

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE
DES MÉTIERS DE L'IMAGE ET DU SON

La femis

LE DÉCOR SONORE

De la conception à la post-production : les défis de
la création de décors dans les films de fiction à en-
jeux sonores forts

LISA BOSVIEUX
Décor 2023

LE DÉCOR SONORE

De la conception à la post-production : les défis de
la création de décors dans les films de fiction à forts
enjeux sonores

LISA BOSVIEUX

Mémoire de fin d'étude de la section décor - La Fémis

Projet tutoré par Florian Sanson

Sous la direction d'Anne Seibel et de Nicolas de Boisguillé

Promotion Léos Carax 2023

La femis
ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE
DES MÉTIERS DE L'IMAGE ET DU SON



It's Oh So Quiet
Clip de Spike Jonze pour Björk 1995

SOMMAIRE

Introduction	8
I/ LE SON : RECHERCHES VISUELLES	10
1/ De la musique au scénario : penser un décor au service du son	10
A) L'histoire du son visuel au cinéma	10
B) Le clip, fabrique du rêve et terrain d'expérimentation	12
C) Bollywood : la fabrique du musical, entre clip et cinéma	17
2/ Le contrôle de l'espace au service du rythme : un travail chorégraphique	19
A) Donner le ton et faire accepter au spectateur : L'introduction	19
B) Le plan-séquence : Le défi de construction rythmique	24
3/ Image et son : une corrélation visuelle possible ?	28
A) Les couleurs du son	28
B) Les sentiments des couleurs	30
II/ LE DÉCOR ET LE SON DANS LE TRAVAIL PRATIQUE	36
1/ Commencer la préparation d'un film	36
A) La préparation avec un.e réalisateur.ice	36
B) Le dialogue avec tous les autres membres de l'équipe	38
2/ Les différents types de décor et ses enjeux en tournage	41
A) Les décors naturels : Jouer avec les espaces existants	41
B) Les décors construits en studio	45
3/ La post-production : montage, montage son et mixage au service d'un décor	48
III/ COMPTE-RENDU PERSONNEL DU PROJET PRATIQUE	54
Conclusion	62
Bibliographie	64
Remerciements	68

INTRODUCTION

Mes premiers souvenirs de cinéma sont sonores. J'ai grandi avec la télé allumée sur les chaînes de clip. Je me rappelle distinctement de « *Love is All* » de Roger Glover And Guest Butterfly Ball que mon père me mettait tout le temps et *It's Oh So Quiet* de Bjork. Je ne comprenais pas grand chose à ce qu'il se passait à l'écran, mais ce qui est certain, c'est que je ressentais quelque chose. L'association de la musique à l'image et des couleurs aux sons m'a toujours passionnée.

Au cours des différents stages et exercices réalisés dans le cadre de la Fémis, j'ai constaté un manque de dialogue entre le décor et le son. Je me suis rendue compte lors de la création d'un parquet en bois sur le film de 3ème année de Colette Boisivon, *La Fausse Note*. Le dialogue n'avait pas bien été établi avec l'ingénieur du son durant la préparation du film. Ma seule attention portait sur l'aspect visuel du parquet sans jamais me soucier des problèmes sonores engendrés. Résultat, le son était difficilement exploitable à cause du grincement incessant du sol. Ce bruit a engendré un travail supplémentaire en montage son et en mixage. J'ai pris conscience au cours de ce film, de l'enjeu des prises de son dans le décor et aussi de l'impact du décor construit dans la prise de son.

En tant que spectatrice, les quelques notes de « *City of Stars* » de *Lalaland* de Damien Chazelle me projettent directement sur les docks de Los Angeles dans les décors de son production designer, David Wasco. En tant qu'apprentie décoratrice j'aimerais me pencher sur les films à enjeux sonores forts, ce que cela signifie en tant que décorateur et comment accompagner dans la création so-

nore. Un film à enjeux sonores forts est un film où les éléments sonores sont cruciaux à l'histoire ou à l'émotion que le film cherche à transmettre. Cela peut inclure des dialogues importants, des effets sonores dramatiques ou des thèmes musicaux clés. Un enjeu sonore peut également servir à souligner l'atmosphère d'une scène, ou à renforcer la tension émotionnelle ou dramatique d'une séquence. Un enjeu sonore fort est important car il aide à maintenir l'attention du spectateur, en lui donnant des indices sonores pour comprendre l'histoire et les émotions des personnages à l'écran. Il peut également créer une immersion plus profonde dans l'histoire et les personnages, en donnant une ambiance sonore réaliste et en renforçant l'impact émotionnel des scènes. En fin de compte, un enjeu sonore fort est un élément clé de la bande sonore d'un film et contribue à l'expérience globale du spectateur. Un décor sonore est un décor où la dimension sonore est mise en avant par l'espace. Cela peut-être par la bande sonore, le rythme d'une chorégraphie, le montage son, la prise de son direct...

Comment un décorateur peut-il participer à la création d'un univers sonore et rythmique d'un film de fiction ?

Mon mémoire se basera principalement sur des films musicaux comme le cinéma de Jacques Demy (*Les Demoiselles de Rochefort*, *Les Parapluies de Cherbourg*...), de Damien Chazelle (*Whiplash*, *Lalaland*...) ainsi que des films à enjeux sonores forts (*1917* de Sam Mendes, *Devdas* de Sanjay Leela Bhansali...). Afin de structurer l'ensemble, nous parlerons d'abord de l'histoire du son et du rythme et des différentes formes d'écritures sonores dans l'espace. Nous nous baserons ensuite sur la chronologie de la création d'un film, en passant par la préparation, puis le tournage pour terminer par la post-production.

Pendant l'année, je me suis associée avec Antoine Bargain, de la section son, pour réaliser un court-métrage, *Into The Storm*. Antoine était l'ingénieur du son sur le film de 3e année *La Fausse Note*. Cette association m'a permise de travailler et comprendre les enjeux sonores d'un film: de la préparation au mixage. Je partagerai ce que j'ai appris de cette expérience à la fin de ce mémoire. *Into The Storm* est un film en studio, l'action se déroule dans le pont inférieur d'un vieux gréement. Tom, un jeune marin se retrouve à danser avec les éléments du bateau.

1

LE SON : RECHERCHES VISUELLES

1/ De la musique au scénario : penser un décor au service du son

Le son, peut avoir une empreinte graphique et un impact sur la manière dont l'image est traitée. À travers l'histoire du son, des clips et des films indiens musicaux, nous essaierons de comprendre ses enjeux.

A) Histoire du son visuel au cinéma



La Grande Attaque du Train d'Or, Edwin S. Porter 1903

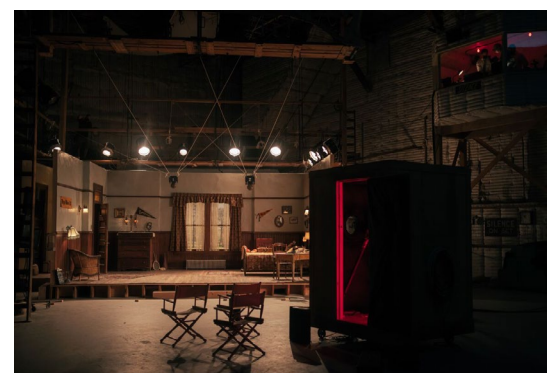
L'image est arrivée bien avant le son au cinéma. Pendant longtemps les images bougeaient sans faire de bruit. Dès les premiers films de Méliès, le nombre d'allusions sonores et musicales sont nombreuses. La parole est mimique, pour jouer à parler. Dans *La Grande Attaque du train d'Or* (1903) d'Edwin S. Porter, la question de la visibilité des coups de feu se pose. Comment figurer un son à l'image ? C'est grâce à un dispositif de fumée sortant des

pistolets que les détonations sont figurées. Dans *La Grève* (1925) d'Eisenstein, lors d'une séquence de révolte ouvrière, une image d'alarme vient à la fois structurer, rythmer et rappeler la présence sonore de la cacophonie. Cette alarme fonctionne comme un refrain attendu au fur et à mesure de la séquence.

Il y eut par la suite plusieurs tentatives pour ajouter la dimension sonore aux films, de manière superposée. Tout d'abord avec

l'aide de bruitistes puis surtout avec l'aide de musique en direct. Cette pratique conférait au cinéma le statut d'une "représentation", avec de la musique jouée en live directement sur l'image, mais sans forcément grand rapport avec ce qu'il se passait à l'écran. C'était tout de même pour de grandes occasions que des musiciens étaient présents. La musique n'a pas forcément une fonction narrative à ce moment-là, elle permet surtout de cacher les bruits du projecteur.

L'arrivée de la synchronicité du son dans les années 20 avec *Le chanteur de Jazz* (1927) d'Alan Crosland a posé de nombreuses questions sur l'importance d'un son correspondant à une image. Ont-ils besoin d'être reliés ?



Babylon, Damien Chazelle 2022

Les microphones directionnels sont arrivés dans les années 30. Ils ont permis de mieux cibler les sources sonores, ce qui a nécessité des ajustements dans la conception des décors pour minimiser les bruits indésirables. Tous cela a eu un impact direct sur la création des décors. Alors qu'avant il était possible de créer un décor dans un espace à ciel ouvert, avec une multitude de films les uns à côté des

autres, dans une cacophonie immense, le studio a commencé à s'imposer. Cet espace est insonorisé et ne peut accueillir qu'un film à la fois. Il y a une cabine pour l'enregistrement du son et une cabine pour la caméra, qui fait encore beaucoup de bruit. Cet espace a été recréé pour le dernier film de Damien Chazelle *Babylon* (2022). Dans la scène qui est illustrée sur la photo juste au dessus, Nellie LaRoy (Margot Robbie), devenue une star d'Hollywood, travaille sur son premier film sonore. Mais à ce moment là, rien ne se passe comme prévu. L'enthousiasme et l'effervescence qui se dégageaient des anciens studios, sont devenus quelque chose de tendu et de stressant. Nellie n'est pas à la bonne place, elle parle trop fort, pas assez fort... Jusqu'à la chute de la scène, où on découvre le cadavre du cadreur dans la cabine image, qui est mort de chaud. Damien Chazelle parle de cette scène dans *La Voix du Nord* : « (Los Angeles) J'ai voulu savoir quelle était son histoire, le début de Hollywood, la transition du cinéma muet au parlant. Et ce moment où la société est devenue moins libre, plus corsetée. Hollywood, au départ, ça se passait dans un Far West sans frontières. N'importe qui pouvait faire n'importe quoi. C'est devenu une industrie globale, avec des acteurs de Wall

Interview de
Christophe Ca-
ron en Janvier
2023.

Street. On a perdu une partie de cette liberté, de cette diversité, qu'on trouvait dans le cinéma muet. On a oublié combien les années 20 étaient transgressives. Presque punk rock. »

Une autre grande avancée a été le passage de l'intérieur d'un studio à l'extérieur, rendant la prise de son plus compliquée. Ces contraintes sont devenues une ouverture à la créativité et à de nouvelles opportunités pour les ingénieurs du son. Des questions artistiques ont commencé à se poser : Faut-il exploiter le son véritable d'un objet ? ou alors le son peut-il inventer et représenter un bruit qui fonctionne à l'image mais qui est loin de la réalité ? Un tournage en extérieur signifiait également que tout bruit parasite ou indésirable serait également capté. Ainsi, les décorateurs ont dû être plus attentifs à la sélection des matériaux pour le décor. Ils ont également dû tenir compte de la disposition des meubles et des accessoires dans les scènes pour éviter que les acteurs ne couvrent les micros ou ne créent des bruits de fond indésirables.

Un autre exemple de l'impact du son sur la conception des décors est l'utilisation de la réverbération. La réverbération est l'écho naturel qui se produit lorsque le son rebondit sur les murs, le plafond et les planchers d'une pièce. Les ingénieurs du son peuvent utiliser la réverbération pour créer un effet sonore spécifique ou pour donner une impression d'espace. Cependant, cela signifie également que la conception des décors doit tenir compte de la façon dont le son rebondit dans l'espace, afin d'éviter des effets sonores indésirables ou des problèmes de qualité audio. Par exemple, si un décor est trop grand ou trop réverbérant, cela peut rendre la parole des acteurs difficile à comprendre ou créer un effet sonore indésirable. Les décorateurs peuvent donc travailler en collaboration avec les ingénieurs du son pour créer des décors qui offrent une réverbération optimale pour les besoins de la production.

Pour résumer, le son et la conception des décors sont étroitement liés, et les avancées technologiques dans le domaine du son ont eu un impact considérable sur la façon dont les décors sont conçus pour les productions cinématographiques et télévisuelles.

B) Le clip, fabrique du rêve et terrain d'expérimentation

Il existe des moments dans les films, comme une suspension du temps, où une pause musicale vient couper l'histoire en cours.

«Le vidéoclip, de la forme cinématographique brève au médium autonome» en 2013
Antoine Gaudin

Par exemple dans le film de Michael Curtiz, *Casablanca* (1942) une séquence de la vie des deux amoureux avec uniquement de la musique derrière, raconte cette esthétique, bien avant l'arrivée de la production de clip pour la musique.

Je n'ai pas trouvé plus belle définition du vidéo-clip, que celle donnée par Antoine Gaudin en introduction de son essai sur le vidéo clip : "(...) Une composition d'images qui se superpose à un morceau musical préexistant afin d'en assurer la promotion auprès du public des chaînes de télévision (et, depuis quelques années, d'Internet) – le clip-vidéo est sans doute une des formes brèves audiovisuelles les plus représentatives de notre contemporanéité. C'est l'une des plus omniprésentes en tous les cas : en plus du médium télévisuel où le clip occupe des « niches » spécifiques, il est abondamment diffusé sur Internet et dans de nombreux espaces publics. Bref, le clip tient une place non négligeable dans notre environnement d'images quotidien ; il constitue également un secteur singulier de création audiovisuelle, qui se fonde sur un rapport musique/image spécifique, où la plastique musicale, venant en premier, imprimé à l'image ses principes de construction, ses qualités propres de rythme, de texture et de tonalité. En ce sens, le vidéoclip constitue aujourd'hui un laboratoire où se tentent des configurations musico-visuelles passionnantes, un véritable art pop (c'est-à-dire séduisant, éphémère, industriel) fonctionnant comme une structure expérimentale au cœur du système industriel de production des œuvres culturelles. "

« L'effet-clip au cinéma » Laurent Jullier et Julien Péquignot, 2013

La musique est l'élément le plus important dans la création du vidéo-clip. Elle définit les limites de l'imaginaire dans lequel le clip va être créé. Pour les films en général c'est l'histoire qui vient former un cadre dans lequel l'effet vidéo-clip vient s'inscrire. Laurent Jullier et Julien Péquignot expliquent dans leur essai, l'effet que produit cette forme d'expression dans une œuvre cinématographique, un effet que l'on retrouve énormément dans le cinéma indien dont on parlera dans un second temps.

Le clip n'a pas une réputation noble. Tournant en boucle à la télé ou sur YouTube désormais, anciennement symbole de MTV, le clip sert avant tout à faire de la promotion. Certains réalisateurs de renom ont commencé à affûter leurs armes sur les clips, leur permettant une plus grande liberté d'expression, une exposition plus facile pour un jeune réalisateur. C'est le cas de Spike Jonze et Michel Gondry. Ce dernier est un grand passionné du clip et continue

toujours à en réaliser aujourd'hui, en parallèle de ses long-métrages. Pour lui il n'y a pas de frontière entre les différents styles, tout est avant tout une histoire d'idées. Des idées surprenantes et ambitieuses au service du rythme que l'on retrouve par exemple dans le clips de Chemical Brothers, *Star Guitar* (sortit en 2012). La réalité est altérée afin de coller à la musique. Nous sommes dans un train et nous regardons par la fenêtre le paysage évoluer devant nous. Le paysage se transforme avec la musique et son architecture passe toujours en rythme des basses. Ce clip est avant tout de la recherche, la forme est plus importante que le fond. Un procédé qui pour moi se rapproche de la forme théâtrale. Au théâtre nous savons que nous sommes au théâtre et tout ce qui se passe sur scène que ce soit la scénographie, l'éclairage n'est pas toujours collé à une réalité, mais plus largement à une sensation ou une idée. Cette manière dont le non réel est admis est quelque chose d'assez fréquent dans le clip.



1. Making-Of de *Star Guitar*

2. *Star Guitar* de Michel Gondry, 2012

Aujourd'hui, des réalisateurs comme Romain Gavras (qui a lui aussi commencé avec des vidéo-clips) et Xavier Dolan ont cette esthétique du clip, que l'on retrouve notamment dans le dernier film de R.Gavras *Athena* (2022) visible sur Netflix et dans les films *Mommy*, (2014) *Les amours imaginaires* (2010) et *Laurence Anyways* (2012) de X.Dolan.

Sur *Athena*, l'esthétique du clip est surprenant. Ce film est pour moi différent de tous les autres films parlant de violences policières dans les banlieues, celui-ci est créé de manière esthétique comme un clip. Le chaos semble organisé. La question de la pensée rythmique en plan séquence, sera abordée un peu plus tard. En voyant le premier plan du film, ce qui est certain c'est que nous remarquons la chorégraphie. Le réalisateur parle dans une interview sur Youtube du travail de préparation nécessaire à ce plan et de la nécessité d'avoir un chorégraphe cascadeur pour orchestrer le tout. Ce film m'a fait penser à son clip pour *Justice*, *Stress*. Uniformes, couleurs, violences et démarches en rythme. L'énergie, la colère, la cité, se retrouvent sur une musique électro entraînante.

vidéo YouTube
« ATHENA : Intro
par Gavras » de
Netflix France
en 2022

1. *Stress*, clip de
Daft Punk par
R.Gavras 2013

2. *Athena*, R.Gavras 2022



D'un point de vu décor, l'effet-clip est intéressant car il permet au film, pendant un temps court, de sortir d'un réalisme. Xavier Dolan est un autre exemple de réalisateur créant des séquences à effet-clip. Son cinéma possède des moments clipés qui transgressent les normes de la fiction en cours. Des instants à côté dans lesquels la rêverie prend plaisir à s'inviter. Dans *Laurence Anyways* (2012) avec la séquence des vêtements qui tombent du ciel sur la musique de Moderat "New Era", le réalisateur nous invite à souffler au sein de son propre film, qui n'est pas toujours facile dans le propos. Le son intradiégétique* est complètement éteint, l'image est ralentie, on se croirait dans un tableau de Magritte.



1. *Laurence Anyways*, Xavier Dolan 2012

2. *Golconde*, René Magritte 1953

C'est un effet qu'on retrouve dans le film *Mommy* (2014) qui redéfinit le cadre du film le temps d'une chanson, un effet qui m'avait complètement bouleversé au moment de sa sortie. J'avais 15 ans, des envies plein la tête et ce cadre qui s'élargissait, m'a donné envie de comprendre un peu plus les limites de la forme du cinéma et de m'intéresser à cet art. Cette fois-ci, on suit les deux personnages principaux Steve (Antoine Olivier Pilon) et sa mère Diane (Anne Dorval), dans leurs activités chacun de leur côté et le son intradiégétique est tout autant présent que la musique d'Oasis *Wonderwall*. Puis au moment du premier refrain, les personnages se réunissent pour faire du vélo et du skateboard ensemble pour un moment musical qui devient un moment offert au spectateur. Finalement Steve attrape le bord du cadre qui est un carré et l'écarte pour changer le cadre en 1:85:1. Le son accentue son effet en ajoutant une grande arrivée

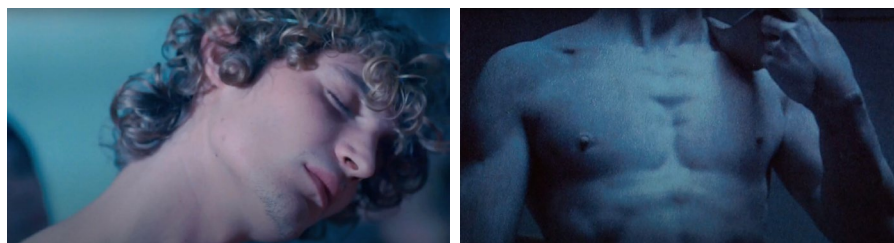
* Un son intradiégétique : un son qui est audible par les personnages, faisant partie de la narration.

d'air nous donnant l'impression d'une grande respiration. Alors que nous nous étions habitués à un champ de vision restreint, nous avons l'impression que nous pouvons tout faire grâce à ce nouveau champ de vision. Un effet qui ne dure pas et se resserre petit à petit pour recréer une boîte autour des personnages.



Mommy, Xavier Dolan 2014

Le dernier film de Xavier Dolan dont j'aimerais parler est *Les Amours Imaginaires*, qui possède une séquence intéressante parlant du fantasme sur une musique de The Knife, *Pass This On*. Alors que petit à petit la caméra dézoome sur les deux personnages principaux assis dans le canapé, nous rentrons peu à peu dans la musique, puis nous avons le contre-champ dans lequel nous voyons l'objet de désir (Nicolas) en train de danser. Plus la caméra avance, plus la musique découpe les images sur un stroboscope permettant ensuite de créer des images de flashes fantasmagoriques avec des statues grecques et de dessins de nus. Puis la musique disparaît peu à peu alors que nous découvrons l'appartement le lendemain de la soirée et nous revenons à notre histoire...



Les Amours Imaginaires, Xavier Dolan 2014

Mountain at my Gate de Foals est la première vidéo que j'ai vue utilisant le dispositif à 360° en 2015. Créé de manière expérimen-



Mountain At My Gate, 2015, réalisé par NABIL avec une GoPro

talement, ce clip m'a permis de comprendre le 360° en le rendant grand public.

Dans le vidéoclip, l'image vient après la musique, elle est en d'ailleurs dépendante et construite par rapport à celle-ci. De par sa forme, elle met en image l'expressivité de la musique et permet une expérimentation esthétique autant que visuelle, une recherche et une liberté beaucoup plus exacerbée que dans les formes fictionnelles traditionnelles.

C) Bollywood : la fabrique du musical, entre clip et cinéma

Bollywood, l'industrie cinématographique de Mumbai (anciennement Bombay) en Inde, représente la plus grande industrie cinématographique du monde en terme de nombre de films produits et de billets vendus. La musique a joué un rôle clé dans le succès de Bollywood, en particulier depuis les années 1950 et 1960, où les compositeurs tels que Shankar-Jaikishan, Laxmikant-Pyarelal et R.D. Burman ont émergé et ont créé des chansons populaires qui sont devenues des classiques de la musique indienne.

L'importance de la musique dans les films de Bollywood est telle qu'elle est souvent produite avant le film lui-même et est utilisée comme un outil de marketing pour promouvoir le film. Les chansons sont souvent des interludes musicaux avec des danses et des chorégraphies élaborées, qui peuvent être utilisées pour faire avancer l'intrigue ou simplement pour divertir les spectateurs. La musique est souvent utilisée pour créer une ambiance, renforcer les émotions ressenties par les personnages et parfois même faire avancer l'intrigue. Les chansons de Bollywood sont souvent composées avant même que les scènes soient tournées, et les chorégraphies sont répétées avant le tournage.

Cela implique que les décors doivent être conçus en fonction de la musique et de la danse. Les chorégraphies de Bollywood sont souvent très dynamiques et impliquent de nombreux mouvements, ce qui nécessite des décors assez spacieux pour permettre aux danseurs de se déplacer librement. De plus, les décors doivent être conçus pour correspondre à l'ambiance de la chanson, qu'elle

soit romantique, festive ou dramatique. La musique et la danse ont également un impact sur les couleurs et les motifs utilisés dans les décors. Les costumes des danseurs et des acteurs doivent être assortis aux couleurs et aux motifs des décors pour créer une harmonie visuelle. Les décors doivent être assez colorés et vibrants pour correspondre à l'énergie de la chanson, tout en étant suffisamment élégants pour créer une esthétique cinématographique agréable.



1. *Devdas* (« *Maar Dala* »), Sanjay Leela Bhansali en 2003
2. *Top Hat* (« *Cheek to Cheek* »), Mark Sandrich en 1936

La relation entre la musique et le décor dans les films de Bollywood, est étroitement liée. La musique est souvent la base de l'histoire et la danse est utilisée pour la raconter de manière plus vivante et dynamique. Les décors doivent être conçus en fonction de la musique et de la danse, créant ainsi une harmonie visuelle et sonore pour le public.

J'ai découvert le cinéma indien lors de notre échange scolaire avec la Film Television Institute of India à Pune dans le Maharashtra. Le premier film qui a suscité mon intérêt est *Devdas* (2003) de Sanjay Leela Bhansali. J'ai été impressionnée par

la grandeur et l'exubérance des scènes musicales. Les décors sont démesurément grands, prêts à accueillir la danse. Ces décors m'ont tout de suite rappelé les comédies musicales hollywoodiennes des années 30 avec Fred Astaire et Ginger Rogers, ou les films avec Gene Kelly et les scènes de claquettes. Un style de décor toujours présent aujourd'hui dans le cinéma indien et qui a disparu de la plupart des films hollywoodiens. Les films de l'industrie Bollywoodiennes sont sciemment théâtralisés, les décors sont démesurément grands et pensés de manière frontale comme une scène de théâtre. Les formes sont lissées, les matières et patines ne cherchent pas à reproduire la réalité. La danse passe avant une cohérence réaliste de l'histoire. Elle est souvent montrée comme un moment à part, un moment de spectacle.

2/ Le contrôle de l'espace au service du rythme : un travail chorégraphique



Les Danses Serpentes, 1897, Frères Lumières

La chorégraphie et la danse ont toujours intéressé le cinéma depuis sa création. Dès les essais photographiques de E. Muybridge entre 1872 et 1885, la danse devient rapidement un sujet d'étude. La préoccupation de l'artiste était à la fois de saisir le mouvement et d'en garder une trace physique, mais aussi de décomposer celui-ci, d'essayer de le voir sous un autre angle et de le comprendre (dans son détail, dans une autre temporalité, dans son enchaînement, dans sa répétition...). Puis, les Frères Lumières ont filmé des séquences de danse. Le film *Les Danses Serpentes* créé en 1897, est ensuite peint à la main et assemblé pour que Loïe Fuller danse infiniment, amenant du surréalisme par la couleur. Il y a eu énormément de films avec des séquences dansées depuis la création du cinématographe. Comment mieux comprendre un rythme sans son que par la danse ? L'angle qui m'intéressait de travailler dans ce mémoire, par l'intermédiaire de l'introduction des films musicaux et des plans séquences, c'est la manière dont un corps peut interagir avec un décor et en définir ses formes grâce à son occupation (par la danse ou par le mouvement).

A) Donner le ton et faire accepter au spectateur : L'introduction

Les introductions de films musicaux sont souvent impressionnantes car elles visent à capter l'attention du public dès le début du film et à établir l'ambiance et l'esthétique de l'univers musical dans lequel l'histoire se déroule. Elles sont conçues pour être des moments spectaculaires et mémorables qui donnent le ton du film et qui permettent de présenter les personnages principaux ainsi que les thèmes et les motifs musicaux qui seront développés tout au long de l'histoire.

De plus, les films musicaux ont souvent un aspect de spectacle vivant, où la musique et la danse sont présentées comme des numéros sur scène. Les introductions peuvent donc donner l'impression d'assister à un véritable spectacle de danse et de musique, avec des effets spéciaux et des mouvements de caméra qui accentuent le dynamisme de la scène.

Enfin, ces introductions permettent souvent de poser le contexte historique ou culturel dans lequel se déroule l'histoire, ce qui est particulièrement important dans les films musicaux qui cherchent à rendre hommage à une époque, à un genre musical ou à une culture spécifique. Cela peut se faire par la présence de références visuelles ou sonores à des événements ou à des artistes célèbres, ou par l'utilisation de motifs musicaux ou de styles de danse caractéristiques d'une culture ou d'une époque donnée.

Voici quelques exemples d'introductions qui valent l'intérêt d'être étudiées :



West Side Story, Jerome Robbins et Robert Wise, 1962

West Side Story de Jerome Robbins et Robert Wise (1962) est un film avec un début surprenant : l'introduction avant le début du film est très longue. Pendant 4 minutes, il n'y a pas d'image distinct, que des traits et des couleurs avec la bande sonore reprenant les thèmes principaux du film. Ce moment est un temps de relaxation permettant au spectateur de petit à petit rentrer dans l'univers qui va suivre. La scène ouvre par un plan aérien qui survole les toits des immeubles de New York, nous plongeant immédiatement dans l'environnement urbain de la ville. En 8 minutes nous comprenons tout l'environnement, se déroulant dans les quartiers difficiles de la ville où s'affrontent deux groupes rivaux, les Jets et les Sharks. Nous avons l'emblématique claquement de doigt qui rythmera toute la séquence. Les couleurs

utilisées dans la scène d'introduction jouent également un rôle important dans la création de l'ambiance. Les teintes sombres et les contrastes forts renforcent le sentiment de tension et de rivalité qui règne entre les gangs. Le rouge, qui vient en plein milieu signifier la colère de Tony et des Sharks, vient donner le signal du début de la violence dans cette scène.

Robert Wise et Jerome Robbins souhaitaient tourner leur version de *West Side Story* en extérieur, au prétexte que pour une première fois (ce n'était pas la première fois, *Un Jour à New York* l'avait déjà fait),

une comédie musicale prenait corps avec un fait de société (l'immigration et la violence des bandes de jeunes dans le quartier ouest de New York). Le film réclamait de l'authenticité, et non pas un faux décor de studio. Hormis cette fameuse séquence, *West Side Story* reste un film entièrement réalisé en studio.



The Greatest Showman, Michael Gracey 2018.

Le début du film *The Greatest Showman* (2018) de Michael Gracey nous propose un moment entre parenthèses, présentant la chanson qui deviendra le thème principal du film. Hugh Jackman qui joue le personnage principal commence dans l'ombre, nous ne pouvons pas distinguer

son visage, ses premières phrases sont "*Mesdames et Messieurs c'est le moment que vous attendiez tous*", un mystère plane autour de ce début et nous devons attendre le refrain pour voir la scène s'illuminer d'un coup et laisser place au spectacle. Quelques personnages principaux nous sont présentés par la même occasion, mais très vite nous comprenons que ce moment de rêverie n'est qu'une parenthèse enchantée à l'histoire en elle-même. Un procédé utilisé pour l'introduction de *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann (2001), avec une ouverture de rideau rouge, un orchestre visible, suivi par un carton de film muet plantant le décor et l'époque. Un Pierrot, extérieur à l'histoire, va nous faire voyager dans un Paris kaléidoscopique du début du XXe siècle en noir et blanc. Il fait le lien jusqu'au personnage principal qui écrit les paroles de la chanson que nous sommes en train d'entendre à l'écran (*Nature Boy* interprété par David Bowie) sur sa machine à écrire. Cette ouverture de 2 minutes nous permet de comprendre l'histoire qui va par la suite se dérouler sous nos yeux.

Annette, Léos Carax, 2021



L'introduction du film *Annette* (2021) de Léos Carax, *So may we start*, une chanson originale des Sparks, est un moment entre parenthèse où le réalisateur nous invite à voir l'artifice du film. Il nous parle pendant les cartons titres avant le film: "*Mesdames et messieurs, nous vous demandons maintenant votre attention la plus complète. Si vous voulez chanter, rire,*

applaudir, pleurer, bâiller, huer ou péter, s'il vous plait, faites ça dans votre tête, seulement dans votre tête. Veuillez à présent rester silencieux et retenir votre souffle jusqu'à la toute fin du spectacle Aucune respiration ne sera tolérée pendant le show. Alors prenez maintenant votre dernier souffle. Merci. ». Le son arrive en premier, et c'est par son rythme que l'image 's'allume'. Léos Carax, le réalisateur, se trouve dans un auditorium avec sa fille et dit au micro aux Sparks «So, may we Start?». Les compositeurs lancent le tempo. Puis ils sortent tous ensemble et rencontrent les protagonistes du film, Ann (Marion Cotillard), Henry (Adam Driver) et le chef d'orchestre (Simon Helberg). Les comédiens ne sont pas encore dans leurs personnages, ils présentent le film avec le réalisateur et les compositeurs.

Les Sparks racontent dans une interview que cette scène est un lancement pour le film. Pour eux, les comédies musicales fonctionnent sur un principe d'artifice. Avec cette scène, les compositeurs ajoutent encore plus d'artifice, le film lui-même ne démarre qu'après ce "numéro". Léos Carax a pris conscience de l'importance de la première séquence de son film. Il fallait qu'on puisse vraiment comprendre l'endroit où le film se déroule, Los Angeles, pour que l'on puisse accepter la suite. En effet, la plupart des scènes sensées se passer réellement à Los Angeles ont été tournées en Belgique ou en Allemagne. Cette ouverture est la sortie du studio, d'un partie de l'équipe technique, musiciens et comédiens sur le trottoir du Santa Monica Boulevard. L. Carax pensait qu'il était impossible de recréer cette scène ailleurs donc ils sont allés à Los Angeles pour tourner ce plan unique.

Dans *Annette* ce qui change des autres films musicaux c'est l'absence de chorégraphie, dans certaines scènes les mouvements sont chorégraphiés, mais ils ne dansent pas. C'est un choix fait en amont de la préparation du film : Leur volonté est la sincérité des personnages. Dans le podcast la 42e Rue, les Sparks, racontent qu'ils essayaient de se réinventer avec *Annette*. Ce projet a d'abord été composé pour la scène, où les personnages seraient interprétés par eux-même et une soprano. Ils ont rencontré Léos Carax au festival de Cannes, heureux d'avoir participé à la bande originale d'*Holymotors*, quand les Sparks sont rentrés à Los Angeles, ils ont envoyé le projet à Léos, 15 jours après celui-ci voulait en faire son prochain film. Toute la partie théâtrale se ressent dans cette introduction du film, avec la manière dont s'adresse à nous le réalisateur, nous permettant dès le début de l'histoire d'accepter le musical.

Les Sparks,
Annette et la
comédie musicale,
La 42e
Rue de France
Musique du 10
Avril 2022



Lalaland, Damien Chazelle, 2020

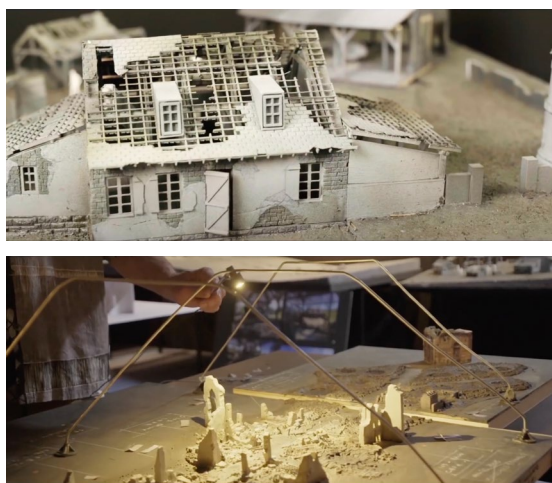
Interview de
Mandy Moore
pour Vanity Fair
en 2017

Soundstage
Acces EP 33
par Brando Benetton,
David Wasco & Sandy
Reynolds-Wasco,
Production Designers - Part
2 ('La La Land')

La construction du début de *Lalaland* est aussi intéressante ; Sandy Reynold-Wasco et David Wasco en parlent dans un podcast de Soundstage Access sorti en 2020. Ils n'étaient pas très partant pour travailler sur la vraie autoroute de Los Angeles, de part sa dangerosité. Ils voulaient travailler avec une découverte représentant tous les emblèmes architecturaux de la ville, quelque chose de très marqué dans le style comédie musicale Hollywoodienne de la MGM peint. Malheureusement, pour Damien Chazelle ce n'était pas assez spectaculaire et il fallait du réalisme et du grandiose pour pouvoir faire accepter la suite aux spectateurs, de la même manière que *West Side Story* et son introduction. *Another Day of Sun* est une parenthèse dans l'histoire, les sons des bouchons mènent peu à peu à la chanson et la fin de la chorégraphie mène directement aux personnages de Sebastian et de Mia qui sont présentés tour à tour dans leur voiture. La chorégraphe Mandy Moore a participé à la technicité de la scène d'introduction de *Lalaland*. Tout était calculé, répété en avance, l'équipe déco a pu, grâce au travail préparatif, renforcer les voitures sur lesquelles les danseurs allaient grimper. Avec l'équipe déco et son, la chorégraphe a créé un système afin de permettre à tous les danseurs d'entendre en même temps la musique afin d'éviter le transport du son, permettant à chaque danseur d'être parfaitement synchronisé. Sandy Reynold-Wasco, l'ensemblière de *Lalaland* raconte dans une interview son expérience sur le film *Inglorious Bastards* (2009) de Quentin Tarantino. Le réalisateur, lors de la première semaine de préparation est venu avec de la musique pour la faire écouter à tout le monde afin que chacun ait le rythme des scènes en tête. Il leur a dit "J'ai écrit sur ce rythme" tout le monde connaissait donc la direction. David et Sandy Wasco racontent le rythme que chaque dialogue apporte à une scène : c'est pour eux le nerf de la guerre pour créer un espace dans une cohérence de parole. Damien Chazelle donnait aussi à ses acteurs et techniciens des musiques d'ambiance comme les Rolling Stones pour pouvoir se concentrer sur l'énergie de la scène. Mandy Moore, la chorégraphe de *Lalaland* était tout le temps avec le réalisateur et le production designer. "Le rythme de la chorégraphie dicte la musique et le décor".

B) Le plan-séquence : Le défi de construction rythmique

Le plan-séquence est une séquence composée d'un seul et unique plan, restitué tel qu'il a été filmé, sans aucun montage, plan de coupe, fondu ou champ contre-champ. Ce qui est intéressant dans ce procédé d'un point de vue sonore c'est qu'il permet une meilleure cohérence des éléments sonores dans le champs de l'image et le hors-champs. La continuité temporelle et spatiale permettent une plus grande liberté de spatialisation, sans craindre la rupture des plans montés dû au changement d'axe et donc de spatialisation des éléments. C'est une expérience qui nous permet de nous rapprocher d'un point de vue plus réaliste au niveau des sensations. Nous faisons corps avec la caméra, comprenant entièrement l'espace, nous permettant d'assimiler et de ressentir les zones sonores.



Maquette préparatoire pour 1917 issu du Making of sur Youtube.

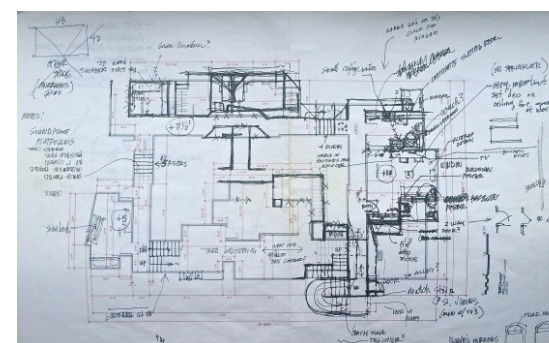
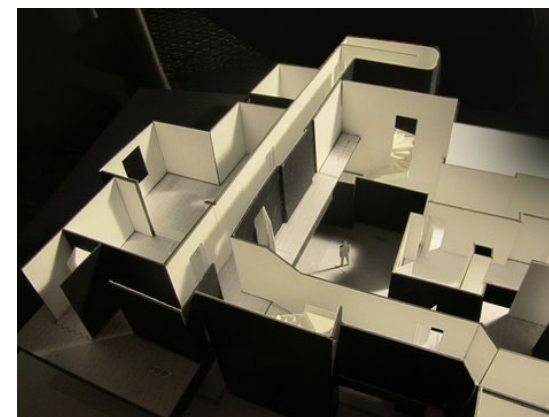
1917 (sortit en 2019) réalisé par Sam Mendes, la construction des décors joue un rôle crucial dans la narration et crée une tension constante en rythme avec l'intrigue. Le film se déroule pendant la Première Guerre mondiale et suit deux soldats britanniques chargés de délivrer un message vital à travers un territoire dangereux. L'une des caractéristiques les plus marquantes de 1917 est son utilisation de plans-séquences continus, donnant l'impression que l'action se déroule en temps réel. Dans ce film, il a fallu trouver une vitesse, un rythme, pour permettre au spectateur de suivre l'histoire.

Le réalisateur compare sa préparation et son tournage à un travail de théâtre, tout doit être parfait à chaque prise et rien ne peut être coupé au montage. La préparation a été rapide (14-16 semaines), en hiver, l'équipe déco comptait plus d'une centaine de personnes. Dennis Gassner, le production designer, explique le processus de création dans une interview pour Deadline: « Ce que nous avions à faire était de tout planifier centimètre par centimètre. Nous avons mis des piquets dans le son. Sam Mendes lisait le script et marchait, commençait à courir, et c'était juste ça : Comment est-ce que tu mesures ce temps ? C'était un process de 3-4 mois, qui a continué par la suite avec les acteurs, et qui ne faisait que changer et changer. On a tout dessiné sur un plan, puis tout a été construit, puis tourné. »

Interview de Matt Grobar pour Deadline, Janvier 2020

Interview de Patrick Birk pour « Post-Perspective » en 2020

Il raconte que c'était son 5^{ème} film avec Sam Mendes et le 9^{ème} avec Roger Deakins, le chef opérateur. Sans leur complicité commune, il aurait été impossible de créer ce film. Il a fallu tout storyboarder, dessiner, créer en maquette pour ne laisser aucun imprévu dans la conception. Le décor doit prendre en compte les différents mouvements de caméra à chaque instant. Dans une interview, Oliver Tarney (le superviseur du montage son) et Rachael Tate (la superviseuse des dialogues) reviennent sur leur travail pour 1917. Le plus gros travail du son dans ce film a été de comprendre ce que le décor et l'action apportaient à la scène, de créer un rythme et de la musique qui permettraient d'assembler les décors ensemble. Peu de ce qui a été tourné pouvait être utilisé tel quel (on entendait beaucoup l'équipe donner des indications de mise en scène). Le spectateur, lors du visionnage, doit pouvoir se concentrer sur l'ensemble de l'action et sur les acteurs principaux. Le son devait recentrer certains éléments pour accentuer l'action et focaliser le point d'écoute, puis créer des moments avec des baisses d'intensité pour que le spectateur se remette de la scène qu'il vient de vivre.



Maquette & plan de préparation de Birdman par K.Thompson

Birdman (2015) d'Alejandro Iñárritu, construit comme un plan séquence de la même manière que 1917, est aussi très intéressant d'un point de vu de la construction et de la déambulation dans l'espace. Le film parle de Riggan Thompson, acteur de théâtre, ancien acteur très connu ayant eut un rôle de super-héro qui lui colle à la peau, Birdman, et qui essaye de se réinventer. Il tente de monter une pièce de théâtre à Broadway dans l'espoir de renouer avec sa gloire perdue. L'action se passe durant les quelques jours avant la première de la pièce, principalement dans les loges, la scène, les backstages et la rue devant le théâtre. Le film a été tourné au théâtre St. James à New York, mais la majorité des actions se déroulant en backstage, le décor a pu être construit en partie en studio. Avant d'arriver dans le décor fini, ils ont travaillé

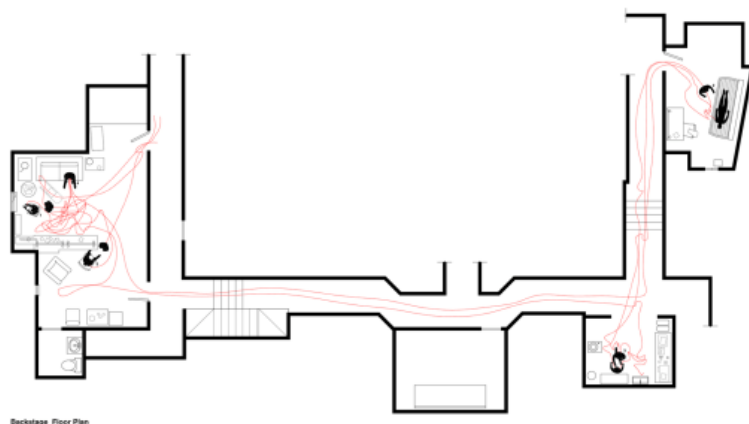
la chorégraphie et fait des répétitions dans un autre studio à Los Angeles, permettant à toute l'équipe technique et les acteurs de

Interview pour
HuffPost de Mat-
thew Jacobs le 3
décembre 2014.

Interview pour
le NY Time de
Mekado Murphy
le 31 décembre
2014.

comprendre la dimension des espaces, et de pouvoir tester leur viabilité pour les décorateurs. Kevin Thompson raconte : « *Le décor dans les studios de Los Angeles était juste une ébauche de l'espace, nous mettions du scotch au sol et faisons marcher les acteurs dedans en lisant le scénario pour voir quel était la largeur et la longueur nécessaire pour aller d'un point A à un point B d'une scène.* » Il y a une sensation comme si le monde se refermait petit à petit sur Riggan Thompson, à l'approche de la première de la pièce. Ce sentiment est retranscrit grâce aux décors qui rétrécissent (de 30 à 40 cm) ou devient plus bas de plafond, ce qui donne l'impression que l'espace lui-même se referme sur le personnage. « *On a construit un casse-tête sur trois étages, avec des labyrinthes de couloirs qui se connectent les uns avec les autres avec différentes entrées possibles. Je l'ai dessiné de manière à ce que la géométrie soit difficilement compréhensible par les spectateurs.* »

Arch Daily a créé une rubrique INTERIORS, qui met en plan des séquences afin de comprendre au mieux ses intentions architecturales. Un article sur Birdman est publié le 17 Février 2015 par Mehruss Jon Ahi et Armen Karaoghlanian. Dans ce plan, on voit le déplacement d'une scène qui dure de 00:53:37 à 01:04:53 où Riggan commence à devenir fou, se bagarre, détruit sa loge... On peut voir des perpétuels aller-retours entre les différents espaces, la caméra faisant corps avec l'action, bloquant les acteurs dans des petits espaces.



Plan créé par
la rubrique In-
teriors de Arch
Daily à partir du
visionnage de
Birdman

Interview pour
Below The Line
le 2 février 2015
par Mary Ann
Skewers

Une proche relation entre les départements de l'image, du son et du décor a été nécessaire afin de pouvoir répondre à tous les challenges. Les décors pouvaient être filmés à 360° et tous les plans étaient chorégraphiés, afin que l'équipe technique ne soit pas vue. La perche devait flotter sur une corde de temps en temps pour gagner de la place. Pour garder l'ombre sur l'équipe technique, les lumières étaient contrôlées à distance avec un ordinateur. « *C'était très précis. Tout devait être contrôlé comme une horloge* » conclu Alejandro Iñárritu.

Comme le film était tourné à 360 degré en plan-séquence, le son avait besoin de bouger en même temps que la caméra. Martín Hernández a travaillé pendant 9 mois sur le montage son du film « *Ce que fait la caméra, le son le fait aussi* » a dit Iñárritu à ce propos. « *Le son a un très fort point de vu* ». Jon Taylor, le mixeur du film a travaillé énormément sur la spatialité du son. La caméra a un rôle à part entière, et il arrive dans l'histoire que dans le plan-séquence ce ne soit pas le son qui entre dans le champs mais l'image qui se déporte afin de voir la source sonore. Le mouvement de la caméra agit comme une réaction d'orientation, une sorte de personnification du point de vue qui réagit selon nos propres mécanismes attentionnels.

D'après le réalisateur, le film a été tourné trois fois : une fois avec uniquement des remplaçants, de manière brute puis une fois avec les acteurs au début de la construction du décor, afin de fournir un storyboard vidéo pour la prise de vue finale pendant la production.

« *Peu importe combien vous répétez et combien de confiance et préparation vous avez pour construire les scènes, une fois que vous êtes en temps réel, sur le vrai plateau, quelque chose échoue toujours. C'est la nature de notre travail. C'est pourquoi nous devons être bons dans ce que nous faisons* », a expliqué Iñárritu. « *Même si vous avez répété, lorsque vous jouez en direct et que vous avez un long, long, long plan, vous paniquez. Vous paniquez parce que c'est le moment ou jamais. Même si vous avez répété plusieurs fois, vous n'êtes jamais satisfait car vous visez le meilleur des meilleurs.* »

3/ Image et son : une corrélation visuelle possible ?

Une des premières questions que je me suis posée en commençant ce mémoire et que je souhaitais approfondir pour mon décor de fin d'étude, était l'analyse de la correspondance entre les sons et les couleurs. On parle souvent de la couleur d'un son, s'il est doux, rond. On parle aussi des modes majeurs et mineurs en musique, de l'impact qu'elles ont sur un thème plus joyeux ou triste. Dans la couleur, on associe souvent des couleurs à des émotions des sensations. Les couleurs chaudes et les couleurs froides pourraient être associées aux gammes mineures et majeures. Au final, existe-t-il une réelle relation entre le son et les couleurs ?

A) Les couleurs du son

« Les couleurs peuvent avoir les mêmes rapports réciproques que les accords musicaux, car leurs plus agréables combinaisons ont les proportions de ces accords ». C'est ce qu'aurait écrit Aristote, prouvant alors que la question de la relation entre couleur et musique se posait déjà à son époque.

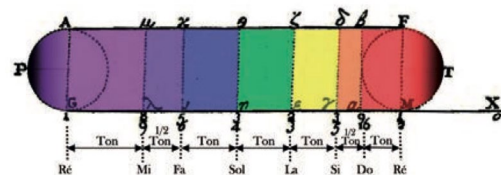
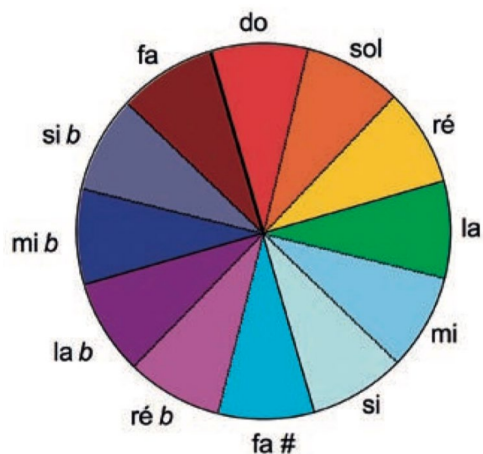


Schéma extrait d'*Opticks*, Isaac Newton, 1704



Dans l'histoire de la musique et de la peinture il y a de nombreux artistes qui ont travaillé sur une supposée corrélation. Un des précurseurs du domaine est Alexandre Scriabine, un pianiste, poète et compositeur russe né en 1871. Il était synesthète. Dans son cas, sa synesthésie se manifestait comme la perception d'un son qui produit une sensation colorée. Elle lui a permis de mettre au point une correspondance en fonction des notes d'une gamme colorée.

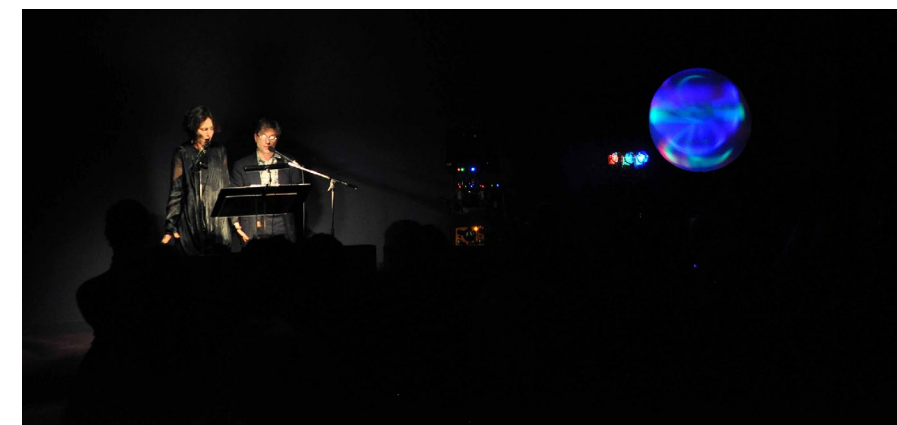
Correspondances entre notes et couleurs, Scriabine

Cette corrélation est représentée sur le schéma de la page précédente. Sur la partition de son poème symphonique *Prométhée, Le poème du Feu* il a indiqué sur une portée les couleurs qui doivent être projetées à ce moment là en phase avec la musique. Un clavier à couleur du nom de Chromola a été spécialement conçu pour Scriabine par Preston Millar. La frappe d'une touche de ce clavier de 15 touches déclenche l'allumage d'une lampe colorée. Elle a été créée spécialement pour le compositeur. La performance initiale a été un échec, la projection étant sur un petit écran. Cette expérience a été le début de la recherche.

L'optophone est un instrument qui a commencé à se développer dès les années 1915 par le peintre russe Vladimir Baranoff-Rossini. En 1922, il est développé théoriquement par Raoul Hausmann, écrivain, photographe et plasticien dadaïste* né en 1887 en Autriche. Voilà comment l'artiste présente la machine: « *L'Optophone (est) basé sur une cellule de sélénium disposée devant une lampe à arc dont un haut-parleur fait varier la luminosité proportionnellement aux sons émis. La cellule de sélénium, dont la conductivité augmente en fonction des particules lumineuses reçues, permet alors, par une série de résistances, d'enregistrer par le son (gravure sur disque) la lumière qu'elle reçoit. Ainsi ce qui apparaît comme image devient son dans la station intermédiaire. Il suffit alors d'inverser le procédé en le montant en série pour que le son devienne image.* » Bien avant l'invention de l'ordinateur, l'artiste a créé une machine permettant d'élargir les frontières de l'art le tout en convertissant les sons en formes et inversement. Jacques Donguy, critique d'art, spécialiste de la poésie sonore et l'artiste Peter Keene ont retrouvé le brevet déposé en 1934, et le robot imaginé par Hausmann a pris vie.

D'après « Prolégomènes à une monographie de Raoul Hausmann » de Jean-François Bory sorti en 1972.

Performance optophonétique, avec Geneviève Strosser et Florent Jodellet (à gauche), par Peter Keene et Jacques Donguy, le 17.02.2018 au Jeu de Paume, Paris. Photo de : Francesca Avanzinelli



* Dada : mouvement intellectuel, littéraire, artistique et ponctuel du début du xxe siècle, qui se caractérise par une remise en cause de toutes les conventions et contraintes idéologiques, esthétiques et politiques.

Les peintres dada, les artistes du Bauhaus... De nombreux artistes modernes se sont intéressés à la manière dont la musique pouvait être représentée. Ce qui est intéressant : Nous avons l'impression que l'oeuvre a été délivrée sur une toile comme exutoire d'une sensation soudaine. Avec le cinéma, nous avons créé des images qui correspondent à l'idée de la musique, retirant une vision de ce que la musique peut transmettre individuellement.



Vassily Kandinsky
"Impression III
(Concert)", 1911,
Huile sur toile

L'artiste Vassily Kandinsky et le compositeur Arnold Schoenberg ont eu une longue correspondance en 1911 exprimant le besoin que la musique comme la peinture se libèrent des contraintes de l'imitation. L'oeuvre ci-contre a été peinte à la suite d'un concert de Schoenberg, cette couleur jaune, primaire et joyeuse semble entouré et absorber le piano en noir et les

spectateurs. Rien n'est concret, mais pourtant nous sentons l'énergie, ce qui ne peut être vu est peint. Avec ce genre d'oeuvre, nous arrivons dans un symbolisme des sensations, où la couleur nous exprime un état d'esprit, créé à partir de la musique.

B) Les sentiments des couleurs

Dans une interview de Sophie Pujas pour le Point en 2012, la journaliste demande à Michel Pastoureau (né en 1947, c'est spécialiste de l'histoire des systèmes symboliques et du symbolisme des couleurs.) ce qu'il recherche en étudiant les couleurs : "J'essaye de comprendre ce qu'est la couleur : une matière, une fraction de la lumière, une sensation, un ensemble de mots, un concept. Un Romain de l'Antiquité ne pourrait jamais dire qu'il aime telle ou telle couleur, alors que c'est banal pour nous. Pour lui, la couleur est une qualité, un attribut, pas une abstraction ni un concept." En un mot, pour le chercheur, la couleur est une idée.

Chaque époque, culture possède sa propre vision de la couleur et possède sa propre histoire. Quand j'ai posé la question à Anne Seibel de la manière dont elle choisit ses couleurs dans les décors, elle me répond que pour elle c'est quelque chose d'instinctif, qui lui transparaît à la lecture du scénario. Les couleurs ne sont pas choisies au hasard et disposées çà et là au gré des envies. Leur posi-

tion dépend, entre autres, de leur rôle au sein du film. L'effet sensoriel qu'une teinte produit influence le choix de sa présence dans une scène. Les stimuli-sensoriels provoqués sont finalement employés au cinéma pour accompagner la narration. La couleur détermine le registre de chacun des films en soutenant symboliquement l'enjeu dramatique : pour *les Parapluies de Cherbourg*, les couleurs saturées absorbent le peu de lumière qui apparaisse à travers la pluie. A l'inverse, pour *les Demoiselles de Rochefort*, les teintes pastels et le blanc réverbèrent le soleil de l'été. Bernard Evein prend aussi en compte l'effet physique produit sur les corps. Par exemple, l'orange utilisé pour la terrasse de café où se retrouvent Guy et Madeleine à la fin des *Parapluies* et au début de leur amour : cet éclat marque une rupture explicite entre la partie très sombre du retour d'Algérie et l'annonce de l'été juin 1959. La concentration d'une couleur si intense sur un petit espace stimule inévitablement la rétine.

Les Parapluies de Cherbourg,
Jacques Demy,
1964

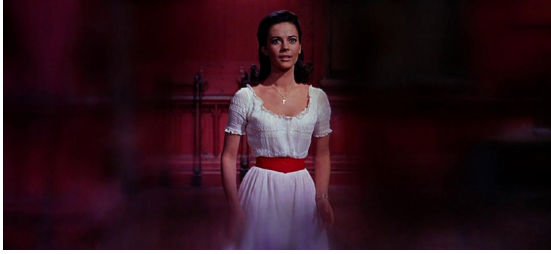
1. Guy pense à Geneviève

2. Guy et Madeleine décide de s'aimer



Les effets de la couleur orange sont ainsi décrits par Bernard Andrieu (philosophe français né en 1959 parlant de la couleur et de son impact physique dans son livre *Sentir sa couleur de la santé par les teintes, quel détournement du modèle oriental ?* sorti en 2010) : « couleur anti-fatigue, stimule le système respiratoire et aide à la fixation du calcium. Favorise la bonne relation corps-esprit, augmente l'optimisme. Tonique sexuel ». Même si Bernard Evein n'a pas théorisé les impact physiques de la couleur comme Bernard Andrieu, il a utilisé cette couleur en se fiant à ses impulsions, il a donc naturellement associé la couleur la plus chaude de la gamme chromatique à une scène de regain d'énergie et de commencement amoureux.

La couleur rouge est la première couleur qu'on remarque à l'ouverture de *West Side Story*. Elle est associée le plus souvent aux portoricains. Comme on l'a vu un peu plus tôt dans la partie sur les introductions de films musicaux, dans ce film le rouge est la couleur de la chemise de Bernardo lorsqu'il apparaît pour la première fois à l'image. Elle renforce son statut de chef de groupe en lui donnant des airs de guerrier. Tel un mauvais présage, c'est aussi la couleur du



West Side Story,
la robe de Maria
devient rouge.

col de la veste de Chino (Jose De Vega) lorsqu'il vient annoncer à Maria la mort de son frère. C'est la couleur surtout portée par les femmes et accompagnant Maria en teintant progressivement ses vêtements comme pour symboliser son amour grandissant pour Tony : ses chaussures sont rouges lors de sa première apparition à l'écran, puis un ruban rouge entourant sa robe blanche de danse est révélé lorsqu'elle l'enfile et enfin, elle porte une robe entièrement rouge lors de la séquence finale du film, comme si le rouge l'avait enveloppée. Pour Maria, le rouge représente

à la fois l'amour et le danger. Rouge, c'est la couleur de l'amour et de la colère. C'est la couleur des murs de la salle de danse où les Jets et les Sharks s'affrontent sur la piste, tandis que naît l'amour entre Tony et Maria. Pendant que les uns sont cloîtrés dans leur haine et colère envers l'autre groupe, les deux amoureux sont isolés par leur attirance, le reste du monde devient flou et presque silencieux. En tombant amoureux dans cette salle de danse, ils scellent leur histoire, car leur amour finira par les détruire comme Roméo et Juliette.

Pour conclure, il semble difficile pour l'instant de trouver une corrélation entre musique et couleur. Cependant, même si scientifiquement il n'existe pas de lien entre musique et couleur, le cinéma reste un laboratoire de recherche qui ne cesse de s'étendre. En prenant en compte les couleurs du son, le décorateur devient un chercheur au service du décor. Il associe à un vécu des couleurs qui universellement peuvent évoquer des émotions, au delà de la parole. Nous avons par contre chacun une sensibilité, une histoire, qui nous permet d'associer une couleur à un sentiment ou une couleur à un son. Il n'existe pas de bonne réponse à ces questions, ce qui les rend encore plus intéressantes.

Le Pianocktail de Boris Vian dans *L'Écume des Jours* m'a marqué lorsque je l'ai lu en 2015. Cette invention est un piano qui crée des cocktails en fonction des mélodies qui sont jouées par son musicien, et associe des saveurs aux sonorités... :

« Chick se mit au piano. À la fin de l'air, une partie du panneau de devant se rabattit d'un coup sec et une rangée de verres apparut. Deux d'entre eux étaient pleins à ras bord d'une mixture appétissante.

– J'ai eu peur, dit Colin. Un moment, tu as fait une fausse note. Heureusement, c'était dans l'harmonie.

– Ça tient compte de l'harmonie ? dit Chick.

– Pas pour tout, dit Colin. Ce serait trop compliqué. Il y a quelques servitudes seulement. Bois et viens à table. »

*L'écume des
Jours* de Boris
Vian, 1947



West Side Story
Film de Jerome Robbins et Robert Wise, 1962

LE DÉCOR ET LE SON DANS LE TRAVAIL PRATIQUE

1/ Commencer la préparation d'un film

A) La préparation avec un.e réalisateur.ice

Le temps de pré-production sur un film est très précieux. C'est un temps qui est réduit petit-à-petit par les productions cinématographiques qui cherchent à faire des économies. Le production designer de *Lalaland* (2017), David Wasco, le déplore et raconte comment *Shining* (1980, S. Kubrick) est un film très bien préparé et documenté : le production designer, Roy Walker, a été visité de nombreux hôtels pour s'inspirer et comprendre l'ambiance et l'esthétique du film en amont de sa préparation, payé par la production, livrant un décor qui restera encore maintenant dans tous les esprits. Un temps qui aujourd'hui est rarement permis par la production, par manque de moyens. Au travers de plusieurs films, nous allons nous concentrer sur la relation entre la réalisation et le décor lors de la préparation.



Maquette de l'épilogue de *Lalaland*

Lalaland, par un concours de circonstances s'est retrouvé en préparation pendant 1 an, raconte David Wasco, le production designer, dans un podcast de Soundstage Access. Une préparation qui a été bénéfique au film car il a pu lui-même participer à tous les repérages et imaginer l'intégralité des décors de ce Los Angeles fantasmé. Damien Chazelle, le réalisateur, était très présent pendant la préparation.

Interview by Joshua Sherman for Vermont Magazine, Février 2022

Documentaire «To the fool who dream» de Lorelle Shorten

Au début de la préparation, il a posé le concept du film en disant au production designer « *David, nous allons faire autant des décors naturels qu'en studio. Nous allons faire des décors naturels qui ont l'air faux et des décors construits qui ont l'air réel.* » Le réalisateur est venu avec un lookbook entier de références permettant d'enrichir le travail de décor et poser une base commune de réflexion. Il raconte que pour son précédent film, *Whiplash* (2014), il avait peu de temps pour tourner sa scène finale. Il a tout storyboardé et mis à l'ordinateur pour travailler le rythme. Il a ensuite donné tout son découpage à l'équipe pour qu'elle connaisse avec précision ce qui devait être réalisé et ainsi leur faire gagner un temps considérable.



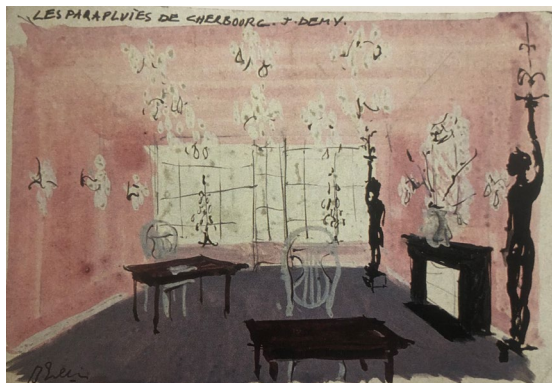
Test de couleurs pellicules et procédés chimiques aux Studios Eclairs.

Jean-Pierre Jeunet présente souvent dans ses masterclass le cinéma comme une boîte avec à l'intérieur plein de jouets, et pour vraiment s'amuser il faut utiliser tous les jouets. Tous ces jouets représentent toutes les possibilités d'un film : Les costumes, le montage, les décors... Si Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet sont aujourd'hui connus comme un des duos de réalisation française les plus emblématiques,

ils l'expliquent par un « *travail préparatoire conséquent* ». Si Caro et Jeunet ont, en apparence, eu un rôle différent (directeur artistique pour le premier, réalisateur pour le second), ils ont conçu Delicatessen ensemble dès le départ. Cette complémentarité se concrétisa dans un très important travail de préparation, Caro ayant dessiné chaque plan d'après le découpage de Jeunet. À une Masterclass de Jean Rabasse en 2020, organisé par la Fémis, pendant le confinement, j'ai un souvenir distinct de son récit sur la préparation de *La Cité des Enfants Perdus* (1995) sur lequel il était chef décorateur. Ils se sont reclus tous les trois (Rabasse, Caro et Jeunet), afin de faire une pré-production détaillée et d'imaginer ensemble tout l'univers du film, ce qui en fera sa force. Une grande préparation induit aussi derrière de nombreuses répétitions permettant de permettre à chacun de pouvoir tester avant le tournage.

Quand Bernard Evein, chef décorateur, parlait de sa collaboration avec Jacques Demy, il raconte qu'il créait ses maquettes au cours de l'écriture du projet accompagné de notes de musique : « *Pour Les Demoiselles, nous étions à Noirmoutier au moulin de Jacques. Legrand au piano en train de chercher des thèmes et moi*

Entretien réalisé par Vincent Ostria pour les Cahiers du Cinéma, n°438, Paris, 1990



Maquette du décor « Chez Du-bourg », gouache sur papier encolé sur carton.

Entretien de J.P. Berthomé pour « Jacques Demy et les racines du rêve » P168-169

en train de dessiner ». Ils affirment travailler selon des sensations et leur intuition. Un travail toujours très en amont et partagé depuis leurs études aux Beaux-Arts avec le réalisateur. Pour la préparation des *Parapluies de Cherbourg* (1964), entièrement musical, le défi auquel s'est confronté l'équipe est qu'aucun film n'avait jamais été entièrement chanté en France. Ce film a eu énormément de mal à être financé

car les derniers films de comédies musicales hollywoodiennes ont fait un flop en France. Le film est un petit budget, 1 300 000 F, mais tout de même déjà conséquent pour l'époque. Bernard Evein revient sur sa préparation du film avec Jacques Demy avec ces mots : « Les Films de Jacques, je les démarre pratiquement au niveau de l'idée, alors qu'il n'y a encore que trois pages sur le papier. Dans le cas des *Parapluies*, cinq mois avant de commencer le film, on est allés effectuer les repérages pour connaître bien la ville, pour trouver les lieux où on pourrait tourner. Après j'ai fait des petits dessins que je montrais à Jacques, et puis d'autres, et puis d'autres, et on a avancé comme ça. »

B) Le dialogue avec tous les autres membres de l'équipe.

Pendant la préparation de *Lalaland*, Damien Chazelle fait en sorte de créer des moments de réunion pour son équipe. Il instaure des "Movie Nights", afin de permettre à son équipe de se retrouver pour voir un film qui l'inspire énormément et que toute l'équipe soit à la page. Afin de pouvoir communiquer avec tout le reste des équipes de la préparation de *Lalaland*, Wasco a investi un grand hangar dans lequel il a mis à disposition tous ses travaux en cours. L'équipe pouvait donc à sa guise venir voir les plans, les couleurs...

Lors d'une discussion avec Toma Baqueni, chef décorateur ayant souvent collaboré avec Arnaud Desplechin et Catherine Corsini, je lui ai demandé son rapport aux ingénieurs du son. Il m'a répondu qu'il avait très rapidement compris les enjeux des ingénieurs du son, grâce à ses expériences en tant qu'accessoiriste plateau. Il était souvent en rapport avec l'ingé son pour l'aider à transformer les éléments de décor de façon à permettre de percher plus facilement par exemple. Ma deuxième question s'est portée sur son expérience, s'il lui arrivait de parler du son au tout début de la préparation d'un film

avec un réalisateur. Il m'a répondu que c'était assez rare et qu'il lui arrivait plus fréquemment d'aborder cette question au moment des repérages. L'aspect visuel est d'avantage pris en compte dans la recherche d'un décor par rapport à la question du son. À part en cas d'évidence, l'image passe avant le son dans la recherche d'un lieu. Il raconte que souvent quand on parle de son, en tant que décorateur, c'est pour évoquer des problèmes, plus que de la recherche artistique.

Entretien de David Rit pour l'AFSI en juillet 2021

Pour *Annette* (2021), de Léos Carax, Erwan Kerzanet, son ingénieur du son, raconte : « Le film est vraiment parti d'un petit noyau autour de Léos Carax. Nous avons presque tous collaboré sur *Holy Motors*. Nous sommes entrés en préparation avec une envie incroyable de relever le défi, on voulait transformer en possibilité tout ce qui nous semblait impossible à faire. (...) Nous avons développé un système de préparation très autonome, nous avons organisé des lectures de scénario sous toutes les formes possibles, à 2, à 4, à 30.... En fonction des problèmes à résoudre ou des phases de prépa. (...) On a même organisé très en amont des réunions son / musique où tout le monde était présent : production, tournage et post production. Tout a pu être mis sur la table très vite et chacun a pu contribuer à ce que le film se déroule dans une compréhension partagée par tous. Le film étant musical, tout devait reposer sur des playbacks à la fois aboutis et modifiables. Le scénario était une série de morceaux écrits par les Sparks, il a commencé par les enregistrer et les faire interpréter par les acteurs du film. Puis il y a eu une phase de travail où Leos a passé beaucoup de temps à les modifier, comme s'il montait déjà le film tourné, pour faire en sorte que, les chansons des Sparks deviennent l'ossature du film à venir. L'avantage, sur ce film, c'est que je bénéficiais d'une meilleure réception des autres corps de métier parce qu'ils disaient : « ah le son est important, c'est un film musical ». C'est un peu absurde car on devrait toujours bénéficier de cette attention de la part des autres départements. C'est même souvent beaucoup plus difficile de faire du son quand il n'y a pas de musique ! Je crois que la grande faiblesse de beaucoup de bandes son tient véritablement à la fragilité de notre présence en préparation. C'est un vrai problème. Il s'est installé dans les consciences et dans les habitudes des réalisateurs (-trices) et /ou directeur(-trices) de production qu'il faut procéder par étape et que le son peut « venir après... » : mais après quoi ? C'est pendant que les idées se formulent, pendant que les décors se cherchent et pendant qu'on imagine le film qu'il est possible de donner envie au réalisateur ou à la réalisatrice de s'adapter à des contraintes pour rendre le film meilleur. Pour *Taj Mahal*, Nicolas Saada m'a impliqué 6 mois avant le tournage. L'assistant réalisateur m'avait dit

: « on a rien à se dire, c'est un peu tôt non? » Mais moi, j'avais beaucoup de choses à dire! Les conséquences de ma présence ont été concrètes ... sur l'esthétique du film et les modalités de tournage, notamment sur la construction du décor du Taj dans le studio d'Epina y et sur la décision de faire jouer Stacy Martin avec une oreillette dans laquelle je rejouais des sons enregistrés en Inde au cours d'une journée spéciale de « tournage sonore » (sans caméra). Ce qui nous a permis de tourner ensuite à Paris avec les sons pré-montés et de ne pas avoir à fabriquer tout cela après. Un gain considérable d'énergie je crois. Un gain aussi sur la personnalité du film!"

Bernard Evein revient sur sa collaboration avec Jacqueline Moreau, costumière des *Parapluies de Cherbourg* dans un entretien avec Jean-Pierre Berthomé : "(En ce qui concerne la liaison entre les décors et les costumes) on en a parlé avec Jacqueline et Jacques. On a repris tout le script et on s'est fait des petits papiers de couleurs. Là, le décor est rouge; elle est dedans en violet et elle sort; elle rencontre intel qui est en telle couleur, puis elle rentre dans tel décor qui est prévu en vert... ça va. Et l'on se faisait comme cela une charte générale des costumes et des décors, on vérifiait si cela se passait bien d'une scène à l'autre."

Entretien de J.P. Berthomé pour « Jacques Demy et les racines du rêve » P168-169



Le Lanceur de Couteaux, Henri Matisse, 1943-46 (issu de 20 planches pour le livre Jazz)

L'univers créé par Jacqueline Moreau et Bernard Evein sont très intimement reliés, ils semblent liés aux sentiments et intentions du film. La musique tente de retrouver sa liberté en passant par un artifice très prononcé lié au fait que tout le film soit chanté. De la même manière, les décors et costumes sont exacerbés afin de devenir l'expression cristallisée de leur profondeur intérieur. Toutes les couleurs sont mises les

unes à côté des autres, pour les confronter. Elles semblent hurler les unes envers les autres. Les couleurs sont écrites sur la musique, afin de ressentir physiquement la musique de Michel Legrand. Jacques Demy a dit dans une interview pour Cinéma Pratique (n°121) en 1972 : « Pour Les Parapluies, je n'arrêtais pas de dire : C'est un Matisse qui chante. Il faudrait trouver des harmonies comme cela, complètement transposées. »

Le son a été enregistré en amont du tournage, tous les acteurs sont doublés, l'histoire avant même de commencer est déjà

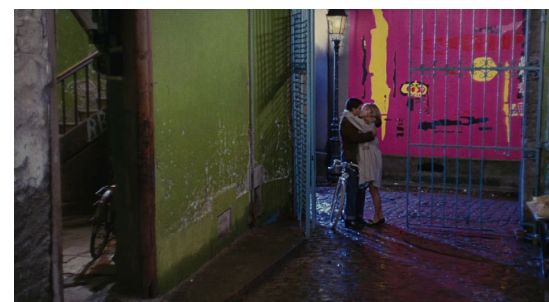
Par G. Hastrate et J.P. Le Pavec (cinéma 81, Paris, n°271-272, juillet-août 1981, p. 64-65)

complètement ficelée. Catherine Deneuve revient dans un entretien sur son expérience: "Il s'est passé, durant le tournage, une sorte de phénomène curieux, comme un état de grâce ressenti par tous. Les difficultés étaient telles, la loi du chronomètre si forte, qu'il nous fallait travailler en équipe, très étroitement. Et puis nous inventions. Nous n'avions, pour la plupart, pas d'expérience à faire valoir. Ce côté-là aussi, d'avoir à inventer, était excitant".

2/ Les différents types de décor et ses enjeux en tournage

A) Les décors naturels : Jouer avec les espaces existants

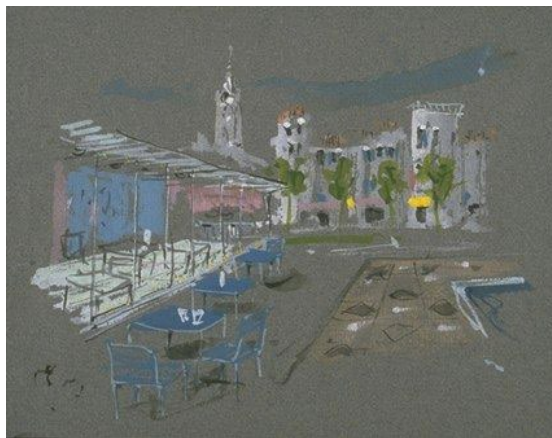
Transformer une ville selon la vision d'un réalisateur pour lui donner un rythme et une musicalité différente est assez courant dans le cinéma, encore plus dans la comédie musicale. Pour ceux qui vivent ou connaissent la ville en question, c'est toujours un choc de voir une ville complètement métamorphosée.



Les Parapluies de Cherbourg, Jacques Demy, 1964

Bernard Evein, le chef décorateur des films de Jacques Demy, peint la ville comme une toile. Lorsqu'il s'agit d'associer plusieurs couleurs dans un même décor, Bernard Evein confronte deux couleurs complémentaires pour intensifier leur éclat à la manière des peintres naïfs. Il transforme Cherbourg en une toile aux

teintes flamboyantes. Traditionnellement, en architecture, seuls les éléments de détail, les ferronneries, les menuiseries, la maçonnerie sont colorés. Bernard Evein, au contraire, applique en de larges aplats la couleur couvrant toutes les façades. Le vert et rose, les couleurs complémentaires de la cour de Tante Elise (Mireille Perrey) et la pâtisserie rose bonbon près de la devanture vert bouteille de l'antiquaire de la rue du Port le démontrent ; l'intensité de chacune est amplifiée par sa voisine. Les passants se promènent dans la couleur comme s'ils déambulaient dans une toile de Matisse ou Braque, les deux sources d'inspiration pour le réalisateur et le décorateur. Par le cinéma, Il a fallu attendre *Un Jour A New-York*, pour que la comédie musicale sorte pour la première fois des studios pour aller dans la rue. Si la comédie musicale s'accommode mal de la rudesse de la réalité d'un tournage en extérieur, c'est que le genre nécessite souvent la recreation d'un monde. Renier le merveilleux au prétexte



Croquis de Bernard Evein pour *Les Demoiselles de Rochefort*

de crédibiliser le propos, peut être perçu comme un manque de confiance dans la magie du cinéma. Jacques Demy, se trouve pile entre ses maîtres (Vincente Minelli...) et ses collègues appartenant à la Nouvelle Vague, créant un mélange entre le réel et le merveilleux. Il tourne donc en décors naturels l'ensemble du film et des numéros chantés et dansés, mais n'hésite pas à repeindre des façades entières aux couleurs les plus tranchées ou les plus pastels et à vêtir ses acteurs de costumes réalistes mais improbables.

Jean-Pierre Berthomé, dans son livre *Jacques Demy et les racines du rêve* (éditions de L'Atalante 1982 et 1996) cite tour à tour Jacques Demy et Bernard Evein :

Jacques Demy : « Je voulais d'abord faire *Les Demoiselles d'Avignon*, ce qui me semblait s'imposer, mais je n'ai pas pu trouver à Avignon cette fichue place où les forains arrivent et s'installent. D'Avignon, je suis allé à Hyères car je trouvais que *Les Demoiselles d'Hyères* faisait un titre fort joli aussi. Même chose, je n'y ai pas trouvé la place ; par contre j'y ai repéré tous les autres décors et la ville me paraissait prodigieuse ; je l'aime vraiment beaucoup. Et puis je suis revenu en continuant à chercher : Toulouse, Narbonne, Tarascon, Beaucaire, La Rochelle... et c'est en revenant à Noirmoutier que tout à coup j'ai vu cette place centrale de Rochefort. Et là ça a été le déclic immédiat, je n'avais plus de doute : ce serait Rochefort. Cette architecture militaire très ordonnée, ça m'a plu beaucoup : il y avait là déjà un côté très pictural, architectural, qui convenait bien pour un Musical. J'avais déjà écrit une partie du script et je suis tout de suite rentré pour l'achever. »

Bernard Evein : « On a quand même repeint 40 000 m² de façades pour ce film. Tout repeint en blanc avec les volets qui faisaient des taches de couleurs. La place a été entièrement repeinte, à l'exception d'un côté qu'on ne voit jamais et d'une maison qui appartenait à une compagnie d'assurances. Ils n'ont même pas voulu qu'on repeigne leurs volets alors qu'on leur promettait de les remettre après à la couleur qu'ils voudraient. Ce que j'ai le plus regretté pour *Les Demoiselles*, c'est de ne pas pouvoir repeindre le pont transbordeur

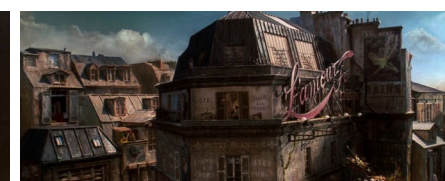
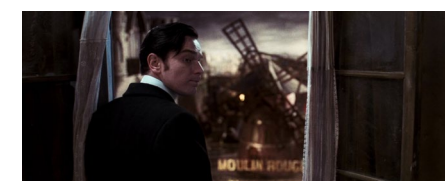
en rose. On avait l'autorisation et, de toute façon, il devait être détruit après. On me demandait 20 000 francs pour le repeindre entièrement en rose et la production n'a pas voulu, m'a traité de fou. Je trouvais l'idée très juste : on entrait immédiatement dans l'univers de la comédie ; cela décalait le ton dès le début. »

Bien entendu, la comédie musicale a su se développer de manières différentes, par exemple le traitement de Paris en total studio pour *Un Américain à Paris* de Vincente Minnelli ou de *Moulin Rouge!*, vu par des production designer étrangers, Preston Ames & Cedric Gibbons sont américains et irlandais, Catherine Martin est australienne. A contrario au traitement de Damien Chazelle dans *The Eddy* et de Christophe Honoré dans *Les chansons d'amour*. Les deux réalisateurs, ont une vision française avec des décorateurs français (Anne Seibel, Samuel Deshors). La manière dont ils interprètent Paris est naturaliste, ne laissant pas place à un fantasme, mais en rendant sa beauté grâce à des décors naturels proches de la réalité.

1. *Un Américain à Paris* de Vincente Minelli 1952



2. *Moulin Rouge!* de Baz Luhrmann 2001



3. *The Eddy* de Damien Chazelle 2020



4. *Les Chansons D'amour* de Christophe Honoré 2007



Nous avons des visions différentes d'un espace selon notre histoire personnelle, l'approche mais comme le Paki Smith au sujet du travail dans une ville inconnue (production designer de *The Dark Knight Rises*) « Tu vois les choses de manière fraîche, en apprenant les saveurs les goûts particuliers du pays, comment ils s'y prennent. Je ne vaudrais peut-être pas mieux qu'un touriste. Mais un touriste supérieur ! »

J'ai interrogé Anne Seibel sur son travail dans *The Eddy*, l'occasion de prendre le temps de parler de la préparation sonore d'un film en tant que décorateur. Elle m'a rappelée que durant les repérages de décors naturels, en tant que cheffe décoratrice, il est de notre responsabilité de penser à nos collègues du son. La plupart du temps sur un film, ils sont appelés bien après la personne chargée du décor, les empêchant de pouvoir contrôler la faisabilité sonore d'un décor. Il faut faire attention aux fenêtres, si le double vitrage est bien présent, à la circulation de la route et aux lignes d'avions. Autrement jouer avec des rideaux pour amortir le son extérieur, ou ajouter des plaques de plexiglass à l'extérieur pour créer un double vitrage. Les parquets dans les vieux appartements parisiens peuvent aussi être traîtres, et ne faire que grincer. Tous ces aspects sont beaucoup plus faciles à gérer en studio, car le décor peut être construit de manière à ce que les grincements soient éliminés, en faisant du faux parquet, de l'impression ou en mettant du lino par exemple. Mais dans l'exemple du lino ça induira un bruitage des pas par exemple par la suite, car le son ne correspondra pas à la densité du bois d'un parquet. Des stratagèmes utilisant le textile comme les tapis, les rideaux sont utilisés pour camoufler les sons parasites.

L'acoustique d'un lieu est aussi à écouter en repérage. L'espace peut avoir beaucoup de réverbérations comme être mat. Les ingénieurs du son sont souvent attentifs à ça, ils arrivent en tournage avec une multitude de morceaux de moquette pour redécorer toute la partie non visible d'un plan et de nombreux borniols. Si un décor est trop sec, il faudra enlever les éléments absorbants (tissus, tableaux, meubles...) et si c'est toujours nécessaire par la suite introduire des surfaces réfléchissantes : par exemple, des tables renversées peuvent faire de très bon réverbérant.

Pour *Annette*, Erwan Kerzanet raconte dans son interview pour l'AFSI : « La scène de théâtre où nous avons tourné le show a dû être recouverte entièrement de plaques isolantes pour annuler



les craquements du sol. Florian Sanson (le chef décorateur) a intégré des éléments pour l'acoustique de ses décors, les carrés que l'on voit sur les murs de la salle du parloir sont destinés à réduire l'acoustique ingrate de cette pièce." Une contrainte pratique qui devient un choix esthétique en prenant en compte ce parti pris pour en faire une force graphique.

I La cellule de Henry dans *Annette*

B/Les décors construits et studio

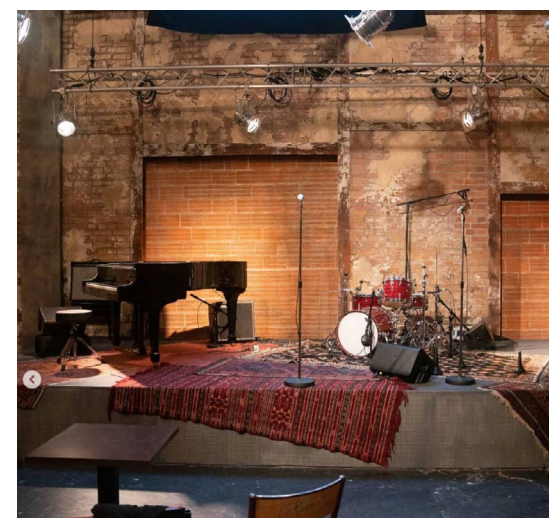
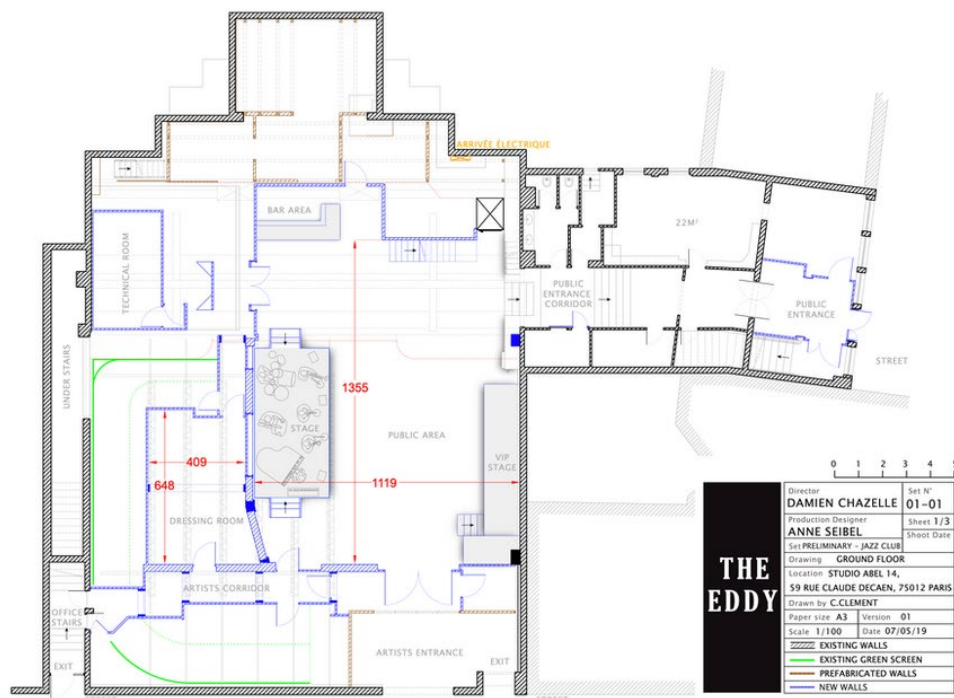


Photo du décor de Jazz Club dans *The Eddy*

Travailler sur la série *The Eddy* était différent des autres films sur lesquels Anne Seibel a travaillé. *The Eddy* est une série Netflix de Damien Chazelle et Jack Thorne sortie en 2020. L'histoire parle d'un ancien pianiste de jazz new-yorkais, Elliot Udo, patron d'un petit club de jazz à Paris « The Eddy ». Tandis qu'Elliot découvre que son associé Farid est sans doute impliqué dans une affaire douteuse, d'autres secrets éclatent au grand jour. La fille d'Elliot, Julie, adolescente perturbée, débarque soudain à Paris pour vivre avec son père, dans ce mélange, l'univers personnel et profes-

sionnel de celui-ci s'effondre peu à peu. La musique jazz est au cœur même du projet, tout repose sur sa véracité. Dans la plupart des films de musique, la musique est enregistrée en play-back. Un des seuls films de fiction sur le jazz ayant été fait en prise de son direct est *Autour de Minuit* de Bertrand Tavernier. Le réalisateur déclare dans un entretien publié dans *Filmer le Jazz* en 2011 : « Il me semblait impossible de faire un film sur le jazz, si je ne me mettais pas dans le même danger que les musiciens eux-mêmes, quand ils jouaient chaque soir. Je voulais donc que le film soit enregistré en son direct. » Les instruments de musique étaient enregistrés en live et le décor principal était un Jazz Club avec un groupe jouant souvent sur scène. Ils ont trouvé un espace qui allait être le vecteur principal de la série, entre le studio et le décor naturel dans Paris, un ancien cinéma Vox devenu studio photo dans le 12ème arrondissement (Abel 14)



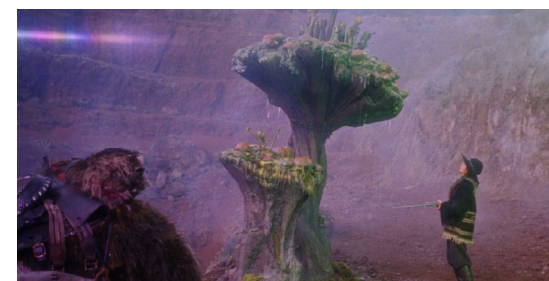
Plan du Jazz Club (dessiné par Charles Clément)

qui avait à la fois une entrée spectateur et une entrée des artistes, reliable depuis la rue, un étage avec des bureaux et une très grande salle haut de plafond qui allait devenir la salle du Jazz Club. L'enjeu principal de ce décor était qu'il fallait que la salle sonne club de jazz, pour ça Anne a dû travailler en amont avec l'équipe son et elle a fait appel à un acousticien de l'INA pour la conseiller dans ce projet très spécial. Les enjeux principaux de l'espace ont été d'amortir les réverbérations dans l'espace. Pour ça, il fallait couper les angles avec des murs sans angle droit. Beaucoup de tests ont été nécessaires. Une grosse partie du travail a été la scène de 6 mètres par 3 mètres, il fallait que le son soit amorti, du sable aurait été nécessaire, mais il fallait pour ça des tonnes de sable, ce qui était compliqué. Ils ont donc trouvé une solution ingénieuse inspirée par d'autres jazz club à base de piles de livres en dessous de la scène et des petits trous sur la façade permettant au son de se diffuser.

Des tapis, des tentures ont été rajoutés au mur et sur le sol, du borniol a été mis sur le haut de chaque feuille de décor. Pour la série, elle a construit dans le décor une salle d'enregistrement insonorisé qui a servi à la prise de son du film. A part sur *The Eddy*, c'est très rare qu'elle soit en relation avec l'équipe du son directement.

En décor studio, Anne Seibel raconte la nécessité de mettre des plafonds, pour fermer l'espace et empêcher la réverbération du

son, il est préférable de tout plafonner afin de minimiser la réverbération du son. C'est une remarque que Toma Baqueni m'a aussi faite dans son entretien. Il cherchait pour son dernier film *Drone* de Simon Bouisson, tourné en partie en studio, à ce que le son ne fasse pas studio et qu'il se rapproche au maximum de la réalité. Le studio ne devait pas être visible. Les premiers réflexes pour quitter l'atmosphère du studio sont de plafonner pour fermer l'espace et alourdir l'atmosphère. « *Je me suis retrouvé à plus travailler le son en studio* ». Il raconte qu'il a eu une très mauvaise expérience avec un parquet dans un de ses premiers décors en studio, de la même manière que ce qui m'était arrivé sur *La Fausse Note*, et que désormais, il met une couche de Phaltex (isolation thermique et phonique au sol) sous ses parquets pour ne plus avoir de problèmes. Il pose la question sensible de l'acceptation d'un défaut, qui est beaucoup plus difficile en studio alors que dans un décor naturel c'est plus facilement accepté. Les défauts ne font-ils pas partie intégrante d'un décor ? L'encrant de cette manière dans la réalité ?



After Blue (Paradis Sale) de Bertrand Mandico 2021

Toma Baqueni a été le chef décorateur sur *After Blue (Paradis Sale)* (2021) de Bertrand Mandico. Ce dernier ne travaille pas avec le son direct, tout est post-synchronisé. Ce qui permet une plus grande flexibilité du lieu de tournage. Ils ont pu louer pour le tournage un énorme entrepôt, à Brive-La-Gaillarde (en Corrèze) et proche de l'autoroute pour faire la construction du décor. Ce serait inimaginable avec un enregistrement direct du son. Toma raconte « *Il veut la liberté d'avoir un tournage bruyant, de pouvoir parler, intervenir pendant les prises* » à la manière des films de Federico Fellini où tout était doublé. Il aime transformer en montage son la réalité pour faire coller un son qui n'a rien à voir à l'image et à s'extraire de la réalité par la même occasion.

3/ La post-production: montage, montage son et mixage au service d'un décor

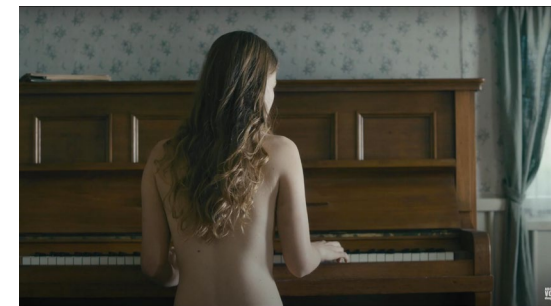
En première année à la Fémis, j'ai découvert les différents métiers du son grâce à une intervention de Mélissa Petitjean (mixeuse) qui, en salle de cinéma nous à fait un cours didactique sur *Esther Kahn* d'Arnaud Desplechin, nous montrant toutes les étapes sonores d'une séquence, du montage image au mixage. Je n'avais aucune idée à ce moment-là de la richesse de création sonore dont pouvait avoir besoin un film pour nous permettre de croire à l'image.

La bande sonore est un élément crucial d'un film, de la même manière qu'un choix d'angle de caméra. Les ambiances débordant de l'écran semblent participer à l'effet de vraisemblance du champ sonore simulant notre faculté à percevoir le son à 360°. Michel Chion (en 2005) évoque l'idée que le champ sonore peut prendre le rôle du plan large dans le découpage classique d'une séquence au cinéma. La spatialisation des divers objets sonores nous permet de retrouver notre faculté de ciblage dans un espace. Dans un même temps, un élément sonore peut être mis en valeur et l'ambiance alentour atténuée. Dans ce cas, on place le spectateur dans une posture active face au film.

De la même manière que l'on décide de l'endroit où poser la caméra pour définir le le cadre de l'image, le point d'écoute fixe l'étalement du proche et du lointain. L'ingénieur du son en collaboration avec toute la chaîne de post-production, fait les premiers choix artistiques, accompagné du réalisateur qui va participer à la mise en scène sonore. Puis c'est au tour du monteur son de prendre le relais et d'intégrer cette matière dans un étagement de sons plus vaste, apportant profondeur, largeur et relief de l'image sonore qui est restituée à partir de plein de petits bouts de sons, de bruitage, de post-synchronisation, d'ambiance général, d'ambiance récupéré... créant une partition musicale. Le son peut être fixe ou mouvant, figé au point de vue ou errant dans l'espace visuel. La juxtaposition d'un son sur une image mène alors le spectateur dans une reconstruction mentale des champs perçus. Michel Chion nous dit que le son « *interprète le sens de l'image* ».

La structure des éléments sonores peut répondre à des intentions de mise en scène explorant d'autres voies que ce que l'on a l'habitude d'entendre, de manière réaliste. Le respect de la perspective, de l'équilibre naturel du monde sonore peut être distordu pour

mettre en avant le narratif d'une image. Du point de vue du champ de l'attention, la narration semble quelquefois privilégier la présence sonore d'un objet à sa réalité physique. La compréhension des mécanismes de l'attention nous permet alors de modeler le champ sonore pour induire discrètement au spectateur un chemin d'écoute. Certains metteurs en scène s'affranchissent même de ce qui pourrait paraître naturel, au profit d'une mise en scène des seuls sons qui semblent utiles au film, définissant leur propre esthétique. C'est un cas qu'on retrouve souvent dans les films de science-fiction, comme par exemple le traitement de l'espace dans *Star Wars*, qui n'est pas cohérente d'un point de vue scientifique mais qui est cohérente dans la proposition artistique du traitement.



L'œuvre sans auteur de Florian Henckel von Donnersmarck 2018

Enfin, les différentes possibilités qu'offrent les étapes de la fabrication de la bande sonore, et sa relation qu'elle entretient avec l'image, ne permettent que de constater la qualité expressive de celle-ci pour cinéma. Un son, peut à lui seul raconter toute une histoire, c'est le cas dans la première partie du film *L'œuvre sans auteur* (2018) de Florian Henckel von Donnersmarck qui parle d'un jeune garçon Kurt pendant la seconde guerre mondiale en Allemagne et de sa relation avec sa tante Elizabeth, une jeune femme de 17 ans, passionnée par l'art et qui l'encourage à s'ouvrir au monde. Dans la première scène du film, elle l'emmène à Dresde voir une exposition sur « L'art dégénéré ». On y voit une œuvre de Kandinsky, qui est moquée par le guide, Elizabeth glisse à l'oreille de Kurt qu'elle aime l'œuvre. Puis alors qu'ils rentrent, sur l'aire de bus, elle demande aux bus de jouer une note en cœur, puis compare la sensation qu'elle a ressentie en écoutant cette note à la volonté artistique des « peintres dégénérés ». Dans une scène peu de temps après, elle joue une mélodie au piano, dans laquelle se trouve cette fameuse note. Cette note lui permet de trouver du réconfort, c'est une note qui la suit partout et qu'elle entend dans chaque action de son quotidien. C'est une note que ne pourra jamais lui retirer le nazisme, c'est son symbole de résistance, son jardin secret, l'espace qui lui permet de se rappeler son individualisme face aux horreurs qu'ils traversent. « *Cette note-là. Il y a là-dedans toute la force de la musique, de la vie, de l'univers. Les gens cherchent la formule universelle mais elle est là, elle est ici.* » dit-elle.

L'audio-vision - Son et image au cinéma, Michel Chion, (ré-édité en 2005), 1991

Quand ce film est sorti en 2018, il m'a complètement bouleversée et fait comprendre de nombreuses choses sur la manière dont le cinéma peut permettre à un son de devenir autre par cette justesse de note. J'ai donc essayé de faire un peu plus de recherches par rapport à ce film et en revoyant le film j'ai été forcée de constater qu'ils avaient changé pour le film le La de référence. Le la 440 est une note de musique utilisée comme hauteur de référence. Sa fréquence est de 440 Hz. En 1936, l'American National Standards Institute a recommandé que cette note devienne la note de référence afin de pouvoir accorder tous les pianos et instruments de la même manière autour de cette note. Cette norme a été acceptée par l'Organisation internationale de normalisation en 1955. En effet la note qui représente le La à l'image (on la voit la jouer au piano) est en faite un La#, et tout le film s'est accordé à partir de cette note. Cette note m'a paru très familière, et m'a toujours fait effet. Quand on regarde de plus près, je me suis rendue compte que cette note était aussi très présente dans la bande originale des Parapluies de Cherbourg de Michel Legrand. Simple coïncidence ?

Dans une interview, Florian Henckel von Donnersmarck, le réalisateur, raconte l'obligation pour lui que de faire ce film avec le compositeur anglais Max Richter qui était un élément clef de l'équipe. Il raconte : « *je ne veux pas une musique qui simplement passe dans nos oreilles, mais une composition qui traverse tout notre corps et qui mette l'intégralité du corps à vibrer et bouger, pas dans un genre menaçant, mais plutôt dans quelque chose d'intérieur et de profond* ».

Je suis forcée de constater qu'il n'existe aujourd'hui aucun dialogue entre la post-production et les décors. Il est rare qu'un décorateur soit invité en montage ou à l'étalonnage pour donner son avis sur la suite. Toma Baqueni m'a raconté que pour un de ses derniers films présenté en ce moment à Cannes, *La Passion de Dodin Bouffant*, de Tran Anh Hung (film historique sur une cuisinière), les bruiteurs lui ont demandé bien après le film les casseroles et spatules utilisées pour pouvoir reproduire leur son véridiques. Malheureusement, tous les accessoires avaient été rendus aux loueurs ou revendus. Il était dommage que la demande n'ait pas été anticipée, ou qu'aucun dialogue n'ait existé entre le monteur son et Toma pour pouvoir répondre à cette demande.

Youtube vidéo de The Upcoming en 2019 : *Never Look Away: Florian Henckel von Donnersmarck interview on making the film, Max Richter's score*



Les Parapluies de Cherbourg
Film de Jacques Demy, 1964

COMPTE-RENDU PERSONNEL DU PROJET PRATIQUE "INTO THE STORM"

Into The Storm est un projet monté avec mon collègue et ami de la section son Antoine Bargain. On a appris à travailler ensemble lors des 40 films (exercice de première année) au cours duquel nous avons été chef-opérateur de nos projets mutuels. Nous savions en commençant le projet que nous avions une sensibilité assez proche, mais le travail en binôme n'est pas forcément quelque chose de facile et j'ai beaucoup appris de notre relation. Nous savions que nous avions envie de réaliser l'histoire ensemble (de l'écriture du scénario au mixage son) tout en prenant en charge les responsabilités de nos postes de prédilection: Antoine a donc fait le montage son et la musique du film et j'ai fait le décor.

Nous avons commencé le projet en septembre 2022, l'idée partait du monologue théâtral *Novecento : Pianiste* d'Alessandro Baricco sorti en 2002. Le livre raconte l'histoire de Novecento, un pianiste né sur un bateau qui n'a jamais mis les pieds sur la terre ferme. Il passe sa vie avec un piano à composer une musique qui n'appartient qu'à lui : la musique de l'Océan. J'ai été marquée par un chapitre de tempête où le pianiste, assis sur un banc de piano (qui possède des roulettes), se met à tanguer au gré des vagues, et à composer avec l'Océan.

Nous étions tous les deux partants avec Antoine pour travailler sur un projet qui démontre la dépendance de chacun de nos deux département, nous obligeant à constamment travailler les uns avec les autres. Notre idée de scénario était toute simple, un marin coincé dans une cale de bateau durant une tempête se retrouve à danser avec le bateau pour pouvoir survivre à cette tempête.

Planche de recherches



Nous avons travaillé ensemble sur les besoins liés au décor et au son, pour que chacun puisse s'adapter aux contraintes de l'autre. Je donnais un volume de décor, qui donnait des idées sonores de montage à Antoine, ça changeait quelques éléments de mon esthétique, et en même temps je devais gérer l'espace pour qu'il puisse convenir à la chorégraphie, tout en pensant à un balancement qui puisse être crédible à l'oeil mais n'empêche pas le danseur et la steadycameuse de se déplacer dans la cale. En parallèle de ça, Antoine composait la musique de la tempête.

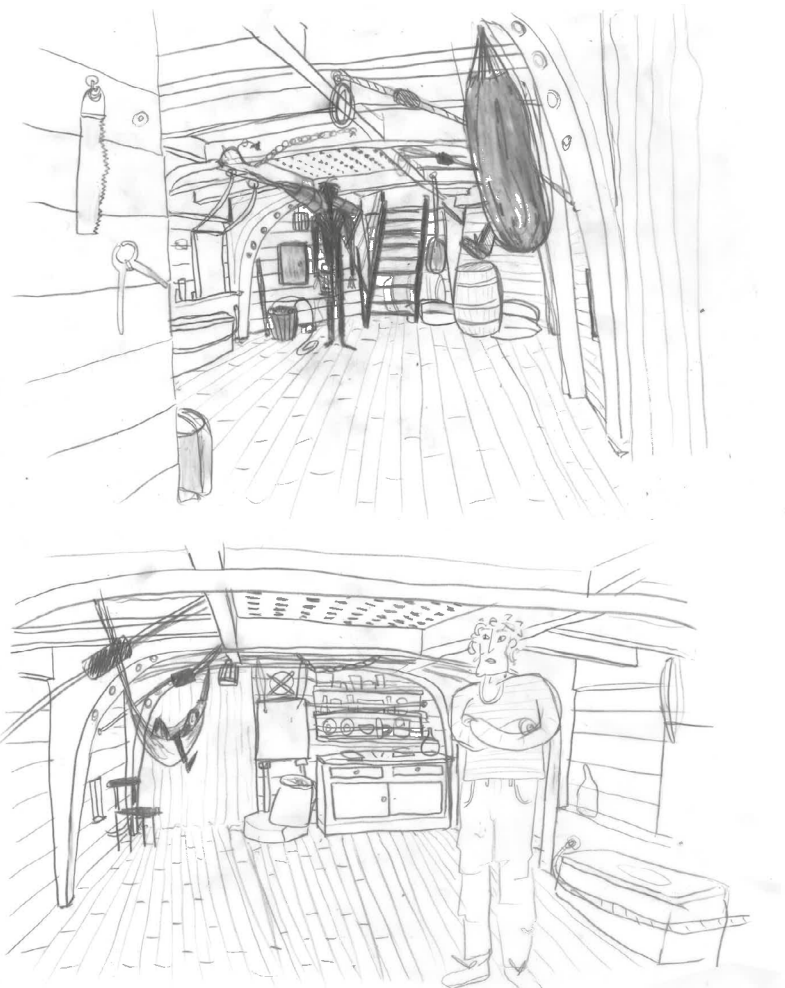
Recherche de
taille de décor en
échelle 1



Nous avons tout d'abord travaillé avec un tracé au sol pour préparer la chorégraphie aux dimensions, puis dans ce processus tout a été fait pour que Matthieu, le danseur, survive à ce film. Une bonne partie de mon énergie a été déployée à ça. Il fallait que tous les coins soient émoussés, le sol, comme il était pied nu, devait lui aussi être poncé et toutes les têtes de

clou enfoncées pour que ce soit le plus lisse possible. Au moment des premières versions de chorégraphie dans le décor, notre excitation montait en voyant nos idées prendre forme. Magalie, la chorégraphe, et Antoine avait fait des recherches sur la musique pour pouvoir la coller à l'action. Cela nous a permis ensuite de faire un découpage sur cette base. C'était la première expérience cinématographique fictionnelle de Matthieu, donc très vite au moment des répétitions, on a mimé le travail de steadycam pour qu'il s'habitue en plus du tangage du bateau à la présence de la caméra avec qui il allait danser. Au début Matthieu n'était pas très à l'aise et au bout d'une semaine de répétitions, il a progressé et avait le pied marin.

Croquis



Très tôt nous avons défini une géographie de l'espace et un storyboard. J'ai utilisé des planches tendances, le dessin, des modèles en 3D et des plans pour pouvoir communiquer mes idées. Un des défis était de trouver un équilibre entre le réalisme et le passage à la danse. Il fallait que le décor soit suffisamment grand pour que

le danseur puisse se déplacer mais pas trop pour ne pas ressembler à une scène du cinéma hollywoodien musical de la MGM en 1930. Pour ça c'est Jean-Mathieu, le directeur de la photographie, qui nous a trouvé la solution en travaillant avec la caméra grand angle Alexa Mini LF. On a travaillé ensemble sur les points de lumière, et la densité des couleurs. Comme le décor bougeait, il fallait trouver des solutions pour que la lumière puisse être accrochée à la structure pour une part et détachée pour l'autre. Il fallait aussi que le décor ne soit pas trop dense pour que l'on puisse récupérer des informations à l'étalonnage, mais pas trop clair pour qu'on y croit, de jour comme de nuit. On travaillait grâce à Sketchup pour faire des premiers découpages et voir les réactions de la lumière.

On s'est longtemps posé la question de l'eau dans le décor, doit-on voir de l'eau à l'écran pour que la tempête semble réelle ? Nous avons fait un essai avec un peu d'eau sur le sol au niveau du caillebotis. Mais cette tentative vers plus de réalisme n'était pas évidente, car au final, on ne comprenait pas pourquoi il n'y avait pas un torrent d'eau. Puis Matthieu a glissé et on a eut super peur donc le choix a été vite fait.

Pour conclure sur la préparation du décor, je pense qu'on aurait pu pousser les patines plus loin, plus gras, plus sale. Je n'ai pas assez osé pousser le délire trop loin par peur du kitsch. La chose qu'on a sous-estimé et pas assez travaillé et qui aurait pu être une valeur ajoutée est le travail des découvertes. On a manqué de rigueur sur les extérieurs, la toile peinte n'était pas assez contrastée, ou alors la lumière pas adéquat. Elle a été fait trop à la dernière minute et il aurait fallu qu'elle soit plus grande, plus éloignée du décor et derrière toutes les fenêtres. Je n'avais pas prévu cet investissement supplémentaire. Nous espérions qu'à l'étalonnage nous pourrions facilement récupérer des informations et créer une ligne d'horizon pour accentuer le tangage du bateau, mais cela n'a malheureusement pas été le cas. J'ai adoré la relation forte créée avec les électros, les machinos, l'image, les costumes, le son, la chorégraphie. On était prêt au moment du tournage, ce qui nous a permis de régler les problèmes imprévus en sachant que les plans suivants été préparés et faire des journées de travail raisonnables sans grande perte de temps. Je garde un très bon souvenir de ce tournage.

Le début de la post-production a été un peu frustrant pour moi, car j'étais en Inde pendant le montage image. Et, il n'est pas



Construction



Tournage

simple de suivre ce type de sujet à distance. L'avantage de cette pause forcée, est que je suis rentrée avec une oreille fraîche et disponible pour le montage son, par rapport à Antoine qui avait déjà la tête dedans depuis 1 mois. Il pouvait se concentrer sur le montage son et je pouvais avoir un regard moins technique. On a passé 5 semaines en montage son. J'ai été frappée par la malléabilité des sons et leur capacité à apporter du volume au décor. Je ne voyait que les défauts du décor et grâce au montage son j'ai commencé à l'accepter, car tout de suite, il lui donnait un corps, une constance, un environnement. Antoine avait déjà commencé à donner un corps au décor en faisant un pré-montage son avant la construction. Ces sons m'ont permis de me baser sur une certaine densité et de partir dans la même direction. J'ai alors réalisé qu'un montage son pouvait définir un espace et que la création d'un décor nécessite un dialogue étroit entre nos deux métiers. Comme un ingénieur du son expliquant ses choix artistiques, il est important pour un décorateur de partager ses intentions de décor et recherches associées, de comprendre ce qu'il se passe sur le bateau, où se trouve la cloche et comment se déplacent les marins.

J'ai adoré réfléchir à la justesse d'un son, d'un bois, d'une densité car finalement c'était la même chose que le travail de recherche de couleur. Le rendu d'une matière ne fonctionne que si la couleur du son est bien assortie à sa couleur visuelle. Cette relation étroite entre les 2 sujets est passionnante. Le mixage derrière était aussi très intéressant. J'ai été frappée par l'importance de chaque son, notamment dans le cadre d'un plan-séquence. Le son peut bouger avec nous ou alors être hors champs tout en comprenant un mouvement. Le son des vagues, arrivant de gauche à droite, et se fracassant sur la coque dans un même plan sans coupe, est impressionnant par le réalisme qu'il apporte à la scène.

La phase d'étalonnage a aussi été un moment étonnant pour moi. J'ai compris à quel point la rigueur est nécessaire lors du tournage, car certaines erreurs ne sont pas rattrapables. Cependant, j'ai réalisé qu'il faut croire en ses sensations et ne pas avoir peur d'ajouter de la matière au décor, car l'étalonnage permet d'uniformiser le tout.



Photogrammes issus du film

CONCLUSION

Avec ce mémoire, ma volonté était d'explorer comment un décorateur peut participer à la création d'un univers sonore et rythmique d'un film de fiction. Je me suis basée sur des films à enjeux sonores forts ou musicaux pour y répondre. Dans un premier temps il m'a fallu faire des recherches sur l'histoire de la représentation du son dans le cinéma, les arts, ainsi que l'histoire du rythme et de la danse. Très naturellement, cette recherche m'a emmenée dans l'étude de cas plus précis comme les introductions de film d'*Annette* et de *West Side Story*, et la préparation des films en plan-séquences comme *Birdman*. En parallèle, le projet avec Antoine Bargain, a été un véritable cas pratique qui a nourri ma sensibilité et ma recherche dans ce rapport sonore avec le décor.

Pourquoi n'y a-t-il pas plus de films à forts enjeux sonores au cinéma ? En France, le genre « comédies musicales », est souvent vu comme « Has-been », « kitsch »... L'étude réalisée pour ce mémoire met en évidence qu'un film à forts enjeux sonores demande plus de préparation, un échange entre les techniciens et les acteurs, plus de répétitions... En France, la comédie musicale est arrivée en production assez tard avec Jacques Demy dans les années 60, contrairement aux Etats-Unis et à l'Inde. En décor, les moyens sont nécessaires afin de pouvoir créer un univers musical.

Christophe Honoré a réussi à ressusciter un peu l'univers de la comédie musicale avec son film « Les Chansons d'Amour » sorti en 2007. et le CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée, donnant des subventions) a tenté de relancer le genre avec un appel à projets sur les films de comédie musicale en 2019. Les films

des 3 lauréats (Serge Bozon, Noémie Lvovsky et les frères Larrieu), ne manquent pas de qualités, mais n'ont pas parvenu à relancer ce genre, peut-être par manque d'ambition ou de moyens pour créer un univers qui surprenne plus le spectateur.

Toutefois, la réussite du film *Annette* de Léos Carax, et de différents biopics récents de musiciens, nous montrent que le public reste ouvert à ce genre de la comédie musicale. Egalement, les projets des réalisateurs actuels phare dans le même genre, tels que Baz Luhrmann ou Damien Chazelle, ont montré le besoin d'ambition sur la création d'un univers riche d'un point de vue visuel et sonore, qui privilégie la diffusion sur grand écran avec un son enveloppant et de qualité. Il est d'ailleurs intéressant, de noter que les tentatives au format série de ces 2 réalisateurs (*The Get Down* pour B. Luhrmann et *The Eddy* pour D. Chazelle), bien que très réussies, n'ont pas trouvé le succès escompté sur les plateformes.

La qualité d'un film repose en partie dans l'alchimie entre toutes les équipes qui le créent. J'espère pouvoir continuer cette recherche autour du décor sonore, débutée avec ce mémoire et le TFE, en aillant l'opportunité de participer à des films qui marqueront le futur avec un univers riche autant d'un point de vue visuel que sonore.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

- BELLANTONI P. (2005) *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*, Focal Press
- BERTHOME J.P. (1982), *Jacques Demy et les racines du rêve*, L'Atalante
- BORY J.F. (1972), *Prolégomènes à une Monographie de Raoul Hausmann*, L'Herne
- CHION M. (1990), *L'audio-vision: son et image au cinéma*, Armand Colin
- CHION M. (2003), *Un art sonore, le cinéma*, cahiers du cinéma/essais
- COLLECTIF (2013), *Le monde enchanté de Jacques Demy*, Skira Flammarion
- GÉTREAU F. (2022), *Voir la musique*, Citadelle & Mazenod
- GAUDIN A. (2013), *Le vidéoclip, de la forme cinématographique brève au médium autonome*, Hal Open Science
- JULLIER L. PEQUIGNOT J. (2013), *L'effet-clip au cinéma*, Kinephanos
- VALEUR B. (2015), *Couleurs et sons : de la science à l'expression artistique*, Photoniques

- VIAN B. (1947), *L'Ecume des Jours*, Gallimard

Vidéos

- ALBLAS E. (2019), *Never Look Away: Florian Henckel von Donnersmarck interview on making the film, Max Richter's score, The Upcoming*, Youtube, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=0Qbti7Ftx7E>
- NETFLIX (2022), *ATHENA : Intro par Gavras*, Youtube, URL : https://www.youtube.com/watch?v=O_XPFzrNMOc
- SORTEN L. (2021), *Documentary - To The Fools Who Dream: A Look At Damien Chazelle's Career*, Youtube, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=MUMg1q7i3LI>
- UNIVERSAL PICTURE FR (2019), *1917 - Making-of «One shot»*, Youtube, URL : https://www.youtube.com/watch?v=NT4ow7_HNqw
- VARDA A. (1995), *L'univers de Jacques Demy*, Ciné-Tamaris
- VANITY FAIR (2017), *La La Land's Choreographer Explains the Freeway Dance Scene*, Youtube, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=-GocPFyyPGLQ>

Sites Internet

- BENETTON B. (2020), *Ep 33 | David Wasco & Sandy Reynolds-Wasco, Production Designers - Part 2 ('La La Land')*, Soundstage Access, URL : <https://podtail.com/podcast/soundstage-access/ep-33-david-wasco-sandy-reynolds-wasco-production/>
- BIRK P. (2020), *Talking with 1917's Oscar-nominated sound editing team*, PostPerspective, en ligne, URL : <https://postperspective.com/talking-with-1917s-oscar-nominated-sound-editing-team/>
- CARON C. (2023), *« Babylon »***** : Damien Chazelle nous explique son Hollywood version dantesque*, La Voix du Nord, en ligne, URL : <https://www.lavoixdunord.fr/1279809/article/2023-01-17/babylon-damien-chazelle-nous-explique-son-hollywood-version-dantesque>

- CHEVALIER L. (2020), *Les décors naturels colorés de Bernard Evein. Renouveau du statut des passants dans l'espace urbain*, Images secondes, en ligne, URL : <http://imagessecondes.fr/index.php/2020/02/21/les-decors-naturels-colores-de-bernard-evein/>

- GROBAR M. (2020), *Production Designer Dennis Gassner Discusses Race Against Time To Complete '1917,' A War Epic Plotted Out "Inch By Inch"*, Deadline, en ligne, URL : <https://deadline.com/2020/01/1917-production-designer-dennis-gassner-sam-mendes-oscar-interview-news-1202844582/>

- HU C. (2019), *What India's music industry can teach us about paid YouTube views, musical regionalism and the productive uselessness of charts*, Medium, URL : <https://medium.com/@cheriehu42/what-indias-music-industry-can-teach-us-about-paid-youtube-views-musical-regionalism-and-the-7008bc4cea99>

- JACOBS M. (2014), *How 'Birdman' Made A Frenzied Theater Production And Naked Times Square Trek Soar*, Huffpost, en ligne, URL : https://www.huffpost.com/entry/birdman-production-designer-kevin-thompson_n_6221910

- JON AHI M. KARAOGHLANIAN A. (2015), *INTERIORS: Birdman*, Archdaily, URL : <https://www.archdaily.com/599737/interiors-birdman>

- MURPHY M. (2014), *Below the Line: 'Birdman' Production Design*, New-York Time, URL : <https://archive.nytimes.com/carpetbagger.blogs.nytimes.com/2014/12/31/below-the-line-birdman-production-design/>

- PRODUCTION DESIGNER COLLECTIVE (2016), *What is your method of working abroad?*, URL : <https://www.productiondesignerscollective.org/pdcforum/what-is-your-method-of-working-abroad%3F->

- RIT D. (2021), *CANNES 2021 : «ANNETTE», entretien avec Erwan Kerzanet*, AFSI, URL : <https://www.afsi.eu/articles/78257-annette-entretien-avec-erwan-kerzanet>

- SHERMAN J. (2022), *Vermont Voices: Q&A with David Wasco and Sandy Reynolds-Wasco*, Vermont Magazine, en ligne, URL : <https://www.vtmag.com/post/vermont-voices-q-a-with-david-wasco-and-sandy-reynolds-wasco>

- SKEWERS M. A. (2015), *Alejandro Iñárritu Plays with Creativity in Birdman, Below The Line*, URL : <https://www.btlnews.com/awards/alejandro-inarritu-plays-with-creativity-in-birdman/>

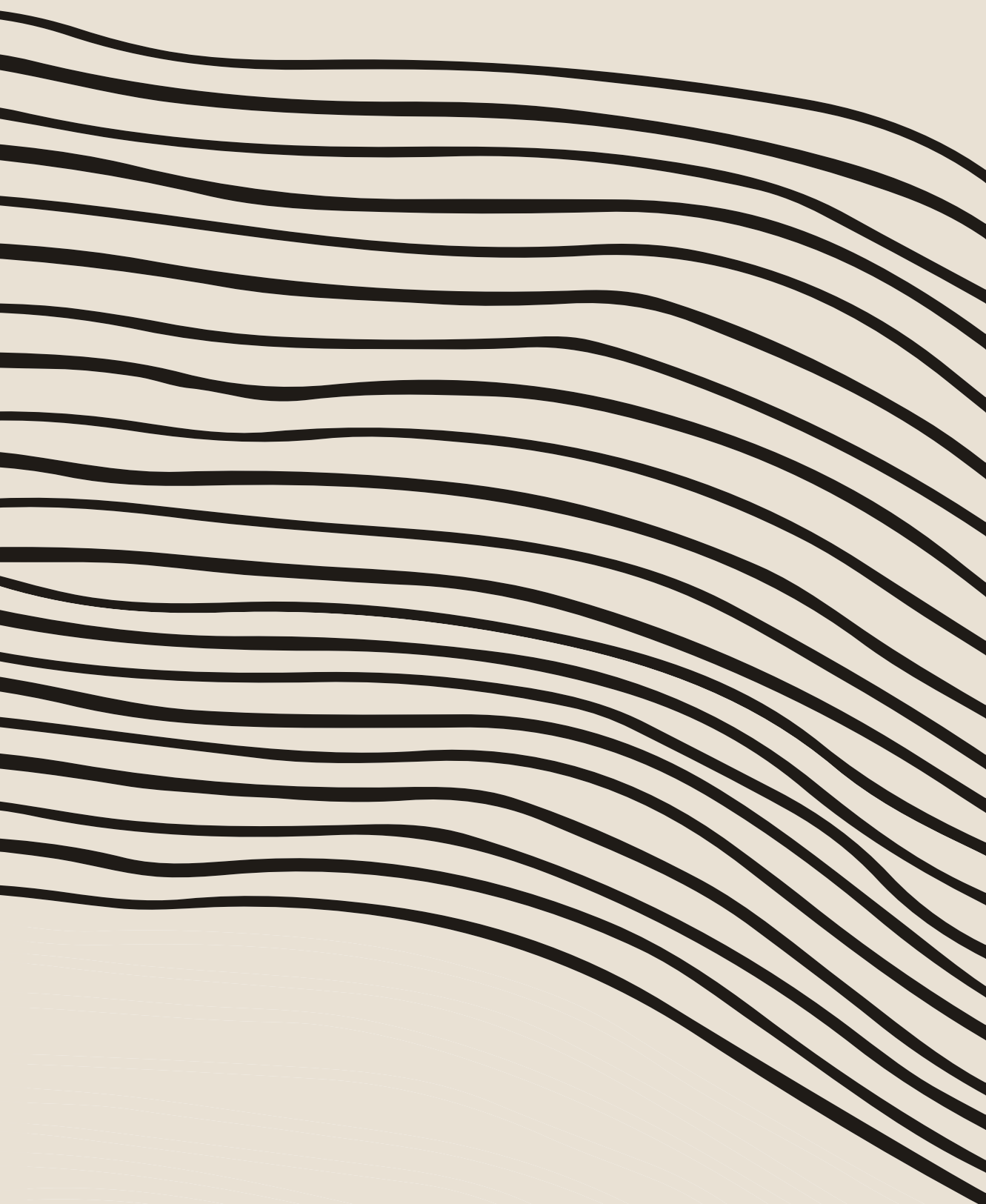
- 42° RUE (2022), *Les Sparks, Annette et la comédie musicale*, Radio France, en ligne, URL : <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/42e-rue/les-sparks-annette-et-la-comedie-musicale-7179630>

REMERCIEMENTS

Un grand merci à Nathalie Chevalier et Jean-François Bosvieux pour m'avoir relue et soutenue, Guillemette Berdah et Emile Blommaers pour leur soutien, Coralie Valentin pour sa patience et Antoine Duval pour son hospitalité.

Je tiens à remercier Barbara Turquier pour ses conseils, Claude Doaré, Simon Ranson, Anne Seibel, Nicolas De Boiscuillé, Florian Sanson et Toma Baqueni pour leur investissement.

Un grand merci à toute l'équipe du TFE, à Antoine Bargain mon co-pilote de l'année. Merci l'équipe déco, Cassandre Blard, Léa Prosper, Guillemette Berdah, Margaux Gémin, Thibaut Lombart, Marion Riou, Camille Pezet Amirat, Diego Castilla, Nicolas Camus, Jérôme Le Gallo et Thierry Rasamiarisoa sans qui le bateau n'existerait pas.



Le décor peuple non seulement l'image mais il inspire aussi la bande sonore des œuvres cinématographiques. Comment un décorateur peut-il participer à la création d'un univers sonore et rythmique d'un film de fiction ?