est 1800K. La température du jour, c’est 5600K. La température de la lumière Tungstène, c’est 3200K. Donc la lumière d’une bougie, c’est très chaud. Donc je disais au maquillage de faire attention aux rouges, pour pas remettre du chaud au chaud »³

¹ Extrait de l’entretien avec Gilles Porte, le 23/04/2020

² Extrait de l’entretien avec Mathilde Delacroix, le 15/05/2020

³ Extrait de l’entretien avec Gilles Porte, le 23/04/2020

D'ailleurs, aucun essai maquillage n'a pu être fait sur le film *Eugénie Grandet*, le coût budgétaire de ces tests étant trop élevé par rapport au budget du film, prouvant encore une fois le poids de la production sur la démarche artistique et technique.

Ensuite, la seconde étape de l'étalonnage se trouve être l'étalonnage des rushs, qui consiste à envoyer les rushs au laboratoire durant le tournage.

« J'ai insisté pour avoir des rushs étalonnés. Voilà comment je procédais : je tournais, les rushs partaient en laboratoire, l'étalonneur, qui n'était pas l'étalonneur final du film, il choisissait des photogrammes, il me renvoyait ça sur le plateau, à mon équipe, mes assistants et moi. Je validais ou je donnais quelques corrections, ça repartait, et quand je validais, ces stills partaient pour toute l'équipe, y compris la stagiaire régie. J'ai obtenu ça, j'en suis content, parce que ça permet de fédérer l'équipe ! »¹

Ce procédé fut quasiment obligatoire en argentique, car il fallait développer le négatif pour pouvoir ensuite le projeter à l'équipe (et vérifier la qualité de l'image ou la nécessité de retourner certaines séquences, etc.). Cette étape se perd en numérique, notamment à cause du coût assez élevé de la prestation. Pourtant, l'étape d'étalonnage des rushs est un atout pour pouvoir conserver une direction artistique claire, car l'étalonneur va pouvoir discuter, réorienter et proposer au le chef opérateur afin de "garder le cap" (sur la base de ce qui avait été décidé lors de la phase de recherche et d'essai) :

« Le moment de l'étalonnage des rushs, c'est le moment où t'as une vraie discussion avec le chef opérateur sur ce qu'ils ont tourné, et du coup que toi, en tant qu'étalonneur, tu intervies dans la direction qu'ils ont choisie pour qu'ils aient au montage quelque chose qui ressemble vraiment à ce qu'ils souhaitaient. (...) Donc en plus, l'étalonneur, il va voir tous ce qui est d'aspect technique au niveau des rattrapages de point, de l'exposition comme ça, ça permet un dialogue technique avec toute l'équipe image.»²

Enfin, l'étalonnage de ces rushs vont pouvoir servir directement aux monteurs du film. En effet, l'image, de par sa composition, son ambiance ou simplement ce qu'elle montre induit un rythme qui influencera le montage en lui-même. Pouvoir proposer aux monteurs une image dont le style est proche du résultat souhaité va offrir une base aux monteurs sur l'ambiance du film (et donc sur son rythme de narration, son ton, etc.) :

¹ Extrait de l'entretien avec Gilles Porte, le 23/04/2020

² Extrait de l'entretien avec Mathilde Delacroix, le 15/05/2020

« Et puis, au niveau artistique, ça permet de donner déjà l'intention du film, ce qui permet aux monteurs d'être dans la bonne dynamique. Si, par exemple, tu as une séquence de nuit, que le chef opérateur ou le réalisateur a voulu hyper sombre, ce n'est pas la même chose de l'étalonner avec deux diaphs de différence. Parce que le monteur, il ne va pas rester sur la même durée de temps si le plan est sombre ou clair. Donc ça change aussi les perspectives et les durées de narration. Donc c'est très important d'avoir des rushs qui ressemblent à ce qu'ils veulent au final. »¹

Gilles Porte complète la parole de Mathilde Delacroix en précisant que l'absence d'image correctement étalonnée au montage peut nuire justement à la direction visuelle du film :

« Je voulais que les rushs soient étalonnés pour ne pas m'entendre dire « au final, il faut qu'ils deviennent plus clairs ». Parce qu'il y a aussi ce danger quand tu fais un film : c'est qu'il est monté souvent sur Avid ou Final Cut, donc souvent avec des outils qui te donnent une image un petit peu plus claire, parce qu'elles sont moins définies, et après c'est très difficile pour un réalisateur de faire marche arrière »²

Enfin la troisième phase est l'étape d'étalonnage en post-production, où l'étalonnage final aura lieu. Mathilde Delacroix va alors corriger les erreurs d'expositions, retravailler les contrastes et les couleurs, faire des masques maquillage pour « softer » le visage des acteurs, etc. L'actuelle puissance des outils d'étalonnage en post-production permet de changer radicalement le style du film, bien qu'un étalonneur ne travaille jamais à partir d'une page blanche, et que les partis pris visuels effectués au tournage limitent tout de même les changements possibles. Cependant, un tel pouvoir sur l'image finale et sur la cohérence visuelle du film concerne autant le chef opérateur que le chef décorateur : *« Aujourd'hui, il y a de tels outils qui existent, qu'aujourd'hui on ne peut pas faire ce qu'on veut mais presque ! (...) Donc moi je trouve normal que le chef décorateur soit convoqué à une étape de post-production du film ! »³*

Entendons-nous bien, Gilles Porte milite certes pour une présence du décorateur et un échange de ressenti à l'étalonnage, mais pas pour une présence totale et continue. Comme le rappelle Philippe Rousselot :

« L'étalonnage concerne trois personnes : le chef op, le coloriste, le metteur en scène (et parfois le producteur), c'est déjà très compliqué de travailler à trois, y ajouter une quatrième

¹ Extrait de l'entretien avec Mathilde Delacroix, le 15/05/2020

² Extrait de l'entretien avec Gilles Porte, le 23/04/2020

³ *Ibid.*

personne, et ce serait la cacophonie. Par exemple, le chef décorateur aurait tendance à vouloir magnifier son décor, retrouver les couleurs ou les valeurs qu'il a choisi au départ, sans nécessairement comprendre les atmosphères, les raccords, les besoins de l'histoire, etc. D'ailleurs, les chefs décorateurs avec qui j'ai travaillé, et que je respecte, se sont toujours bien gardé de vouloir intervenir en étalonnage (de même que je ne voudrais en rien intervenir dans le montage par exemple).¹

D'ailleurs, Thomas Hardmeier rappelle que « *Certes, le décor c'est la base de l'image, mais avant le décor, ce sont les acteurs qui sont le plus important ! Je n'étalonne pas un décor, j'étalonne surtout des acteurs* »²

En effet, la participation du chef décorateur serait plus que logique, car il compléterait la vision du chef opérateur sur la direction artistique globale du film. Une attention particulière aux éléments de décor, d'accessoires, etc. enrichirait considérablement la méthode de travail de chacun. Prenons un exemple qu'évoqua Mathilde Delacroix sur l'étalonnage de *Celle que vous croyez* (Safy Nebbou, 2019), où elle a pu travailler avec un directeur artistique, à savoir Cyril Gomez-Mathieu :

« Cyril, qu'est venu avec nous en étalonnage, pour moi c'était une première ! Jamais je n'ai eu un décorateur avec moi en étalonnage, mais j'ai trouvé ça très intéressant ! Par exemple, c'était un cabinet de psy où ils avaient vraiment choisi une couleur des murs très particulière, donc c'était vraiment intéressant d'avoir son ressenti par rapport à ça »³

La question de la place du chef décorateur en post-production va continuer à s'enrichir à mesure que les technologies avancent. Certes, la production cinématographique ou télévisuelle française reste dans des domaines encore très ancrés dans le réel (très peu de productions dans le genre de la science-fiction ou de la fantaisie dans le cinéma français) mais Outre-Atlantique, des séries tel que *The Mandalorian* (Jon Favreau, 2019) peuvent justement nous interroger à la fois sur le travail du chef décorateur mais aussi sur celui du chef opérateur !

The Mandalorian (Jon Favreau, 2019) est une série de la saga Star Wars produite par la plateforme Disney +. Au premier abord, nous pouvons imaginer qu'une telle production nécessiterait l'emploi massif de fond vert et d'effets spéciaux réalisés en post-production. Or il n'en est rien ! La série a été conçue (à 50% environ) à l'intérieur d'un outil nommé *The Volume*. Un gigantesque mur LED en arc de cercle de 270° de vingt-deux mètres d'envergure et de six mètres de haut composé de 1 326 écrans LED ayant un pixel pitch de 2,84 millimètres. Seulement, pourquoi avoir choisi un tel dispositif ?

¹ Extrait de l'entretien avec Philippe Rousselot, le 09/05/2020

² Extrait de l'entretien avec Thomas Hardmeier, le 19/01/2021

³ Extrait de l'entretien avec Mathilde Delacroix, le 15/05/2020

La technologie des fonds verts, même si elle fait encore ses preuves aujourd'hui, est loin d'être parfaite. Cette méthode de prise de vue consiste à éclairer uniformément une surface plane verte (ou bleue) dans le fond puis de remplacer cette surface monochromatique par un décor créé en post-production. Outre le fait de ne devoir utiliser aucune matière ou élément durant le tournage détenant la même couleur que cette surface (sous peine de disparaître à l'image, comme le fond vert), l'éclairage d'une telle structure entraîne fatalement des réflexions indésirables sur les peaux, les costumes, les accessoires ou les décors utilisés en complément. Effacer ces réflexions en post-production est possible mais coûteuse en temps. De plus, un autre problème survient : la visualisation. D'abord pour les acteurs, qui se retrouvent à jouer devant une surface monochromatique en fixant une marque jaune placée sur ce fond (ce qui peut altérer leur jeu), mais aussi les techniciens et metteurs en scène qui doivent parfois composer leurs cadres, découpages et éclairages sur une surface verte dénuée d'éléments de décor, même si des outils de prévisualisation existent. Toutes ces raisons font de cette technique un outil efficace mais rigide, qui ajoute du temps à la post-production, pouvant entraîner des retards de diffusion. « Le Volume », de par son fonctionnement que nous allons étudier, se trouve être un outil plus maniable et adapté à une production *Star Wars*.

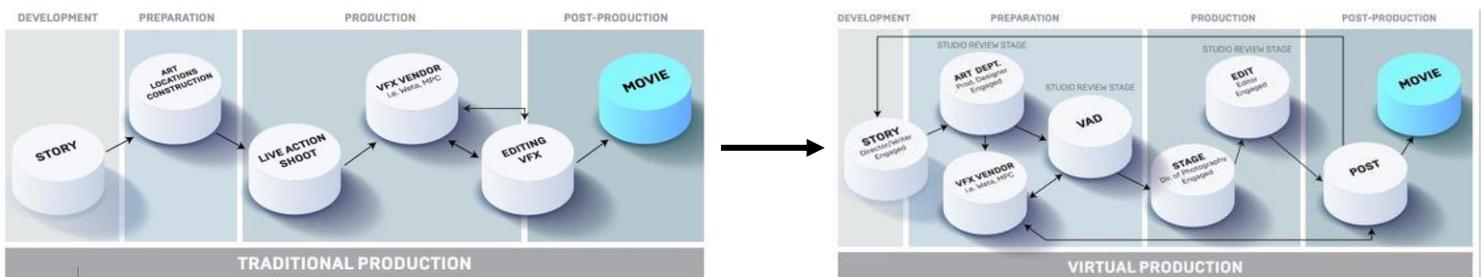


Mais le Volume n'est pas simplement un mur LED sur lequel est projetée une image fixe ou une vidéo pré-enregistrée (à l'instar de la technique de *la Transparence*, chère aux films de Alfred Hitchcock), où tout mouvement de caméra demanderait une préparation millimétrée et ne permettrait aucune improvisation. En effet, la particularité de cette technologie est de « tracker » (détecter et suivre une position dans l'espace) le déplacement de la caméra grâce à un système de « motion capture » de Profile Studio. Des marqueurs sont placés sur la caméra et sont détectés par des capteurs situés au-dessus du mur LED via une technologie infrarouge.

Au moment où ce système détermine la position X, Y et Z (axe horizontal, vertical et dans la profondeur) de la caméra, avec en complément des informations telles que la taille du capteur et l'objectif utilisé, il change la position de l'image projetée sur le mur LED, afin de respecter les règles de la perspective et de la parallaxe. Le décor virtuel peut alors être utilisé dans, quasiment, n'importe quel axe de prise de vue et permettre des mouvements nécessitant beaucoup moins de préparation

(offrant un gain de temps considérable). Cependant, ce n'est pas le seul avantage du Volume. L'image projetée devenant alors aussi la principale source de lumière, ce qui permet de reproduire une ambiance extrêmement cohérente avec l'image diffusée sur l'écran : « *A l'intérieur du Volume, tout a été conçu pour éclairer les acteurs et pour être un décor en fond pouvant être directement filmé* ». ¹

L'utilisation d'un décor virtuelle, d'un éclairage reproduit par les écrans et la grande flexibilité du dispositif va alors considérablement changer la manière de travailler d'un chef opérateur et d'un chef décorateur. Tout d'abord, étudions le profond changement que produit cette technologie sur la fabrication d'un film. Bien que le laboratoire ait été, comme nous l'avons dit plus haut, toujours très présent en préproduction, sa place devient centrale dans la préproduction et au tournage.



La charge de travail du chef décorateur (aux USA nommé *production designer*) va alors considérablement s'enrichir, car en plus de se charger de la préparation de décors « tangibles » (réels, construits) il va aussi effectuer un travail en collaboration avec des « Virtual Artists » afin de créer un espace virtuel.

Ce travail se fait de deux façons (qu'il faut voir comme un complément de l'un par rapport à l'autre, plutôt que deux choses strictement distinct) : D'abord, les environnements projetés peuvent être inspirés de décors réels. Afin de les recréer en studio, une équipe est envoyée en repérage pour scanner l'endroit avec un système à six appareils (Canon 5D Mark III) prenant en photo le même espace sous plusieurs angles différents, permettant au « Artistic Virtual Département » de le recréer en 3D via le moteur *Unreal Engine*. Le production designer Andrew L. Jones va alors faire scanner des textures, des matières et des accessoires par son équipe afin de fournir au département des effets virtuels une base pour rendre l'image projetée plus réaliste :

« Je n'aurai jamais été capable d'anticiper que les deux équipes auraient autant travaillé ensemble. Les peintres donnaient des échantillons de peintures aux virtual artists. Puis les visual artists faisaient le rendu des scènes et les donnait aux constructeurs. C'est une nouvelle

¹ BREDOW Rob, extrait de « The Virtual Production of The Mandalorian, Season One » [en ligne], chaîne Youtube ILMVFX, le 20 Février 2020, Notre traduction.

manière de voir ce travail de collaboration et ce genre de mélange entre les nouvelles et anciennes technologies »¹

Lorsque le décor est entièrement inventé, c'est par les *concepts arts* du chef décorateur et sous sa direction qu'est créé l'image de toute pièce (mais toujours en utilisant des scans de vraies matières afin de rendre l'espace virtuel réaliste). A partir de ce premier travail, le réalisateur et le chef opérateur peuvent visualiser l'espace créé en 360° grâce à un casque VR, et apporter leurs ajouts et leurs modifications. Cela révèle d'ailleurs une toute nouvelle approche de l'espace scénique car le chef décorateur doit dorénavant penser et créer un décor ainsi qu'une lumière à 360° :

« Quoi que vous placiez dans le Volume est éclairé par l'environnement. Donc vous devez être sûr d'avoir conçu et construit le plateau virtuel dans son entièreté pleinement à 360°. Depuis que l'acteur est une boule chromée [le costume du Mandalorien étant chromé de la tête au pied], il réfléchit tous ce qu'il y a autour de lui, et donc chaque détail doit être réalisé. »²

Le travail du chef opérateur se trouve alors considérablement changé, car il va directement choisir la position du soleil, des teintes et des ambiances lors de la création de l'espace virtuelle (le chef opérateur Greg Fraser utilisa très peu de sources durant le tournage dans le Volume), ce qui va d'autant plus l'inclure dans la création du décor, où il peut, par exemple, demander de créer un élément qui ne sera jamais visible dans le plan mais qui lui fournira une ambiance particulière : *« Quand la majorité de votre éclairage vient de l'environnement, vous devez le façonner prudemment. Il faut parfois ajouter une lampe de jeu ou une fenêtre dans le décor, qui va nous donner notre éclairage principal, même si on ne le verra jamais à la caméra »³*. Enfin, le chef opérateur va aussi travailler ses couleurs directement avec les « virtual artists » afin d'accorder les teintes du décor virtuels avec les couleurs de la LUT incluse dans la caméra. ILM va alors émuler au sein du moteur graphique permettant de créer les environnements en 3D le matricage de la caméra utilisée (ici une Alexa LF) et la LUT choisie par le chef opérateur (Kodak 500T 5230) afin de rester cohérent avec les prises de vue réelles. D'ailleurs, l'équipe d'ILM pouvait travailler les couleurs du plateau virtuelle

¹ JONES Andrew L., cité par MCMAHON Serena, « The Mandalorian Set Designer Breaks Down the Process of Building the Galaxy's Far Reache » [en ligne], wbur, 18 Juin 2020, Notre traduction.

² JONES Andrew L., cité par HOLBEN Jay, « The Mandalorian : This Is The Way » [en ligne], American Cinematographer, 06 Février 2020, Notre traduction.

³ FRASER Greg, cité par HOLBEN Jay, « The Mandalorian : This Is The Way » [en ligne], American Cinematographer, 06 Février 2020, Notre traduction.

directement sur le tournage afin de corriger en direct les problèmes de teintes que pouvaient donner un ciel trop bleu, une terre trop marronne, etc.

CONCLUSION

Dans ce document, nous avons donc pu voir que le lien entre décor et image était visible par trois paramètres principaux : les axes horizontaux et verticaux du décor par rapport à ceux du cadre (ratio de l'image) ; le traitement de la direction du regard du spectateur par le décor, le dispositif de prise de vue et la lumière ; et enfin l'apport de la couleur à ce travail commun. Cette collaboration étant nourrie par une réflexion de chaque chef de postes et enrichie par de nombreuses références iconographique, filmique ou même historique, qui permettront ensuite de bâtir, ensemble, un décor et une lumière. Le terme « ensemble » est alors central ! Car il s'agit bien de bâtir une direction visuelle commune, auxquelles ce greffera les autres corps de métier que nous n'avons pas pu étudier dans ce document, tel que les costumes ou le maquillage.

Cependant, cette collaboration en trio (« système artisanal » détaillé par Violette Hyounet dans son mémoire *Direction Artistique : Tout Un Orchestre*), très implanté dans la production française, pouvait trouver certaines limites. D'abord en terme de considération de l'équipe décoration, causé par l'abandon des studios pour des tournages en décor réel (phénomène rattaché à la Nouvelle Vague), mais aussi d'ignorance envers les phases de préparation qui se révèlent insuffisantes (et qui fut démontré durant les diverses parties de ce mémoire) ainsi que d'une capacité de médiation qui n'est pas exploitée par les producteurs, qui peuvent devenir un véritable filet de sécurité garantissant une bonne entente entre chef opérateur et chef décorateur.

Néanmoins, nos recherches ont également révélé que deux autres acteurs pouvait participer à l'élaboration de cette direction visuelle : l'accessoiriste, qui permet de faire le pont entre chef opérateur et chef décorateur au tournage (le décorateur étant absent sur le plateau) et le laboratoire, qui prend une place de plus en plus importante de par la puissance des outils qu'il propose, mais qui fatalement interroge les positions de chacun par rapport à la post-production, et notamment celle du chef décorateur qui n'a encore quasiment aucune place en post-production, une nouvelle fois interrogé par les innovations techniques venues de l'Oncle Sam.

Ce que raconte ce mémoire, c'est que le lien entre décor et image ne doit être que signifiant ! Ce lien pouvant être à la fois illustrer un sentiment, une ambiance, un discours caché, etc. En somme, nourrir une narration et défendre la vision d'un metteur en scène. Décor et image ne sont pas des départements cloisonnés, ce sont des outils dont le premier bénéficiaire doit être le film ! C'est pourquoi l'absence de considération de la part de la production envers les phases de préparation ou envers l'équipe décoration deviennent extrêmement problématique, car il s'agit à la fois d'un frein contre une quelconque démarche artistique et un véritable suicide commercial et culturel.

L'écriture de ce mémoire fut, pour moi, une véritable chance de faire évoluer ma réflexion et ma méthode. N'étant absolument pas habitué à l'exercice, sa rédaction fut loin d'être simple, et la peur de ne pas avoir creusé assez profondément le sujet n'est jamais bien loin. Mais malgré cela, l'apport est considérable ! J'ai une véritable sensation d'avoir avancé, d'avoir enrichie ma réflexion sur la fabrication d'une image. J'en prend pour preuve la façon dont j'ai abordé les missions du chef opérateur dans les projets pour lesquels j'ai pu occuper ce poste au cours de cette année 2020-2021. Aussi, cet exercice m'a permis de rencontrer un nombre conséquent de professionnels, d'assister à des séances d'étalonnage, d'étudier leurs documents de travail, et surtout de sortir de ma zone d'apprentissage, en allant m'intéresser à d'autres métiers.

ANNEXES

ANNEXE 1 : Extraits de carnets, peintures et gammes de couleurs de Séverine Baehrel

Eugénie Grandet

CHAMBRE EUGENIE





PIECE A VIVRE



CH1 0982
Beige Mau

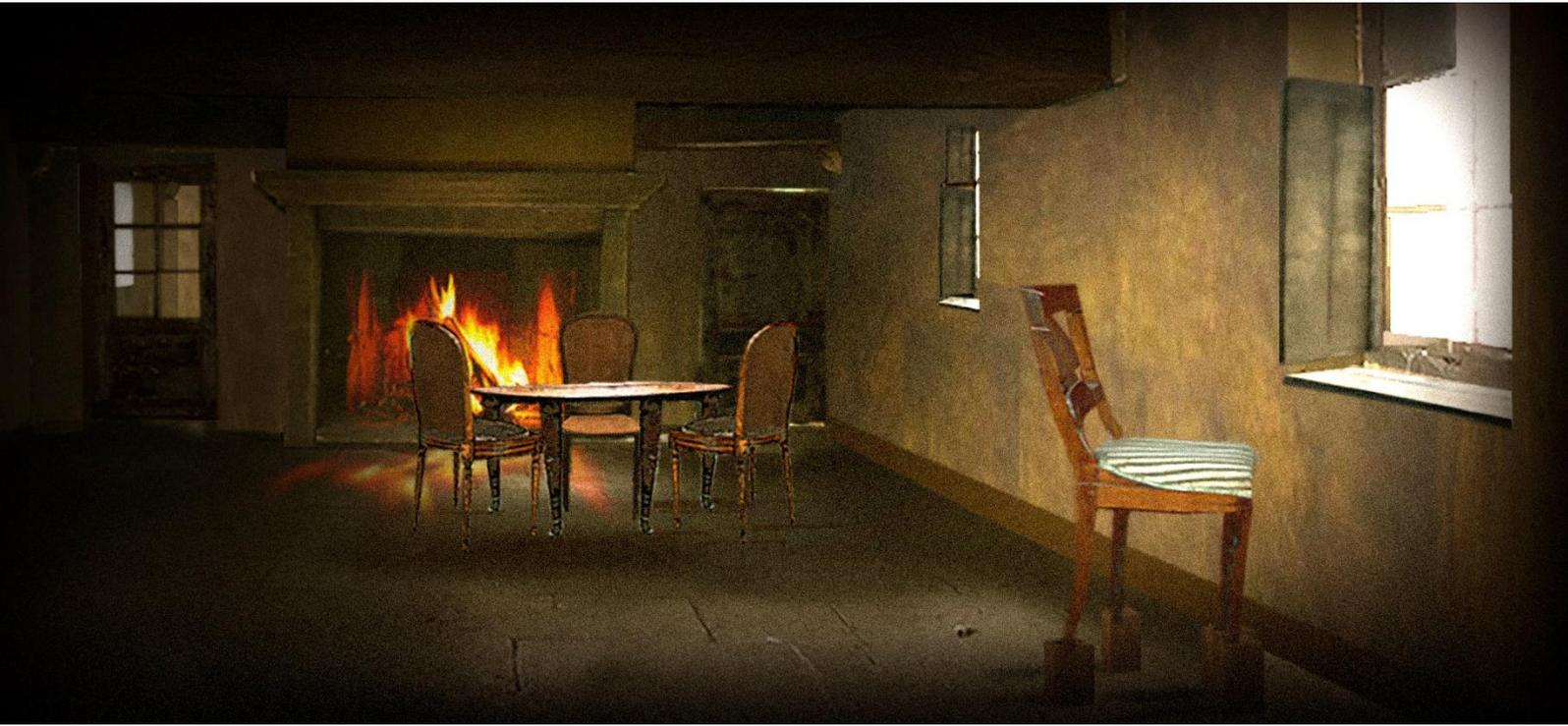


CH1 0981
Beige Tadrart



CH1 0984
Brun Nairn





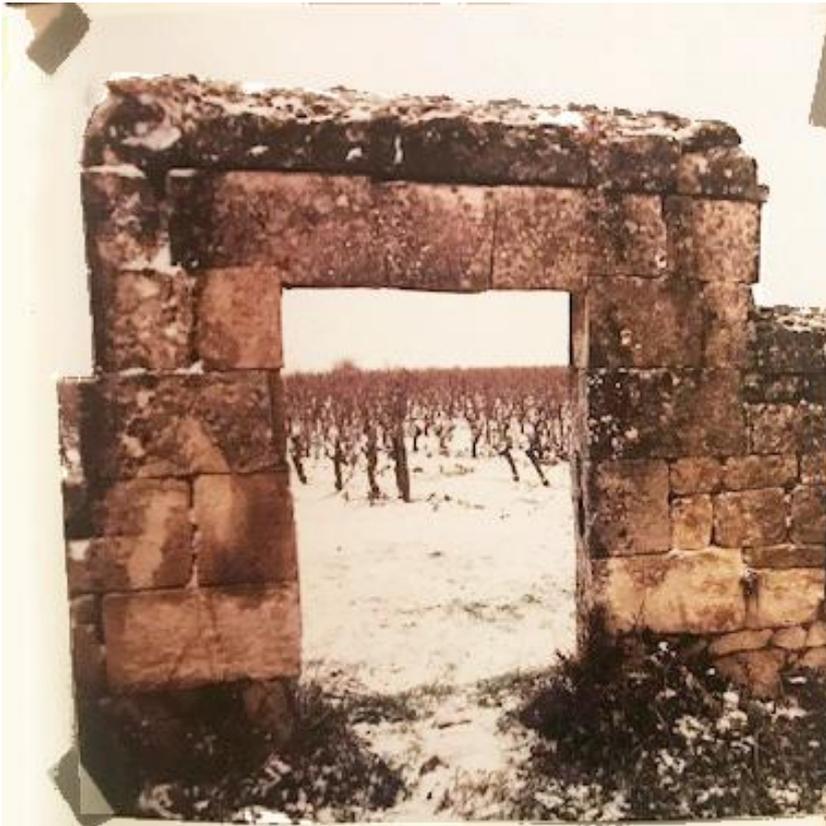
CUISINE





CHAMBRE DE GRANDET





EXTRAITS DE RECHERCHES COSTUMES



BUREAU DU FRERE GRANDET



ANNEXE 2 : Dossier de découpage – Le Sens de La Famille

(Dès la page suivante)



RIVONIA, "the state against Mandela and the others..."
 Super 35mm Film (2 perf) 2.39:1
 Cooke S4i
 Tilt 0° Down Bearing 268° (W)
 Photo Taken: 18 Jul. 2019 à 14:42

40 mm



RIVONIA, "the state against Mandela and the others..."
 Super 35mm Film (2 perf) 2.39:1

75 mm



RIVONIA, "the state against Mandela and the others..."
 Super 35mm Film (2 perf) 2.39:1
 Cooke S4i

40 mm



RIVONIA, "the state against Mandela and the others..."
 Super 35mm Film (2 perf) 2.39:1
 Cooke S4i

40 mm



RIVONIA, "the state against Mandela and the others..."
 Super 35mm Film (2 perf) 2.39:1
 Cooke S4i
 Tilt 0° Down Bearing 34° (NE)
 Photo Taken: 18 Jul. 2019 à 14:41

40 mm

Seq 4

De 8h
 à 15h
 Soleil
 à l'ank!



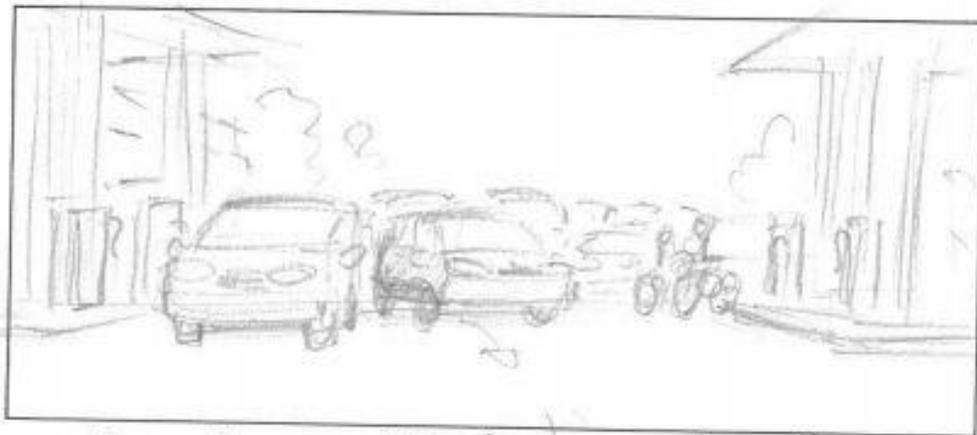
RIVONIA, "the state against Mandela and the others..."
 Super 35mm Film (2 perf) 2.39:1
 Cooke S4i

50 mm

+ inserts
 * journal.
 * TV.

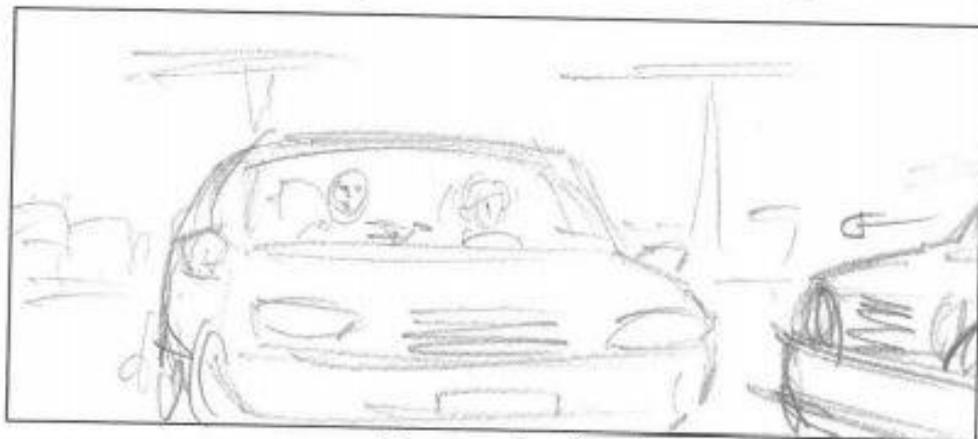


LÉO ABDIQUE
SOPHIE
JENARRE



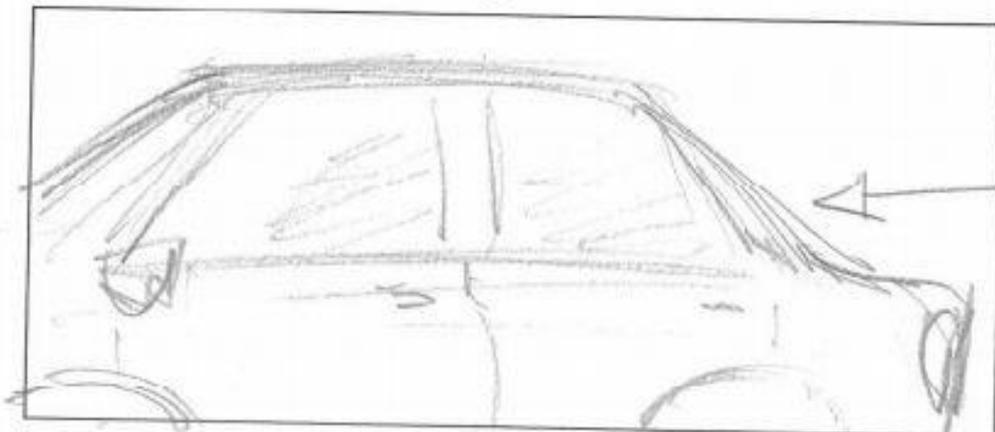
25
QUAD

La voiture quitte doucement sa place



50 QUAD
Freine

Coup de frein



B
VOLET



Raccourci
VOLET.
Redemander
Fort

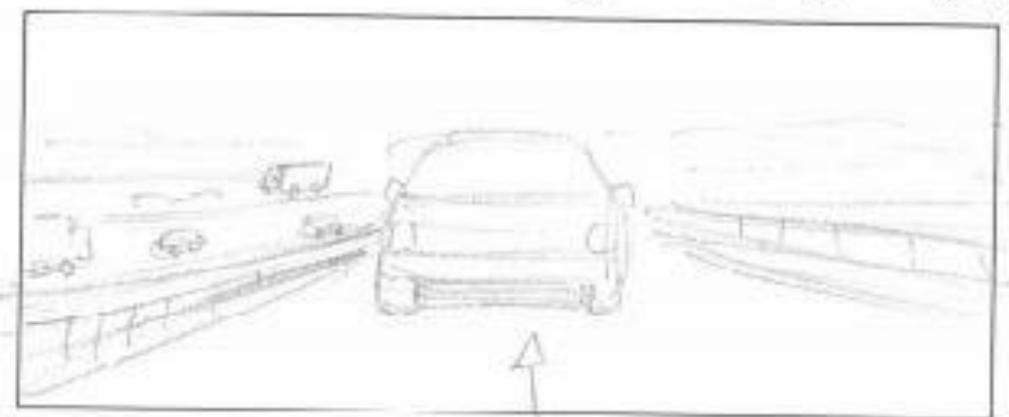


QUAD -



QUAD

«Mets toi là. - non mais c'est bon je te dis, regarde je gère.»



QUAD

Mais Sophie ne s'arrête pas et prend la direction de l'autoroute

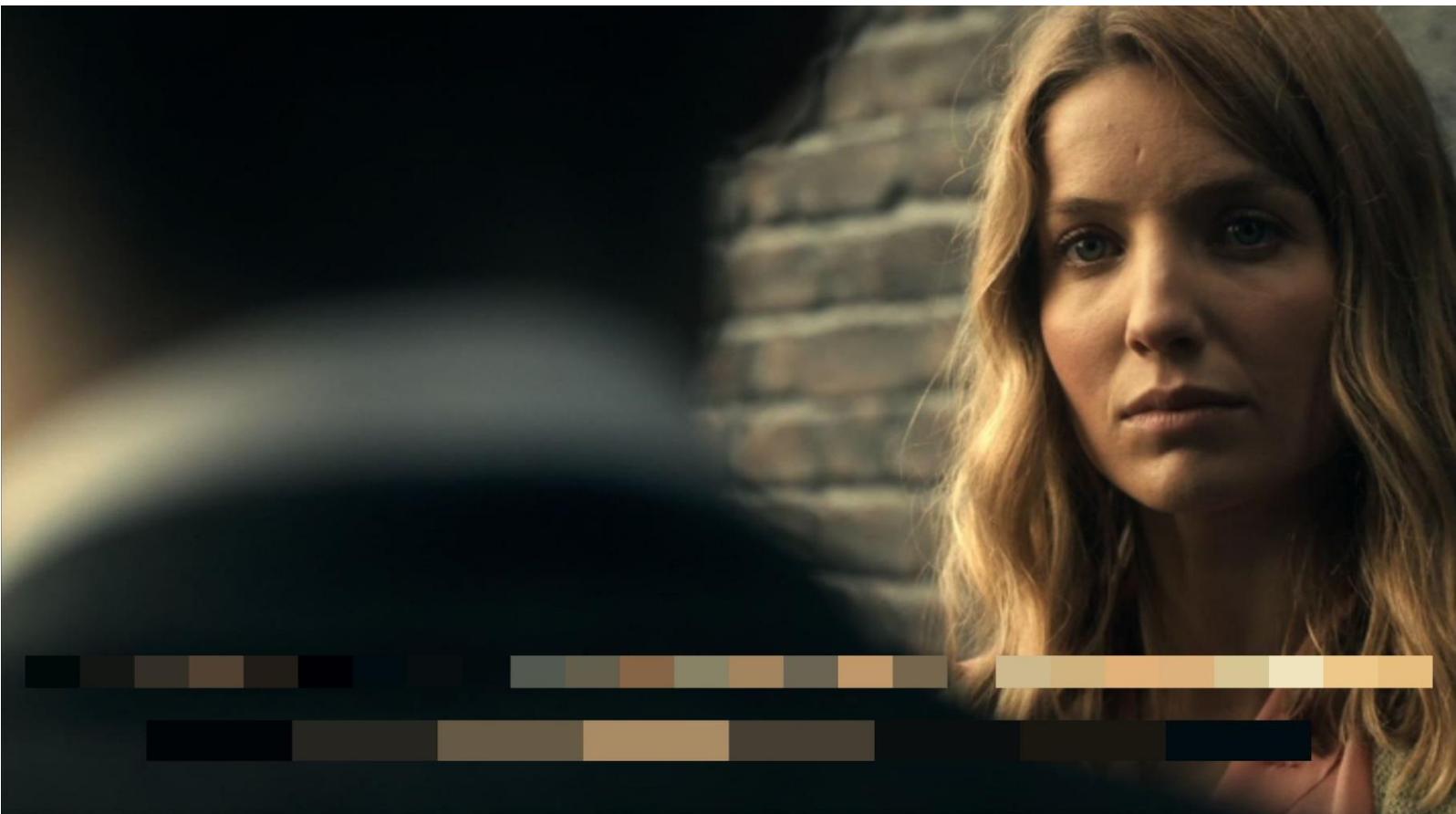
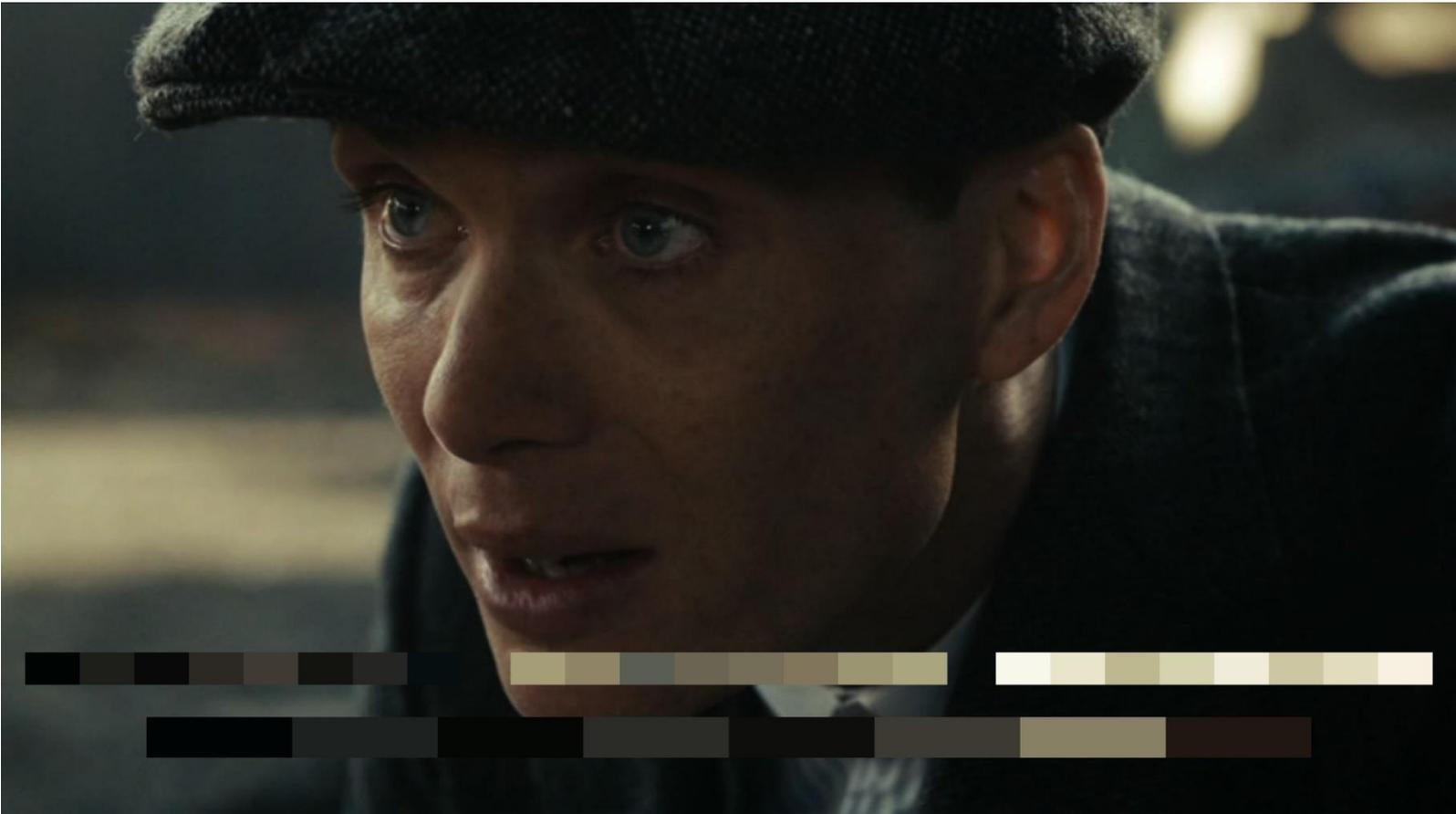
ANNEXE 3 : Recherches Couleurs – Eugénie Grandet



EXTRAITS D'AUTOCHROMES









ANNEXE 4 : Notes Accessoiriste – Murder Party

(Dès la page suivante)

Lundi 07/12

Jour 8

#11

- Laptop Joséphine à pimper [fond écran Chat + excel]
- Check docs César à signer - **A RENOUELER**
- CV Jeanne sur bureau César.
- Préparer flasque Joséphine : eau
- tasse Bleu bureau César : Préparer Colorant Café.
(+ #30FB)

#12

→ Préparer Raccord Cocktail

#60FB

→ table de réunion à cleaner [Reflets]

#38

- dossier Lena à disposer dans le tiroir
- Spare Certif. internement dans Valise docs.
- dossier Armand sur le bureau
- tableau Enquête (V3) à plier Raccord
↳ Mattéa doit amener des spare.

#30FB

→ Préparer thermos eau bouillante

→ Préparer plateau Petit déj. [Café - croissant
sucrier.]

A plier

→ Préparer journal Pages Orange

38,38

MANOIR DAGUERRE - Bureau César

Int - F Nuit

J1

Jeanne fouille dans le bureau de César. Théo la surprend

FB

Rôles

- 1. JEANNE
- 4. THEO DAGUERRE

PICT!

Racc CS vide
Mardi 08.12

Déco

- Bureau César_ Lampe de bureau
- Dossiers, Livres, chemises colorées...
- Tiroir à double fond dans le bureau

Accessoires

- Certificat d'internement de Léna (plrs ex) à plier
- Dossier médical Léna Daguerre
- Dossier PROPS ARMAND (scénar avec Croquis/Plateaux/Règles)
- Dossiers épais
- Double fond du tiroir ~~à essayer~~
- Photo César+Jo cachée dans le bureau
- Plan du Manoir/Tableau enquête #3

A RENOUELER

x5

— o Pas de modif Live.

Notes accessoires

Jeanne fait tomber pour faire sauter le double fond du tiroir

o Ne pas utiliser de Coupe / papier !

Infographie

- 38. certificat internement de Léna
- 38. Dossier médical Léna Daguerre
- 38. Dossier props Armand
- 38. Titres des jeux d'Armand dont "Le Mariage du Siècle"

Photos

- Photo Eddy+Miou Miou (PROD)

Machinerie/Electricité

- Lampe du bureau de César qui clignote

Son

- OFF. Voix Jeux

Régie/prod

- 38. Droits Photo Eddy+Miou Miou (Attention une femme peut en cacher une autre de G. Lautner)
- 38. Jeanne trouve une photo dans le tiroir

Mise en scène

- 38. Identifier la proposition d'Armand MARIAGE DU SIECLE

30 FB

MANOIR DAGUERRE - Bureau César

Int - Jour

FB (-15)

Flash Back : César annonce à Joséphine qu'il va se marier.

Rôles

- 2. CESAR DAGUERRE
- 3. JOSEPHINE

Maquillage/Coiffure

- Rajeunissement César et Jo (il y a 15 ans)

Costume

- Joséphine_Tenue d'intérieur

Accessoires

- Journal (La gazette du joueur tbc)
- Petit déjeuner César (café, croissant)

+ verre al cool — schnaps
Whisky
ou Mignonne

Mise en scène

- 30. Rajeunissement, à caler en fin de journée

Fin du lundi 7 décembre 2020

+ # 12 / 18

→ Cocktail César :

> Prévoir Colorants + lait
Whisky + Oeufs

Continuity

Eggnog



Filmographie

Hara Kiri, Masaki Kobayashi (1962)

Il deserto rosso (Désert Rouge), Michelangelo Antonioni (1964)

The Tenant (Le Locataire), Roman Polanski (1976)

1984, Michael Radford (1984)

Brazil, Terry Gilliam (1985)

Thérèse, Alain Cavalier (1986)

La Cité des Enfants Perdus, Jean-Pierre Jeunet (1995)

The Addiction, Abel Ferrara (1996)

Panic Room, David Fincher (2002)

Un Long Dimanche de Fiançailles, Jean-Pierre Jeunet (2004)

Harry Potter & The Order of the Phoenix (Harry Potter & l'Ordre du Phénix),
David Yates (2007)

Shutter Island, Martin Scorsese (2010)

We Need To Talk About Kevin, Lynn Ramsay (2011)

Snowpiercer, Bong Joon-ho (2013)

Ida, Pawel Pawlikowski (2013)

La La Land, Damien Chazelle (2016)

The Neon Demon, Nicolas Winding Refn (2016)

The Hateful Eight (Les 8 Salopards), Quentin Tarantino (2016)

The Beguiled (Les Proies), Sofia Coppola (2017)

Cold War, Pawel Pawlikowski (2018)

High Life, Claire Denis (2018)

The Lighthouse, Robert Eggers (2019)

Celle que vous croyez, Safy Nebbou (2019)

A Hidden Life (Une Vie Cachée), Terrence Malick (2019)

The Mandalorian, Jon Favreau (2019)

The Queen's Gambit (Le Jeu de la Dame), Scott Frank (2020)

Le Sens De La Famille, Jean-Patrick Benes (sortie prévue en 2021)

Eugénie Grandet, Marc Dugain (sortie prévue en 2021)

Big Bug, Jean-Pierre Jeunet (en post-production)

Bibliographie

OUVRAGES UTILISES DANS LE MEMOIRE

- BAZIN André, « Qu'est-ce que le cinéma ? », France, 2011, Les Editions du Cerf, 363 pages.
- GRY Guillaume, *La Prise de Vue Anamorphique : Histoire, enjeux esthétiques et utilisation pratique : quel avenir ?*, Mémoire de fin d'étude, Master de la Section Image, Belgique, INSAS, 2011, 141 pages.
- HYOUNET Violette, *Direction Artistique : Tout un Orchestre !*, Mémoire : Master Cinéma et Audiovisuel, Aubagne, Aix-Marseille Université Département SATIS, 2017, 52 pages.
- MARTIN Jessie, « Le Cinéma En Couleur », France, 2013, Arman Colin, 188 pages
- MINTZER Jordan, « Conversation avec Darius Khondji », France, 2018, Synecdoche, 304 pages.
- SIRITZKY Serge, *Les studios de tournage, un enjeu primordial pour la production en France*, France, Rapport adressé au CNC et à Film France, 2019, 59 pages.
- THEUREL François, « T'as vu le plan ? 100 plans cultes (ou pas) », France, Tana Editions, 2018, 224 pages.

OUVRAGES CONSULTES

- BERTHOME Jean-Pierre, « Le Décor Au Cinéma », France, Cahier du Cinéma, 2003, 287 pages.
- ROUSSELOT Philippe, « La Sagesse du Chef Opérateur », France, Edition du 81, 2013, 110 pages.
- TANIZAKI Junichirô, « Eloge de L'Ombre », France, Verdier, 2011, 90 pages.

Netographie

NETOGRAPHIE UTILISEE DANS LA MEMOIRE

ANKENBAUEUR Sam, « Talking with Production Designer Sebastian Krawinkel about Terrence Malick's A Hidden Life » [en ligne], Bright Lights Film Journal, 1^{er} Juin 2020

https://brightlightsfilm.com/talking-with-production-designer-sebastian-krawinkel-on-terrence-malicks-a-hidden-life/#.X_yeNhZFdPY

ILMVFX, « The Virtual Production of The Mandalorian, Season One » [en ligne], chaîne Youtube ILMVFX, le 20 Février 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=gUnxzVOs3rk&t=6s>

MCMAHON Serena, « The Mandalorian Set Designer Breaks Down the Process of Building the Galaxy's Far Reaches » [en ligne], wbur, 18 Juin 2020.

<https://www.wbur.org/hereandnow/2020/12/18/the-mandalorian-set-designer>

PORTE Gilles, La Nouvelle Vague met-elle en danger le cinéma français ? [en ligne], AFC le 04 Février 2021.

<https://www.afcinema.com/L-editorial-de-fevrier-2021.html>

PORTE Gilles, « Gilles Porte – DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY » [en ligne], page consultée le 15/03/2021 :

<http://www.gillesporte.fr/>

REUMONT François, « Entretien avec le directeur de la photographie Lukasz Zal, pour Cold War de Pawel Pawlikowski » [en ligne], AFC, 15 mai 2018.

<https://www.afcinema.com/Entretien-avec-le-directeur-de-la-photographie-Lukasz-Zal-PSC-pour-Cold-War-de-Pawel-Pawlikowski.html>

REUMONT François, « Faiseur d'ombre – le directeur de la photographie Joerg Widmer parle de son travail sur « Une Vie Cachée » de Terrence Malick » [en ligne], AFC, 23 Mai 2019.

<https://www.afcinema.com/Faiseur-d-ombre.html>

REUMONT François, « Entretien avec le directeur de la photographie Philippe Le Sourd A.F.C à propos de son travail sur Les Proies de Sofia Coppola » [en ligne], AFC, 24 Mai 2017.

<https://www.afcinema.com/Entretien-avec-le-directeur-de-la-photographie-Philippe-Le-Sourd-AFC-a-propos-de-son-travail-sur-Les-Proies-de-Sofia-Coppola.html>

HOLBEN Jay, « The Mandalorian : This Is The Way » [en ligne], American Cinematographer, 06 Février 2020.

<https://ascmag.com/articles/the-mandalorian>

NETOGRAPHIE CONSULTÉE

A l'Ombre du Clap, « A l'ombre du clap – Anne Seibel, chef décoratrice » [en ligne], Page consultée en Septembre 2019 :

<https://www.alombreduclap.fr/podcast/anneseibel>

A l'Ombre du Clap, « A l'ombre du clap – Octavio Tapia, accessoiriste » [en ligne], Page consultée en Septembre 2019 :

<https://www.alombreduclap.fr/podcast/octaviotapia>

Forum des Images, « La Conférence M141 en vidéo » [en ligne], Page consultée en Mars 2020 :

<https://vimeo.com/398881281>

DUDOK DE WIT Alex, « Understanding 'The Volume', The Technology That's Changing VFX Production » [en ligne], Cartoon Brew, Page consultée en Mars 2021 :

<https://www.cartoonbrew.com/vfx/understanding-the-volume-the-technology-thats-changing-vfx-production-198751.html>

Professionnels contactés

Je tiens, une nouvelle fois, à sincèrement remercier tous les professionnels qui m'ont aidé pour la rédaction de ce mémoire :

- Gilles Porte, chef opérateur (*Dans les forêts de Sibérie, L'Echange des Princesses, Eugénie Grandet*), entretien par visio-conférence effectué le 23/04/2020.

- Philippe Rousselot, chef opérateur (*Et au milieu coule une rivière, La Reine Margot, The Nice Guys*), entretien par mail effectué le 09/05/2020.

- Séverine Baehrel, chef décoratrice (*Dharma Guns, Eugénie Grandet*), entretien par visio-conférence effectué le 11/05/2020.

- Mathilde Delacroix, étalonneuse (*Celle que vous croyez, L'Echange des Princesses, Eugénie Grandet*), entretien par téléphone effectué le 15/05/2020.

- Astrid Tonnelier, chef décoratrice (*Perdrix, Gaz de France, Les Garçons Sauvages*), entretien par mail effectué le 22/05/2020.

- Thomas Hardmeier, chef opérateur (*Yves Saint Laurent, Big Bug*), entretien par visio-conférence effectué le 19/01/2021.

- Régis Marduel, accessoiriste (*Les Anarchistes, Wonder Woman, Murder Party*), entretien par visio-conférence effectué le 03/02/2021.

Table des Matières

Introduction.....	p.7
1/ Le lien visible entre décor et image.....	p.9
A) Les formats d'image et leurs rapports avec les axes horizontaux et verticaux du décor....	p.9
a) <i>Les formats Scopes, des formats réservés aux grands espaces ?.....</i>	<i>p.9</i>
b) <i>Du 1.37 au 1.66 : un jeu sur les verticales ?.....</i>	<i>p.13</i>
B) Traiter la profondeur et la direction du regard dans une image.....	p.20
a) <i>Placements, lignes de fuites et dimensions d'un décor dans le cadre.....</i>	<i>p.20</i>
b) <i>Le choix de la focale.....</i>	<i>p.25</i>
c) <i>Focalisation, création et suppression des éléments du décor par la lumière et les contrastes.....</i>	<i>p.30</i>
C) L'apport de la couleur.....	p.34
a) <i>Un marqueur spatial et temporel.....</i>	<i>p.34</i>
b) <i>Les couleurs des décors et des lumières sont-elles représentatives d'un genre ?.....</i>	<i>p.38</i>
c) <i>La couleur au service du personnage.....</i>	<i>p.41</i>
2/ La création commune de l'esthétique d'un film.....	p. 45
A) Comment se forment les choix visuels d'un film ?.....	p.45
a) <i>Les recherches esthétiques.....</i>	<i>p.45</i>
b) <i>Au final, qu'est-ce qui permet d'élaborer une direction artistique ?.....</i>	<i>p.52</i>
B) Comment s'opère la mise en place de ces choix ?.....	p.58
a) <i>L'élaboration commune d'un espace scénique.....</i>	<i>p.58</i>
b) <i>L'accessoiriste, un trait d'union ?.....</i>	<i>p.66</i>
c) <i>La place du laboratoire dans la conception d'une direction artistique..</i>	<i>p.71</i>
Conclusion.....	p.80
Annexes.....	p.82
• <i>Annexe 1 : Peintures, références et gammes de couleurs - Eugénie Grandet</i>	<i>p.82</i>
• <i>Annexe 2 : Dossier de repérage - Le Sens De La Famille.....</i>	<i>p.88</i>
• <i>Annexe 3 : Références couleurs – Eugénie Grandet.....</i>	<i>p.93</i>

- *Annexe 4 : Notes Accessoiriste - Murder Party*.....p.97

Filmographie.....p.101

Bibliographie.....p.102

Netographie.....p.103

Professionnels contactés.....p.105

RESUME DU MEMOIRE

Il paraît évident que l'image et le décor travaillent ensemble afin de créer une image signifiante, qui porte une narration. Or comment cette collaboration a lieu, comment pouvons-nous la voir et quelles réflexions et interrogations sont amenés à faire un chef opérateur et un chef décorateur pour enrichir une histoire et défendre la vision d'un cinéaste ? C'est à partir de ces interrogations que nous expliquerons la mise en place de ce travail commun, appelé *direction artistique visuelle*.

Mots clés : Mise en Scène ; Direction Artistique ; Recherches Esthétiques ; Communication ; Textures et Matières ; Couleur ; Décor ; Lumière ; Cadre ; Etalonnage

ABSTRACT

It seems obvious that cinematography and production design work together to create a significant picture, an image which is holding a narration. However, how this collaboration could be effective, how could we see it, and what are the interrogations for a cinematographer and a production designer to enhance a story and protect the vision from a director ? Based on those questions, we will explain how this common work is created, common work named *visual artistic direction*.

Key Words : Stage ; Artistic Direction ; Aesthetic Research ; Communication ; Texture and Material, Color, Set, Light, Frame, Color Calibration