

AchromA

Réflexions sur la couleur fuyante

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

Almudena Bricogne - Décor - Promo 2022

Je remercie Claire Villela, ma cheffe opératrice qui m'a accompagnée tout le long de l'élaboration du film et des essais couleurs.

Je remercie également Jonathan Ricquebourg qui a eu la gentillesse de participer aux premiers essais et de nous livrer de précieux conseils.

Je remercie enfin Claude, Luis et Antoine en menuiserie et au magasin image, qui ont été d'une aide sans limites pour élaborer ses essais ainsi que Anne Seibel et Laurent Ott pour leur encadrement durant ces quatre années.

Trop de couleurs, nuit au spectateur.
J. Tati

Il était évident que pour finir ce cursus Fémis, j'avais besoin d'essayer une dernière fois, d'expérimenter des formes et de me poser des questions de décor et de lumière quitte à ne pas obtenir un « objet film » abouti. Je dis *dernière fois* car j'ai souvent entendu Laurent Ott (mon Directeur de Département) me dire cela concernant mon sujet de TFE.

« C'est le moment de faire les essais que l'on a presque jamais le temps de faire sur un film »

Une des choses que j'ai saisies lors de ces études et durant mes expériences professionnelles, c'est que le/la chef.fe décorateur.trice a une place essentielle dans la proposition d'image d'un film. Cette responsabilité est égale à celle du/de la chef.fe opérateur.trice, à l'écoute évidemment des désirs du réalisateur.

Pourtant, il semblerait que les contraintes d'argent dans le cadre d'un film aujourd'hui et en France, ne nous permettent que peu d'espace de dialogue, de temps et de recherche ensemble.

Si le cinéma est un art visuel qui prend naissance dans la photographie, il est aussi contrairement à lui, un art collectif. Un art, donc une proposition de regard sur le monde et donc une affirmation, une position sur le réel.

J'ai envie d'introduire ce mémoire sur le duo chef op-chef deco puisque c'est par cela qu'est née l'idée de mon film de fin d'études.

Le déclic est survenu en 3^{ème} année lors d'un exercice. Côté décor, l'espace à réaliser était le sous-sol suintant d'une usine de produits chimiques. Acide. Des choix francs ont été proposés au réalisateur dès le départ. Plutôt que de reproduire des images assez vues qui abuseraient de jaunes et de verts acides, l'idée était plutôt de parler de ce sous-sol comme d'un espace organique dans lequel on descend. Un corps, des entrailles faits de tuyaux dégoulinants.

Explorer des rouges, rouilles, marrons plutôt que des jaunes artificiels et acides qui évoquent le chimique dans l'imaginaire collectif. Cette proposition avait été appréciée.

Quelques jours avant le tournage, et une fois la phase de peinture terminée, il a été finalement choisi (sans trop de consultation ou échange) d'éclairer l'espace en vert pour jouer la Série B à fond, et je l'imagine, retrouver du chimique dans la lumière.

Virage à 90°, peur sans doute d'être trop éloigné du « toxique ».

Ce choix radical a été plus que déconcertant côté déco puisque l'espace avait été depuis le départ pensé dans l'extrême opposé du vert (sa complémentaire en réalité) : en rouge.

Si le résultat à l'image était décevant, il m'a permis de réaliser beaucoup de choses.

D'abord que ce duo de l'image n'avait pas existé et que chacun avait réalisé son poste sans une pensée commune. Ensuite, que plastiquement, cet échange en moins avait un impact direct sur le film.

En effet, les nuances de patines rouille appliquées sur les cuves, les tuyaux, semblaient être complètement absorbées par les lights vertes. Le décor devenait un espace marron/gris bien loin des rouges visible à l'oeil.

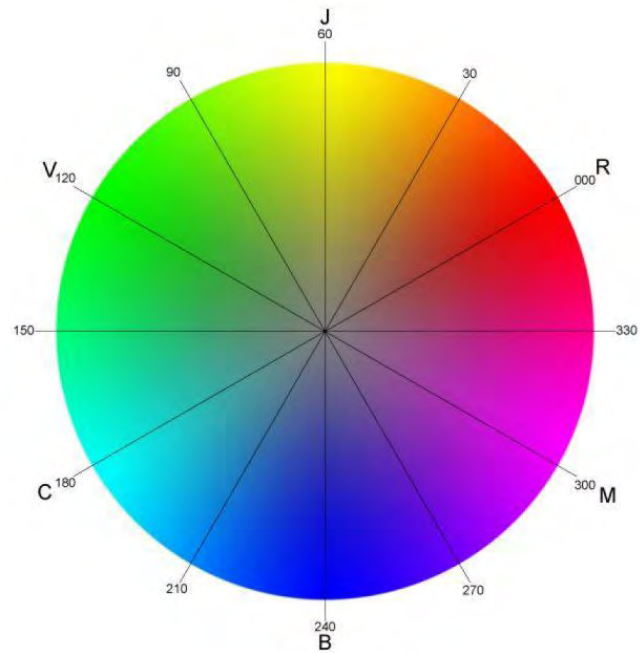
J'ai essayé de comprendre cette anomalie visuelle et j'ai très vite découvert qu'il s'agissait d'un phénomène physique plutôt simple : l'achromaticité¹.

En éclairant vert un décor rouge, la couleur se volatilise ou s'atténue profondément.

C'est à ce moment précis que j'ai réalisé qu'un décor pouvait perdre son sens au contact de la lumière et à quel point la notion de couleur était fragile.

En définitive, les choix du décorateur, manipulateur de la couleur, semblent tout à coup extrêmement délicats s'il n'a pas un allié opérateur.

Sans cette symbiose, chacun des postes semble s'appauvrir et éloigne le film d'une oeuvre collective.

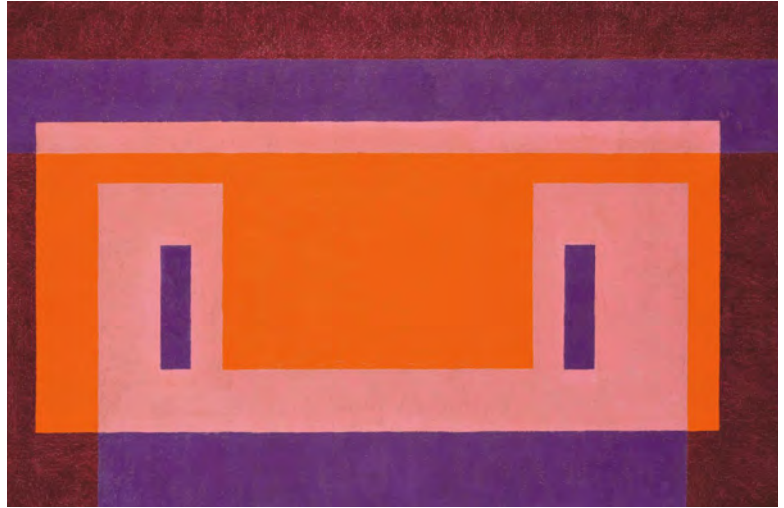
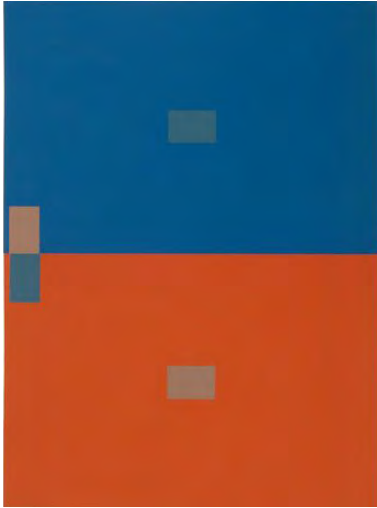


« Avec la couleur, nous ne voyons pas ce que nous voyons, parce que la couleur – le plus relatif des moyens d'expression artistique – offre un nombre incalculable de visages ou d'apparences. Les étudier dans leurs interactions respectives, dans leurs interdépendances, enrichira notre « vision », du monde, et de nous-même »

Josef Albers. - L'interaction des Couleurs - 1963

Si la couleur est bel et bien la notion la plus relative qui soit, le.la chef.fe opérateur.trice ne peut-il.elle pas devenir un.e allié.e pour jouer à en capturer les différents visages? Albers fût un des premiers artistes à théoriser l'influence des couleurs les unes par rapport aux autres. Dans son livre - *Interactions des couleurs* - il propose au lecteur des expérimentations optiques très simples qui nous prouvent rapidement qu'à chaque moment où l'on observe de la couleur, le cerveau crée des déformations optiques par l'existence du contraste. Découvrant cela, je réalise qu'une image est en mouvement permanent et que les couleurs se répondent sans arrêt. Certaines vont paraître plus vives au contact d'autres. Certaines vont mêmes se confondre alors qu'elles sont différentes mais existent sur un fond qui les fait se ressembler. D'autres encore vont donner une illusion de profondeur, de superposition ou de transparence.

¹ - Achromaticité : Mélange d'un couple de couleurs complémentaires qui annule l'impression de couleur, produisant un gris neutre.



Interactions des Couleurs - Josef Albers - 1970

Je réalise surtout que la couleur devient un outil d'expérimentation pour le cinéma et non la simple traduction d'une époque, d'un lieu, d'un signe.

La perception d'une couleur dépend d'une multitude de paramètres : La lumière, l'influence des couleurs voisines, la perception du spectateur, le support de diffusion...

Même si Albers expérimente la chromie au travers de la peinture, en deux dimensions, le cinéma est lui aussi tout à fait concerné cette donnée. Même si son traitement au départ, n'était possible qu'en noir et blanc.

Si je décide d'aborder le sujet de la chromie au cinéma, c'est évidemment sans pouvoir éviter celui du noir et blanc. C'est l'histoire même du cinéma et de ses progrès technologiques qui m'amène ici à parler de couleur dans un film.

Je tâcherai donc de retracer succinctement cette histoire et comprendre le bouleversement qu'a entraîné l'arrivée de la couleur sur le noir et blanc dans une première partie. Pourquoi a-t-on presque toujours opposé les deux formes ? Quelles symboliques ont été posées dessus ? Ont-elles changées ? Quel était le travail du décorateur sans la donnée couleur ? Existe-t-il des propositions hybrides ?

Dans un deuxième temps, je m'intéresserai au travail de deux décorateurs ayant travaillé sur le noir et blanc. Jean-Vincent Puzos, chef décorateur daltonnien, et Mila Preli cheffe décoratrice sur le film *Les Olympiades* de Jacques Audiard.

Enfin dans une dernière partie, je parlerai de mon expérimentation personnelle au travers de mon film de fin d'études. Je tâcherai d'expliquer les différentes étapes de pensées sur le projet, les réussites, les échecs rencontrés avec ma cheffe opératrice Claire Villela.

Exploration autour du noir et blanc et de la couleur dans le décor de cinéma : Achromaticité et polychromies

I) Le noir et Blanc et la couleur : Evolution technique et inversion des usages

- I.1 La couleur, une nouvelle donnée qui bouleverse le cinéma : des procédés primitifs de chromie à l'ère numérique p. 5
- I.2 Le rapport de l'image au réel : une opposition flagrante du noir et blanc avec la couleur p. 12
- I.3 Symbolique des couleurs et formes hybrides : le cas de *Pleasantville* et *I'm a Cheerleader* p. 18

II) Penser le décor pour un film noir et blanc

- 2.1 Un autre oeil sur le décor : le cas de Jean Vincent Puzos, chef décorateur p. 24
- 2.2 Faire un décor pour du noir et blanc aujourd'hui : l'expérience de Mila Preli et Paul Guilhaume pour les Olympiades de Jacques Audiard p. 27

III) Lumière et décor en complémentarité : Expérimentation de l'achromaticité

- L'Enfer de Couzot, genèse du projet Tako Tsubo p. 28

Conclusion p. 41

I) Le noir et Blanc et la couleur : Evolution technique et inversion des usages

I.1 La couleur, une nouvelle donnée qui bouleverse le cinéma : des procédés primitifs de chromie à l'ère numérique

Je souhaite pour cette partie revenir succinctement sur la naissance du cinéma et de ses enjeux de couleur en m'appuyant principalement sur le travail de Yann Mouren¹ ainsi que sur celui de Jessie Martin². L'idée n'est pas de faire l'énumération de tous les procédés de couleurs développés depuis le XIX^{ème} siècle qui sont trop nombreux, mais plutôt de comprendre les différentes étapes majeures qu'a connu le cinéma couleur jusqu'à devenir la pratique dominante. Quel impact cette avalanche de couleur a-t-elle sur la pensée du décor? Le cinéma est un art qui prend naissance dans la photographie avec la création du Kinétographe par Thomas Edison en 1888 pour les prises de vues. S'en suit l'arrivée du kinétoscope pour le visionnage des animations. La machine se présente sous forme de boîte permettant un visionnage individuel à travers un oeillet d'images successives. C'est en 1895 que le tout premier film «projettable» apparaît : *La Sortie D'usine* des frères Lumière.



Pauvre Pierrot - Emile Reynaud



Gabriel Veyre - Plaque autochrome 1908

L'idée d'animer des photographies pour retranscrire la vie, le mouvement, est une révolution qui bouleverse le rapport au réel. Très vite donc, cette possibilité de représenter ce réel fait naître le désir de couleur.

Au début du XX^{ème} siècle, la technique ne permet pas encore de capter la couleur. Ainsi, la première fois que le mouvement rencontre la couleur, c'est dans le film d'animation *Pauvre Pierrot* d'Emile Reynaud en 1892. Le procédé est possible à l'époque puisque le film se base sur des dessins et se place alors entre peinture et photographie.

P. Cherchi Usai, historien du cinéma, explique que les procédés de colorisation ont dès la naissance du cinéma été inspirés de trois pratiques: Les lanternes magiques³, les cartes postales et les autochromes Lumières.

1 - Yann Mouren - *La couleur au cinéma* - CNRS Editions, 2012

2 - Jessie Martin - *Le cinéma en couleur* - Armand Colin, 2013

3 - Instrument optique crée en 1843 servant à projeter des images sur un écran ou sur un mur.

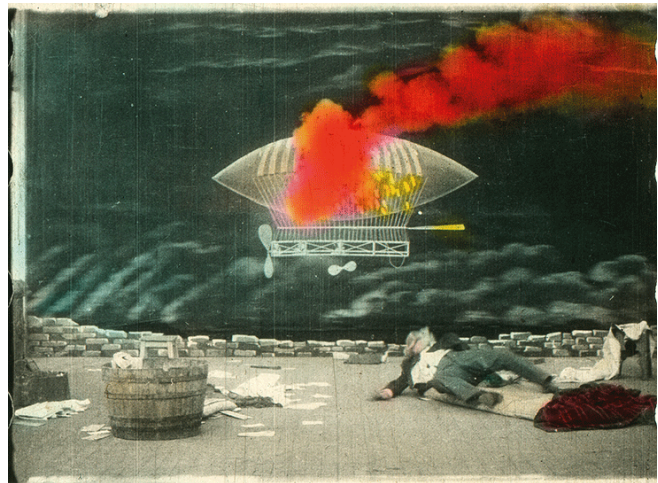
Aussi étonnant que cela puisse paraître, l'invention de la couleur en photographie repose sur l'emploi de fécule de pomme de terre teintée, permettant de capter et filtrer la lumière.

Concernant la prise de vue réel, la couleur n'arrive qu'en 1903 par les procédés de colorisation que nous allons voir. Notons rapidement que l'on parle des frères Lumière comme des créateurs du cinéma mais ce sera Alice Guy, grande oubliée de l'histoire, qui créera la fiction avec *La Fée Aux choux* en 1906.

Les premiers à l'expérimenter la colorisation sont Méliès et Edison. Ces techniques primitives sont similaires à du coloriage. L'idée est tel un peintre, de colorier la positive noir et blanc à l'aide d'encre à l'aniline. Cette encre, transparente en densité, est à l'époque appliquée au pinceau et permet de préserver la profondeur du plan. Il faut savoir qu'entre 1903 et 1904 les pellicules colorisées sont réalisées à la main, images par images entraînant un coût exorbitant (deux fois plus cher) mais proposant à la fois un objet cinématographique unique. Chaque copie est différente en terme de couleur.

Mais Méliès se rend assez vite compte que les conditions de prise de vue en noir et blanc sont déterminantes pour permettre la colorisation en post-production.

En effet, les pellicules orthochromatiques de l'époque traduisent mal en niveaux de gris certaines couleurs réelles. Ainsi, le manque de technique a un impact considérable sur le décor et les choix de valeurs des objets, des murs, deviennent essentiels.



Il met alors en place un dispositif où il pense le décor, les costumes et le maquillage pour pouvoir accueillir le coloriage.

Il décide de peindre les décors directement en divers tons de gris afin d'éviter de se retrouver à l'étape du coloriage avec des masses noires et opaques pratiquement impossibles à colorier.

«La peinture des décors est exclusivement exécutée en grisailles, en passant par toutes les nuances de gris intermédiaires entre le noir pur et le blanc pur. (...) Les décors en couleurs viennent horriblement mal. Le bleu devient blanc, les rouges et les jaunes deviennent noirs ainsi que les verts. Il est donc nécessaire que les décors soient peints comme des fonds de photographe.»¹

Georges Méliès

¹ - https://www.persee.fr/doc/I895_0769-0959_1987_num_2_1_880



Le chaudron infernal - G. Méliès - 1903

Nous avons tous en tête les images de Méliès aux couleurs surréalistes. Ce procédé à posteriori de la prise de vue, amène une retranscription du réel théâtral.

La couleur apporte à l'image une artificialité et lui confère un côté onirique, et magique.

Méliès n'a d'ailleurs jamais voulu reproduire des nuances naturelles.

L'idée à l'époque est plutôt d'apporter au film un côté spectaculaire qui d'ailleurs séduit nombre de riches clients tels que les magasins Dufayel. Méliès a très vite le souci de tourner la plupart de ses films avec, en tête, les différents coloris qu'il ferait appliquer sur la pellicule. Il faut s'imaginer la difficulté d'exécution du coloriage quand à l'époque le photogramme ne mesure que 24,89mm de large sur 18,66mm de haut. L'image est souvent donc partiellement colorée donnant ce rendu atypique entre noir et blanc et couleur.

De façon toute à fait genrée, cette pratique minutieuse de la colorisation sera attribuée aux femmes. C'est la naissance des premiers ateliers de colorisations et le début d'un secteur que s'industrialise.

L'une des plus réputée collaboratrice de Méliès est Elisabeth Thuillier. Ancienne coloriste sur verre, cette rare femme entrepreneuse de l'époque crée une usine au 87 rue du Bac - Les ateliers Thuillier - et devient une des meilleures dans le domaine. Elle travaille sur les films de la Star Film (société de production de Méliès) jusqu'en 1912.

«Le coloriage était entièrement fait à la main. J'occupais deux cents ouvrières dans mon atelier. Chacune d'elle recevait un franc par journée de travail. Je passais mes nuits à sélectionner et à échantillonner les couleurs. Pendant le jour, les ouvrières posaient la couleur, suivant mes instructions. Chaque ouvrière spécialisée ne déposait qu'une couleur. Celles-ci, souvent, dépassaient le nombre de vingt. Le coût du coloriage est de six à sept mille francs par copie pour une bande de 300 mètres, et cela avant guerre. Nous exécutions en moyenne soixante copies pour chaque production. Le coloriage à la main grevait donc assez lourdement le budget des producteurs».

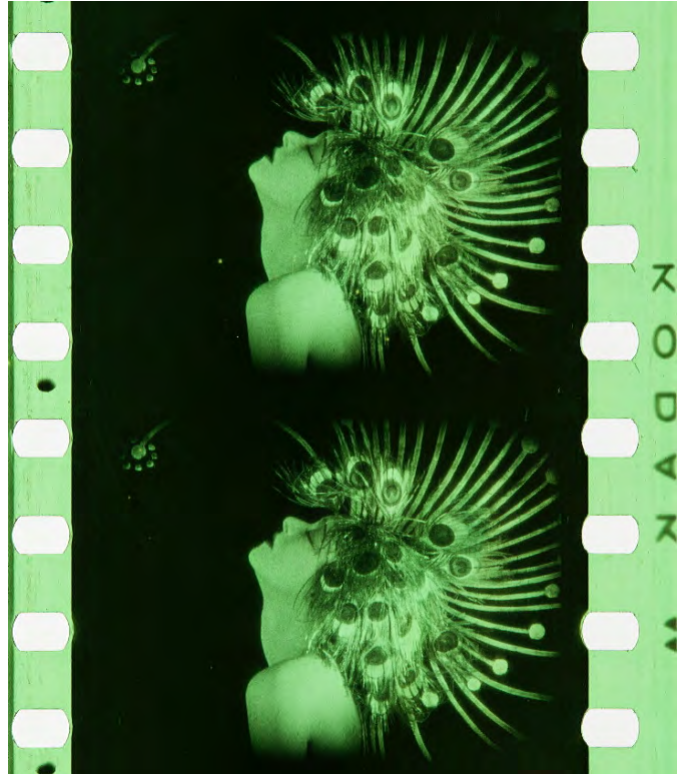


Danse serpentine d'Annabelle - W. Dickson - 1897

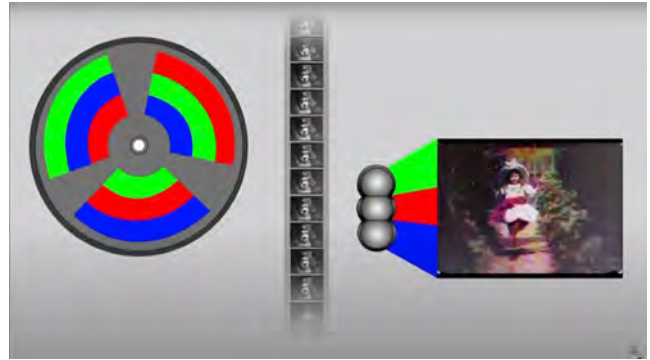
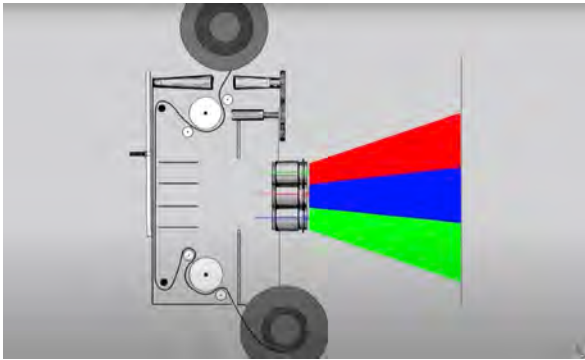
La colorisation au pinceau laissant des traces visibles et des effets de bavures lors des projections, est assez vite concurrencée par la technique au pochoir qui d'ailleurs sera mécanisée, industrialisée et finira par dominer le secteur au début du XXème siècle. Ces pochoirs sont réalisés à partir d'une copie positive du film. Les parties colorées sont découpées au scalpel et l'opération est répétée pour chacune des couleurs appliquées au film entraînant des copies de positives très importantes. Mais ce nouveau procédé continue de concerner les films féériques et «films à trucs» qui sont réalisés en studio et en plan fixe pour faciliter la colorisation limitant les possibilités de mise en scène.

D'autres techniques moins onéreuses voient le jour : le teintage et le virage.

Le teintage utilise un colorant acide qui se diffuse sur la positive dans les parties claires donnant une image monochrome. L'opération est réalisée dans des bains teintés où les pellicules noir et blanc sont plongées. Le virage lui, remplace l'argent métallique de la pellicule positive par un sel coloré. La couleur se fixe sur les parties sombres. Ces deux techniques souvent couplées ont permis de coloriser les films à des coûts modestes mais comportent des désavantages puisque la pellicule teintée perd de la luminosité avec la couleur.



Ces techniques déclinent au moment des premiers procédés Technicolor trichromes que nous allons voir. Ce déclin vers 1920 est lié au désir de capter les couleurs naturelles mais il est également lié à certains désavantages pour le son. En effet, les bains de colorisation endommagent la réception du son de la piste optique. Ce changement de colorisation n'est pas seulement dû à des difficultés techniques mais également à des facteurs esthétiques. L'arrivée du son synthétisé engage de nouvelles exigences de réalisme auxquelles le teintage et le virage ne peuvent répondre.

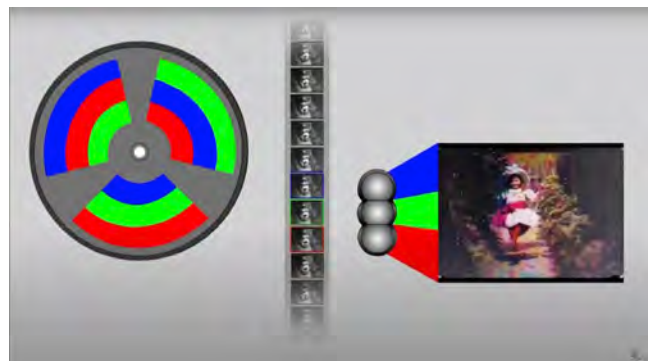
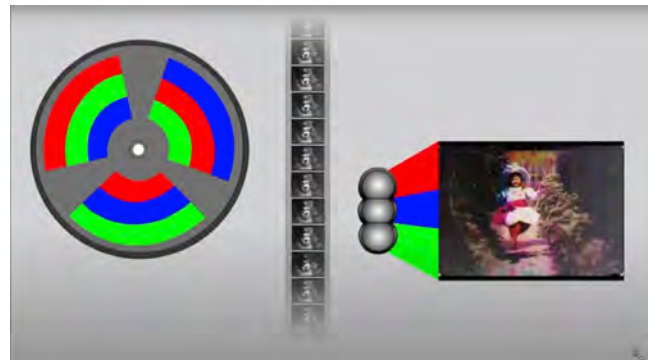


La grande révolution technique s'opère à la suite de ces pratiques artisanales. L'invention se déplace au niveau de la prise de vue. La couleur n'est plus appliquée en post-production mais directement opérée lors du tournage par le système de trichromie. C'est en 1902 que Edward Raymond Turner réalise le premier film couleur de l'histoire.

Le principe de ces essais sera ensuite repris dans les procédés Kinemacolor.

Le système est basé sur la projection d'image au travers de trois filtres colorés correspondant aux couleurs primaires, le rouge le bleu et le vert.

Les trois couleurs sont utilisées à des proportions variées pour retrouver toutes les nuances possibles du spectre composant la lumière blanche.



Jean-Pierre Berthomé explique lors d'une conférence Rennes II, que ce procédé trichrome de primaires Rouge vert Bleu, ou synthèse additive, devient le procédé de la télévision. La synthèse trichrome soustractive associant le Jaune le Magenta et le Cyan, donne elle le noir, et devient le procédé utilisé en imprimerie et projection de film.

Bon nombre de procédés (Kodachrome, Agfacolor, EastmanColor...) sont développés jusque dans les années soixante au cinéma et tous s'inspirent de ce système trichrome. Le cinéma en couleur a successivement utilisé les deux synthèses. Concernant la synthèse additive, les couleurs sont ajoutées et recrées à la projection mais n'existent pas sur le support film, tandis que pour le procédé soustractif, les couleurs sont enregistrées sur pellicule.¹

¹ - Jessie Martin - *Le cinéma en couleurs* - Editions Armand Colin, p33 (2013)

En réalité, comme le précise François Ede lors d'une conférence à la cinémathèque¹, la technologie s'adapte toujours aux usages d'une époque. Il précise qu'à l'époque les pellicules ont des signatures et que les premiers procédés ne visaient pas à reproduire des couleurs vraies mais des couleurs culturellement consensuelles. La pellicule n'est jamais neutre, elle est élaborée pour satisfaire un modèle dominant. Notons que le désir de la couleur a évolué considérablement. Au delà même des coûts de la couleur, le noir et blanc est considéré comme plus réaliste et seulement 3% des films en 1930 sont en couleurs.



C'est Herbert Kalmus qui met au point en 1932 la première caméra permettant de filmer tout en couleurs: la caméra Technicolor trichrome. Elle gère trois négatifs noir et blanc à la fois, entraînés en synchronisme parfait, l'un étant sensible au rouge, l'autre au vert et le dernier au bleu. Ce procédé nécessitait beaucoup de soin lors du tirage final, afin que les trois images se superposent exactement sur la copie.²

Jean Pierre Berthomé explique qu'au début des années cinquante, le procédé Technicolor propose des couleurs très saturés. Pourquoi ? Cela s'explique par le fait que Technicolor s'appuie à l'époque sur les références de couleurs fournies par la lithographie et l'imprimerie. Technicolor exerce un véritable monopole sur la couleur cinématographique durant la Seconde Guerre mondiale, et ce jusqu'au début des années cinquante.

Cette réussite est en grande partie due aux stratégies marketing de l'époque de la firme qui impose aux productions d'énoncer la technologie sur leur affiches et bandes annonces.

Becky Sharp est un film américain réalisé par Rouben Mamoulian et Lowell Sherman, sorti en 1935. C'est le premier long-métrage en prise de vues réelles tourné en Technicolor trichrome.

Les désirs de couleurs évoluent au fil des années puisqu'aujourd'hui la recherche de complexité de la couleurs faite de nuances est dominante.

1 - Les débuts du cinéma en couleurs : A la recherche des couleurs perdues - Conférence Cinémathèque Française - François Ede, décembre 2013

2 - <https://www.rts.ch/la-lere/programmes/cqfd/6951653-les-grandes-dates-du-cinema-cote-technique.html>



«La couleur photographique n'est pas plus vraie que le noir et blanc. Quand Kodak arrête sa production, c'est la couleur du monde qui change.»

Christian CAUJOLLE, professeur à Louis Lumière dans l'émission «Quelle place pour le noir et blanc aujourd'hui ?» - France Inter (2013)

Le dernier chamboulement se produit à l'aune des années 2000 avec l'arrivée du numérique qui éloigne le cinéma de son rapport intime à la photographie argentique. Ces années s'accompagnent d'un perfectionnement des technologies d'impressions et fatalement d'une recherche de détail absolue. D'où la quête d'une représentation des couleurs de plus en plus nuancée et fidèle au réel.

En outre, l'arrivée des nouvelles hautes résolutions (4K, 8K) sur nos écrans, impactent la couleur et cette obsession absolue du progrès, d'un rendu d'image toujours plus détaillé, questionne à nouveau il me semble sur notre rapport à «l'image-art».

« La couleur a dans la vie de nos jours une signification et une fonction qu'elle n'avait pas dans le passé. Je suis certain que bientôt le noir et blanc deviendra vraiment du matériel de musée »

Michelangelo Antonioni

Après avoir vu les différentes grande étapes techniques de l'arrivée de la couleur dans le cinéma, il s'agit dans cette partie d'essayer de comprendre quels ont été les usages symboliques de cette couleur vis-à-vis du noir et blanc.

Si le cinéma parlant est arrivé en quelques années, la couleur elle, a mis beaucoup de temps à s'imposer dans l'image. En réalité, si la recherche de couleur est un symptôme d'euphorie dans les trente glorieuses, les cinéastes et photographes sont au départ plutôt méfiants tant elle bouleverse l'industrie. D'abord au vu des coûts de production bien plus élevés. En effet, un tournage Technicolor augmentait le coût d'un film de 40 à 50 % avant le milieu des années cinquante. Mais une autre raison rend frileux les cinéastes du début du XXème siècle face à l'usage de la couleur. Dans les Cahiers du Cinéma (1997), Carl Dreyer parle d'insécurité du cinéaste vis à vis du peintre¹. Si le cinéma par son noir et blanc prend racine dans la photographie c'est en cela qu'elle se distingue de la peinture, territoire par excellence de la couleur.

« Si l'on ne veut pas que le cinéma en couleur continue son évolution de la façon honteuse à laquelle on peut s'attendre dans les vingt prochaines années, il faut absolument que les producteurs se décident à chercher l'aide de ceux qui sont capables d'aider le cinéma, à savoir, les peintres »

Carl Dreyer

Jacques Aumont², critique de cinéma, va même parler de complexe face à la peinture qui selon lui s'explique en trois points dans l'art du cinéma.

L'immédiateté : le peintre est directement en contact physique, instantané avec la couleur. Le cinéaste doit attendre le résultat de plusieurs opérations techniques (développement, étalonnage...).

La Personnalité : le peintre est seul à décider de sa couleur alors que le cinéaste dépend de techniciens hautement spécialisés.

L'Intentionnalité : il existerait un écart entre l'intention artistique et le résultat final de l'oeuvre cinématographique.

Nous avons vu que cette peur de la couleur s'explique par des raisons indigènes (économiques et esthétiques) mais on peut également aller vers l'anthropologie.

¹ - Carl Dreyer - Réflexions sur mon métier - Editions de l'Etoile (1983)

² - Yann Mouren - La couleur au cinéma - CNRS EDITIONS (2012)

³ - David Batchelor - La peur de la couleur - Autrement EDITIONS (2001)

David Batchelor dans son écrit «*la peur de la couleur*»³ explique que la haine de la couleur dans la société occidentale date de l'Antiquité. Ce serait en réalité elle, qui éloignerait de l'idée. Ce complexe vis à vis de la peinture s'explique aussi par le fait que les cinéastes en 1950 considèrent cette couleur comme trop criarde et peu nuancée.

Un des films emblématiques de cette couleur vive et effrayante en Technicolor est *Le Magicien d'Oz* (1939) de Victor Fleming. Les cinéastes tirent profit de la couleur d'abord dans une démarche d'opposition au noir et blanc. Elle est utilisée au départ comme un métissage.



Le magicien d'Oz démarre sur une image sépia, désaturée qui exprime le quotidien morne et ennuyeux de Dorothy (Judy Garland), le personnage principal. Cette jeune fille du Kansas rêve d'un monde merveilleux. L'arrivée dans ce monde féérique après une tempête est frappant, tant le contraste des couleurs flamboyantes du Technicolor avec le sépia est évident.

Après ce film, l'utilisation de la couleur pour parler du rapport réel/magique va devenir de plus en plus courante. La couleur est en 1950, significativement rattachée à l'apparence, au clinquant, au brillant, au leurre alors que le noir et blanc lui se rapporte à l'être, à la substance. La couleur n'a pas, à ses débuts, intensifié l'impression de réalité qu'offre par nature l'image cinématographique.

Si les films Technicolor des années cinquante ont recours à des couleurs fortes et peu nuancées dans des superproduction, curieusement, la couleur n'est pas ajoutée comme un supplément de réalisme mais, au contraire, pour connoter l'irréalisme des genres.

Yann Mouren précise que la couleur est également utilisée à cette période pour les films aux paysages exotiques alors que le noir et blanc est réservé au thrillers, drames et policiers.

Notons que *le magicien d'Oz* fait perdre à MGM près d'1 millions de dollars pour la première sortie, les coûts de production étant extrêmement importants et les entrées peu nombreuses. Ce n'est que par la télédiffusion que le film tirera des bénéfices importants.

1 - Becky Harp - *Some Problems in the Direction of Color Pictures*, The International Photographer, juillet 1935.

Si la couleur est facilement utilisée pour parler de l'irréel, son opposition avec le noir et blanc se fait également pour dissocier passé et présent. Comme le précise à nouveau Yann Mouren, c'est avec l'arrivée de la télévision couleur que le noir et blanc devient une forme faisant référence au passé, à la télévision d'avant. A ce moment-là, le noir et blanc sied particulièrement bien pour exprimer les souvenirs d'enfance d'un personnage. L'opposition comme marqueur temporelle devient un procédé très répandu alors que la couleur commence à dominer le marché.

C'est vers les années 1960 que la couleur se banalise et n'est plus un signe de fantaisie inventive mais plutôt sa soumission au réel. Rare sont maintenant les productions qui se servent de la couleur comme autre chose que de réaliste. D'ailleurs, les productions deviennent de plus en plus frileuses de l'utilisation noir et blanc et ont peur d'ennuyer le spectateur. Ainsi, l'usage du noir et blanc se fait souvent par séquences rapides et flash backs.

On se rend bien compte que notre rapport à l'image est liée à une définition collective de ce qu'est le réel, de ce qu'est l'ancien et que cette définition évolue en fonction des usages et des technologies. Dans l'émission *La Grande Table* sur France Culture, Christian CAUJOLLE (Professeur à Louis Lumière) parle de notre rapport aux deux régimes. Il précise que les premières images recolorisées de la Seconde Guerre mondiale avait choquées, tant cette guerre est inscrite en noir et blanc dans la mémoire collective.

La doxa s'inverse donc vers 1960 : la couleur remplit le même rôle naturalisant qui avait été dévolu au noir et blanc et la télévision couleur en est le principale influenceur.



Yann Mouren ajoute que l'image-trace, représentation analogique de la réalité, norme réaliste, devient la couleur alors que le noir et blanc tombe dans l'irréalisme.

Le premier à inverser ce procédé est Powell dans *A matter of life and death* (1946). L'un des choix esthétiques primordiaux du film a été de filmer en Technicolor les scènes sur Terre et en noir et blanc (en fait en Technicolor monochromisé) celles au Paradis.

De la même manière que pour l'opposition réel/irréel, nombre de réalisateur inversent le procédé passé/présent au début des années soixante et surtout durant la Nouvelle Vague.

C'est le cas de *Bonjour Tristesse*, (Otto Preminger, 1958) où la partie chromatique est encadrée par deux parties noir et blanc, au début et à la fin.



Cécile (Jeanne Seberg), le personnage principale, est plongé dès le début du film dans une profonde tristesse puisque le lien fusionnel avec son père a été rompu à la suite d'un drame un été sur la côte d'azur. Le spectateur plonge avec elle dans un souvenir passé lumineux, joyeux et coloré qui contraste avec un présent morne et fade. Il est intéressant d'observer que le noir et blanc peut être à la fois un excellent marqueur du passé mais également un régime qui fait appel à l'ennui, à la tristesse et se rapprocherait de la mort quand la couleur est symbole de la vie.

Que ce soit dans le *Magicien d'Oz* ou *Bonjour Tristesse*, les leviers sont les mêmes.

Comme s'il était absolument impossible de délier la couleur, ce que l'on voit depuis toujours, à la vie.

Jean-Luc Godard dans *Eloge de l'Amour* inverse également les usages. La première moitié du film, tournée en noir et blanc, raconte les déboires amoureux d'un jeune scénariste de cinéma et ses difficultés pour écrire un scénario à propos de l'amour.

La seconde moitié du film, filmée avec une caméra numérique en utilisant des couleurs saturées, nous ramène deux ans en arrière, au moment de la rencontre entre le protagoniste et une mystérieuse jeune femme.

Godard explique qu'il souhaitait travailler dans ce film un présent photographique et surtout retourner les règles établies. Finalement ces exemples révèlent que les représentations collectives nées d'habitudes peuvent être bousculées à tout moment au cinéma.

En lisant le mémoire de Rafael Rueb¹, j'apprends que la production des films en noir et blanc aujourd'hui (2010) s'élève seulement à 2 / 3%. Ce pourcentage est si ridicule qu'il m'interpelle.

Alors que la technologie a inversé les usages et à participé à orienter vers la couleur les métiers de l'image, pourquoi le noir et blanc est-il si délaissé? Le noir et blanc ennuie-t-il? Empêche-t-il l'identification du spectateur tant il est chargé de connotations anciennes? Pourquoi préfère-t-on regarder de manière écrasante une image en couleur? Ou du moins, pourquoi les sociétés de productions font-elles ce choix?

En effet, Rafaël Rueb explique qu'aujourd'hui certains films prévus en noir et blanc sont contraints de tourner en couleur par pression des chaînes de télévision. Si l'on regarde le média télé, plus aucune chaîne si ce n'est Arte, ne diffuse de films en noir et blanc. Immédiateté et connexion au réel.

¹ - Rafaël Rueb - *De nos jours le noir et blanc*, La fémis, Département Image, 2012.

Rafael Rueb va même jusqu'à dire que les films «pénombre» ou plus sombres semblent repoussoirs. En fait, de nos jours, tourner en noir et blanc est devenu un acte politique. Tourner en noir et blanc, c'est aussi éliminer le caractère émotionnel de la couleur pour ne parler que de lumière et de forme. Par exemple, un vert et un bleu vont être très proches en terme de nuances de gris en noir et blanc alors que le rouge aura une densité plus faible et sera fatalement plus clair.

La pensée de Rafaël Rueb sur la lumière et la forme m'amène à tenter de décrypter la grande différence entre une image noir et blanc et une image couleur.

En 1974, Truffaut déclare que la couleur «éloigne de l'art» parce que trop proche de la vie. D'ailleurs l'éthymologie du mot est étonnante.

Color vient de Cel, celare, cacher: Ce qui est trompeur.

Comme si la donnée couleur était un biais, une peau recouvrant une forme. L'idée selon laquelle une couleur recouvre et cache la surface des choses, qu'elle farde et dissimule la réalité¹.

«La couleur parle aux sens et embrouille l'esprit.»

James Agee

Rouben Mamoulian, réalisateur de *Becky Harp* (premier long métrage en technicolor) déclare que la couleur ne doit pas être synonyme de bariolage et que «la retenue et la sélection sont l'essence de l'art».

Cette phrase comme celle de James Agee résonne en moi et est à l'origine de cette réflexion de mémoire.

L'idée n'est pas ici de dire que face à l'écrasante production couleur, il faut refaire du noir et blanc, mais plutôt de réfléchir à ce que provoque les deux régimes d'images et ce que peut signifier un cinéma à 98% en couleur aujourd'hui influencé par la télévision. Où se place le travail du décorateur qui manie cette chromie. La couleur du cinéma ne doit-elle pas être différente de celle du réel ?

En effet, si le cinéma prend racine dans la photographie, il se place selon moi dans un entre deux entre. Je m'explique.

Le noir et blanc est lié depuis toujours à l'argentine et la chambre noire. Yann Mouren rappelle qu'à la naissance de la photographie, le manque de technique étant présent, le noir et blanc ne représentait pas la réalité et donc emmenait la photographie vers une forme d'abstraction pour se décoller du réel.

Si le cinéma prend son art dans la photographie certes, il a depuis toujours été intimement lié à la télévision, le médium étant le même : la vidéo, le mouvement.

¹ - Annie Mollard-Desfour - *Les mots de couleur : des passages entre langues et cultures*, CNRS/Universités Les Chênes 2 Cergy-Pontoise Paris 13 Villetaneuse, 2008.

Je pense que cette position entre art et médium vidéo place le cinéma à un endroit bien particulier. Si la télévision est le lieu de l'information, du réel, le cinéma est lui un art donc un regard sur le réel tout à fait subjectif. Dans un entretien sur *Éloge de l'amour*, Jean-Luc Godard parle même de travail de plasticien et non de peintre, dans le cinéma.

«Plasticien, c'est quelque chose qui a été un peu oublié dans le cinéma. J'y suis sensible. Surtout que sous l'influence de la télévision on ne peut pas trop dire que dans les trois quarts des images, il y ait quelque chose de plastique, si vous voulez. ¹»

Jean-Luc Godard

Je suis séduite par cette déclaration. La couleur dans un film devient donc un levier artistique, un outil et non une donnée du réel. Michelangelo Antonioni, grand coloriste du cinéma le dit, *«l'enjeu de cet art est de travailler la couleur non pas comme un élément du réel mais plutôt comme matière de l'image»*.²

Pour revenir sur les oppositions du noir et blanc et de la couleur, Yann Mouren précise que lorsque l'on regarde une photographie noir et blanc, on aperçoit avant tout les formes, les balances, les valeurs, et cela nous permet d'aller plus vers le sujet ou le sens. Sans être perturbé par les représentations directes, à savoir, la charge émotionnelle des couleurs.

De même, il est important de reprendre la réflexion du photographe Abbas. Celui-ci travaillant essentiellement en noir et blanc, explique convertir automatiquement la couleur en valeur de gris.

Je vois en noir et blanc quand je travaille. Quand je vois des couleurs, je transpose immédiatement en tons de gris, de blancs, de noirs. Mais je dois faire un effort. On pourrait penser l'inverse, vu que c'est ce que voit l'œil; mais en fait la couleur distrait.

Archive de Abbas dans l'émission « Les Nuits Magnétiques » sur France Culture le 10 septembre 1991

Jean-Pierre Berthomé est critique et historien du cinéma. Dans une de ses conférences à Rennes II, il parle lui de la facilité de lecture d'une image lorsqu'elle est en couleur. La couleur correspond à une signalétique visuelle d'une incroyable efficacité. Si la photographie noir et blanc amène vers une lecture de la lumière et des contrastes, la couleur elle, détache les formes et provoque des émotions.

Penser les deux régimes d'images dans ce mémoire est une manière de réfléchir aussi au futur métier de décorateur qui doit prendre en compte à la fois les nuances et balances de valeurs mais aussi la symbolique et l'aspect métaphoriques des couleurs.

1 - <https://autrecinema.fr/wp-content/uploads/2020/06/godard-2001.pdf>

2 - Jacques Aumont - *Introduction à la couleur*, chap. 6, Armand Colin, 2020.

Maintenant que nous avons entrevu cette opposition forte entre noir et blanc et couleur, je souhaite avoir un regard rapide sur deux films en particulier et dont l'approche plastique est très différente. Le premier, *Pleasantville* est une forme hybride mêlant couleur et noir et blanc dans le même plan. Le second *l'm a Cheerleader*, est un film entièrement chromatique où l'utilisation des couleurs est ultra symbolique.

Pleasantville, réalisé par Gary Ross, est, sous ses airs de comédie légère américaine dans la continuité de *Gremlins* ou *Retour vers le futur*, une vraie proposition plastique. Suite aux recherches effectuées pour ce mémoire, j'ai pu me rendre compte que l'opposition noir et blanc / couleur était quasiment systématique. *Pleasantville* représente un des rares exemples qui ose mélanger les deux à la fois et dans le même plan sans s'inscrire dans un film de genre (Sin city).

Deux temporalités se présentent dès le début du film.

David (Tobey Mc Guire) est un jeune adolescent des années quatre-vingt dix, isolé de la communauté scolaire qui n'a qu'un désir : fuir sa réalité en se plongeant dans celle d'une sitcom noir et blanc rassurante et confortable des années cinquante, *Pleasantville*.

Dans ce monde, chaque jour qui passe est ensoleillé, rien ne peut être choquant ou dramatique et tout le monde s'entend à merveille. Une utopie rêvée pour David. Un soir où le garçon se dispute avec sa soeur Jennifer (Reese Witherspoon) pour la télévision, la télécommande soudain devenue magique, les plonge tous les deux dans le monde fictif de Pleasantville.

Dès lors qu'ils commencent à vivre dans ce quotidien fictionnel, leur existence est soumise aux exigences puritaines du feuilleton et à ses valeurs familiales conservatrices : Le sexe, la violence et l'altérité y sont interdits.



Comme toutes les utopies, la ville de Pleasantville est close, fermée sur elle-même.

Il n'y a pas d'ailleurs géographique et il n'existe aucune autre culture dans Pleasantville sinon celle de l'*'American way of life* exaltée dans les années cinquante (dont Pleasantville est la représentation carton-pâte).

La ville est organisée spatialement sur deux axes principaux *Main Street* et *Elm Street*, dessinant un T (référence directe aux backlots et plateaux de cinéma).

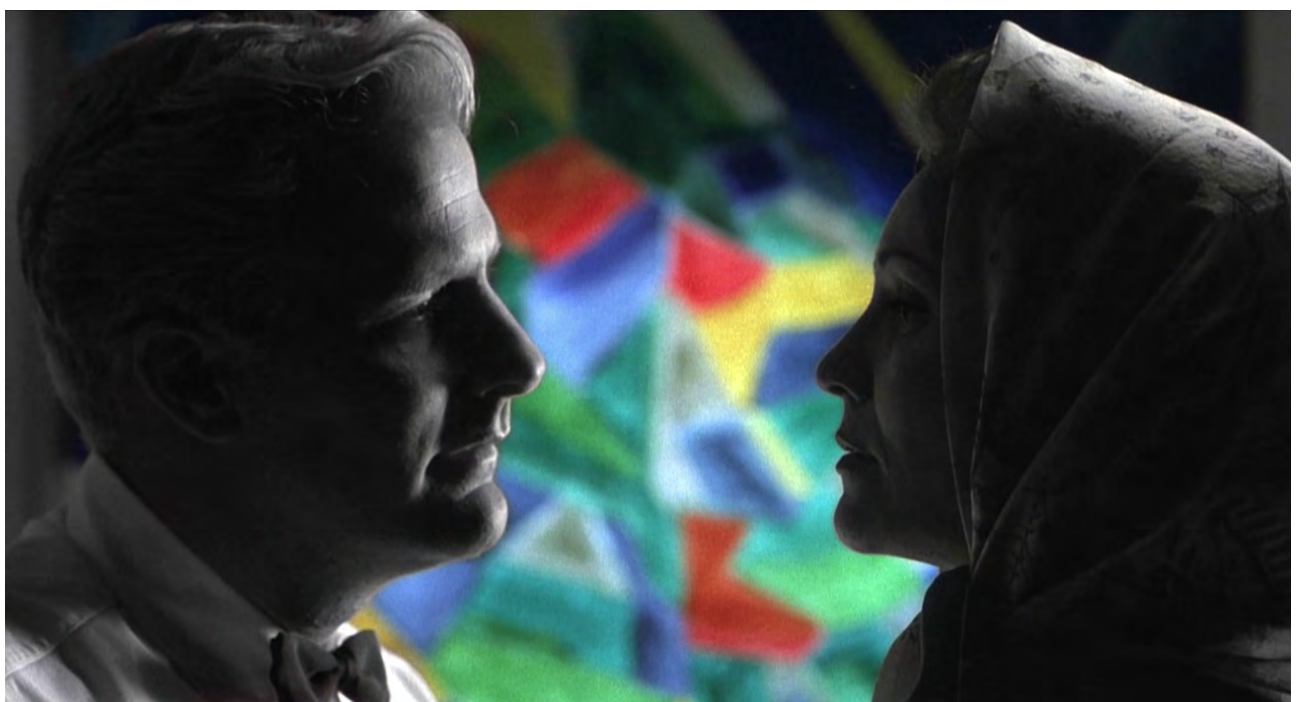
Cet enfermement apparaît aux habitants de Pleasantville aussi naturel que les conventions qui dictent leur vie, leur liberté de mouvement étant aussi réduite que leur liberté de pensée (les pages des livres de la bibliothèque sont blanches).

En terme d'usage de la couleur, l'approche narrative du film est très intelligente. Alors que les deux adolescents sont bloqués dans ce monde noir et blanc, la couleur apparaît pour la première fois lorsque le petit ami de Jennifer découvre le plaisir de faire l'amour. Chaque fois qu'un personnage se libère de ses carcans et du conformisme puritain, il « reprend vie », goûte à la liberté et récupère des couleurs.

D'abord posée comme distinction temporelle, la couleur illustre par la suite la levée d'une forme de censure et d'obscurantisme. A vrai dire le film se rapproche d'une critique du nazisme et des systèmes totalitaires.

Ce qui me plaît dans cette proposition c'est que la couleur est utilisée comme un outil de narration et s'infiltre progressivement dans une régime désaturé. C'est le fait d'avoir osé les deux en même temps finalement.

En fait la couleur est l'outil métaphorique du film. Cette infiltration de chromie dans une image noir et blanc n'est pas anodine. Elle provoque en moi une étrangeté douce. Comme si l'oeil avait du mal à lire les deux régimes à la fois ! Car les deux régimes ne fonctionnent pas pareil. Le noir et blanc du film est vraiment très peu contrasté. Tout semble être un aplat de gris, ce qui reprend très bien la texture du vieux sitcom de télévision. Le noir et blanc n'est pas photographique (*Sin City*) ; La couleur elle, est traitée de manière très vive, avec des teintes éclatantes. Fatalement, dès que la couleur sort, elle prend le dessus et les personnages semblent réels ! C'est plutôt bien fait.



Alors que ce noir et blanc va homogénéiser l'image en de multiples gris, aplanir les formes, la couleur elle, domine par contraste et sépare instantanément les éléments dans l'image. C'est en voyant ce film que je me suis rendue compte à quel point l'oeil priorisait la couleur. Du moins lorsque le régime général est gris et qu'un élément de couleur contrasté surgit. En revanche, je ne suis pas certaine que le contraire fonctionne.

Notons que ce genre d'effet semble anodin de nos jours, mais en 1997 mêler sur une même image couleur et noir et blanc, sur 1700 plans, est loin d'être simple. *Pleasantville* fut le premier gros film hollywoodien à passer par un DI/digital intermediate, autrement dit un intermédiaire numérique entre le tournage sur pellicule et le film final, lui aussi sur pellicule classique.



Cette étape numérique a mêlé scan du film, travail de rotoscopie, correction colorimétrique/désaturation d'une partie de l'image, et enfin impression sur une nouvelle pellicule.

Dans un article¹, Chris Watts, le chef opérateur explique le plan où David remaquille sa mère en «gris» pour cacher ses couleurs retrouvées.

Comme le film était tourné en couleur puis désaturé en partie, le maquillage a été fait en vert après de nombreux tests pour correspondre parfaitement à la teinte de peau de Joan Allen, une fois désaturé.

«We got some green bespoke make-up. We wanted a colour green that was essentially the same colour as a flesh tone would be in black and white.»

Chris Watts

Chris Watts explique qu'à l'époque, maquiller en vert sans savoir si l'effet fonctionnera ensuite, était une grosse prise de risque que les producteurs ont accepté de jouer non sans inquiétude.

¹ - <https://vfxblog.com/2018/10/22/pleasantville/>.

Même si l'écriture du TFE a été faite avant de découvrir ce film, je réalise qu'il devient une des références premières.

Le film par enjeu scénaristique évidemment reste binaire (noir et blanc/couleur) et je crois que des formes plastiques plus hybrides encore à l'image sont à imaginer entre réalisateur, opérateur et chef décorateur.

Le deuxième film dont je souhaite parler n'a absolument rien à voir dans sa forme mais il traite évidemment de la couleur. Il s'agit de *I'm a Cheerleader* réalisé par Jamie Babbit en 1999. Tout comme *Pleasantville*, ce film est un teenage movie sur lequel il vaut la peine de s'arrêter en terme d'utilisation de la couleur et surtout de choix artistique en terme de décor.

C'est l'histoire de Megan (Natasha Lyonne), jeune pom-pom girl, qui se retrouve envoyée par ses parents dans un programme appelé « True directions », afin de la remettre dans le droit chemin, puisque ces derniers la soupçonne d'être lesbienne. Elle rejoint donc une dizaine de jeunes, qui sont coachés par des membres d'une équipe, bien loin d'être 100 % hétérosexuels.

Pour sortir diplômé de la maison, chaque membre de ce petit groupe doit valider différentes étapes telles qu'accepter son homosexualité, redécouvrir les codes de l'hétéro parfait(e), passer l'étape de la thérapie familiale en trouvant quel a été l'élément déclencheur de son introversion, démystifier le sexe opposé et enfin, simuler une expérience sexuelle avec le sexe opposé.



Le film est une satire d'une société puritaine et asceptisée et croise d'ailleurs celui de *Pleasantville* où toute dérive sexuelle est recadrée.

Ici, il n'est pas question de parler de noir et blanc mais plutôt de la couleur et ses symboliques au travers du travail de la décoratrice Rachel Kamerman. Toute l'intention artistique sert le propos. Le décor proposé est un lieu irréaliste à vrai dire, une espèce de maison de poupée dont les murs et les objets semblent recouverts d'une peinture uniforme qui aurait coulé partout.



Rachel Kamerman la cheffe décoratrice s’amuse à la fois avec des couleurs franches dont les symboliques bien connues sont attribuées à un genre (bleu/rose) mais aussi avec un travail de complémentaires comme pour parler d’un équilibre absurde recherché dans ce lieu. Plastiquement le choix du monochrome artificiel transmet directement l’idée de devoir « rentrer dans un moule » et dégage une vraie force visuelle pour un simple film d’adolescent.

Théo Sizun dans son mémoire¹ parle de l’omniprésence de la couleur aujourd’hui et engage le décorateur dans sa responsabilité à faire une vraie proposition avec l’outil couleur, à créer une harmonie avec cette donnée pour proposer une image agréable et cinématographique.



1 - Théo Sizun - *La profondeur de l’image cinématographique* - Mémoire La féminis (2012)

Il précise que l'oeil fonctionne par comparaisons, et qu'il s'habitue rapidement à une dominante de couleur et la rectifie. Notre oeil attend nativement un certain équilibre de couleurs : celle des complémentaires, les couleurs qui s'opposent dans le cercle chromatique. Des couleurs qui, mélangées, donnent un gris neutre. Ces règles de complémentaires sont observables par deux phénomènes.

Si l'on prend par exemple un carré rouge à l'intérieur duquel on place un carré gris neutre, le gris prendra une dominante de la couleur opposée, le vert. C'est ce qu'on appelle le contraste simultané de l'oeil.

Si l'on fixe pendant un moment un carré rouge vif, lorsqu'on ferme les yeux une image latente apparaîtra prenant une teinte vert, la complémentaire du rouge : c'est le contraste successif. Ces deux types de contrastes de l'oeil montrent bien l'importance des accords de couleurs pour le cerveau. C'est pour cela que les compositions colorées respectant un équilibre de complémentaires auront immédiatement un aspect agréable à l'oeil.

II) Penser le décor pour un film noir et blanc

2.1

Un autre oeil sur le décor : le cas de Jean Vincent Puzos, décorateur et daltonien

Pour cette partie, je souhaitais interroger deux décorateurs afin d'avoir un aperçu de leur pensée et leur travail sur la couleur et plus précisément le noir et blanc. Tenter de répondre à une question que je me suis toujours posée : comment travaille le décorateur pour un film noir et blanc ?

Dans une discussion entre élèves sur mon mémoire, on me parle d'un intervenant, Jean-Vincent Puzos, chef décorateur ayant une particularité : il est daltonien.

Je décide de le contacter afin comprendre comme il travaille dans un métier de l'image avec une telle particularité sensorielle. Il me donne rendez-vous dans ses bureaux du 16^{ème}.

L'endroit est surprenant, les murs sont jonchés d'images 3D de projets géants d'architecture et de collages de matières très colorées.

Je lui demande directement son rapport aux couleurs. Il me répond instantanément que la couleur échappe à toute norme. Sa norme c'est ce qu'il a toujours vu : les rouges, les verts, et certains mauves lui apparaissent en nuances de gris. Il a simplement appris à les nommer, comme tout le monde finalement.

Il me parle très vite de ses diverses collaborations en cinéma et m'explique sa facilité pour le coup, à travailler sur des films en noir et blanc. Il me raconte son travail sur «*Les trésors des îles chiennes*» de F. J. Ossang.



«On pense que de beaux films noirs et blancs sont tirés du réel mais c'est faux. Le cinéma est un art qui dérive de la photographie. En cela, il y a des choix de densités de noirs et de blancs.»

Jean-Vincent Puzos

Ayant sa donnée «couleur» à lui, il pense toujours l'image en rapport de densités et de valeurs. En fait, il prend et choisit la couleur non pas pour sa pigmentation, sa symbolique, mais pour sa lumière. Sur ce film par exemple, il me raconte amusé qu'à la présentation des décors, toute l'équipe s'inquiète des choix de couleurs puisqu'il part dans des orangés vifs et des teintes très fortes.

Il utilise aussi l'aluminium et le doré. Comme dans chaque film me dit-il.

Pour lui, la brillance et les textures sont des dimensions plus importantes encore que les couleurs ou valeurs pour un décorateur.

« Tout comme l'outrenoir de Soulages, le métal s'habille de la chaleur ou froideur de la lumière et en ça varie, fait vibrer un décor, n'en déplaie à l'opérateur... »

Jean-Vincent Puzos

En me parlant de texture, je lui demande à quoi correspond ses collages au mur.

Il m'invite à me rapprocher et m'explique qu'à chaque début de projet il travaille par collages abstraits qui lui permettent de réfléchir non pas couleur, mais matière et lumière. Sa série de collages est faite de bleus outremer de violets et de rouges. Des associations de couleur justement étonnantes.



Face à mon étonnement, il ajoute que la règles des complémentaires n'est pas suffisante, il faut tenter d'autres choses, aller plus loin. Il me parle alors de son travail de couleur sur *La note bleue* d'Andrzej Zulawski dans lequel il a pu oser des marrons/verts très saturés à l'époque et même des mauves. Il y avait une grande liberté en travaillant avec Zulawski. Il m'explique avoir dans le film «cassé» la couleur pleine pour lui donner de la nuance et de la variation et faire vibrer le décor.

Quand je regarde effectivement les plans du film, je suis surprise par l'audace des teintes. Le film retrace les quelques jours de la vie de Frédéric Chopin au XIX^{ème} siècle et oser de telles couleurs revient à assumer la fiction, l'essence même du cinéma et proposer un décalage radical qui participe à rendre le message du film absolument contemporain. Je ne dis qu'il faille faire ça systématiquement en direction artistique mais je trouve intéressant de choquer ou secouer une époque avec la force de la couleur.



Nous finissons ce rapide entretien en discutant de notre fascination commune pour le décor de *The Tragedy of Macbeth* réalisé par Joel Coen.

Il ajoute que la démarche dans le film est assez proche de la sienne. L'histoire, écrite en 1623 par Shakespeare, a été reprise au théâtre et cinéma un nombre incalculable de fois.

Mais ici, le décor aux formes si épurées, à l'ensembliage si minimaliste, comme prenant racine dans le théâtre, porte l'attention constamment sur les matières, rendant un noir et blanc flamboyant.



Il me paraissait important d'avoir un témoignage supplémentaire de celui de Jean-Vincent sur la conception de décor pour un film noir et blanc. Ayant vu très récemment Les Olympiades, j'ai été séduite par l'image contrastée, très élégante et souhaitais interroger Mila Preli, la cheffe décoratrice sur le film.

Malheureusement n'ayant pas eu de réponse à temps, je me suis appuyée sur un entretien de l'AFC avec Paul Guillaume, le chef opérateur des Olympiades.

Il explique que tout a été tourné en couleur et que la demande principale d'Audiard était de faire un noir et blanc «brillant».

Dès le début de l'entretien, Paul Guillaume explique certaines intentions qui recoupent les propos de Jean-Vincent Puzos. N'ayant pas la donnée symbolique de la couleur dans le film, l'attention en lumière et décor a été portée sur les valeurs, les balances et les brillances. Un travail photographique.

Par exemple, pour la séquence du hall d'immeuble, le couloir a été recouvert de liège offrant une matière très matte et texturée en éclairage de face, et très brillante dès qu'on passe à contre-jour.

Il rajoute que tout a été pensé jusque dans les accessoires, comme les draps du lit satinés, la coque d'ordinateur, qui sont autant d'occasions de rajouter des éléments brillants à l'image. Un travail également entre décor et costume a été réalisé pour la post-production. Un personnage habillé en rouge sur un fond bleu serait par exemple facile à séparer pour pouvoir derrière modifier les valeurs en étalonnage.

«L'appartement a été entièrement repeint dans des couleurs bleues et vertes, les rideaux violets..., c'était assez étrange !

Paul Guillaume - Entretien du 16 juillet 2012 pour AFC



Mila Preli a réadapté le décor en jouant effectivement sur la lumière intrinsèque de chaque couleur pour obtenir une palette de gris. De la même manière, les personnages entre eux portaient des couleurs très distinctes et très vives pour ensuite pouvoir les séparer les unes des autres.

Cette quête de la brillance a demandé d'essayer de conserver une référence de noir pur et de blanc pur dans presque chaque photogramme pour permettre à l'œil de s'étalonner en continu. Il explique que l'idée a été de travailler tous de concert avec la décoration et les costumes pour obtenir l'image la plus brillante, et ne pas juste se contenter de plaquer un traitement à l'étalonnage.

2.3

Exploration de la couleur et phénomène d'achromaticité : le cas de Tako Tsubo

Le dernier choc que j'ai eu et qui m'a convaincu d'explorer ce sujet, c'est la découverte du documentaire de *L'enfer* de Henri-Georges Clouzot et des rushs existants que Sabine Lancelin a pu gentiment me transmettre.

C'est la première fois je crois que j'ai ressenti un tel choc en terme de créativité au cinéma. Si le film n'a malheureusement jamais vu le jour, il a été pour moi une des plus audacieuses propositions plastiques qui soit. Il vient en réalité se placer entre cinéma, art visuel, peinture. J'ai surtout été marquée par les essais maquillage de Romy Schneider. L'idée de Clouzot pour ce plan était de déplacer les balances de blancs de caméra de façon à ce que un fleuve qu'il souhaitait rendre rouge sang (le personnage principal ayant des hallucinations sur l'infidélité de son épouse) le soit au tournage plutôt que bleu/vert. Ce choix suppose évidemment à l'époque en pellicule de réadapter la couleur des carnations sans passer par la post-production.

Je décide donc de m'appuyer sur cette référence pour commencer le TFE et en considérant donc que ce film serait plus une expérimentation de la couleur, qu'un réel film de fiction abouti.



Je souhaite dans cette dernière partie parler de mon film de fin d'études afin d'expliquer quel a été mon trajet et ma pensée sur ces questionnements de la couleur. Tout d'abord il est important d'en résumer l'histoire.

Suite à une rupture , A . se soigne d'une blessure ouverte au coeur qui peine à cicatriser. Une nuit où il aperçoit des fragments de sa bien-aimée dans un rêve, la plaie s'ouvre à nouveau. A . qui semble plongé dans un quotidien gris, non loin d'un état éteint et mort, affronte enfin les souvenirs du passé qui s'immiscent dans la salle de bain, lieu intime du couple. En transformant sa douleur en plaisir il renait à mesure que le décor retrouve ses couleurs.

L'enjeu de ce film de TFE dans la continuité du mémoire, a été d'utiliser la couleur non pas comme une donnée du réel mais plutôt comme une matière avec laquelle jouer et expérimenter. Une matière au service de la narration.

Cette narration en bichromie (nb/couleur) était un moyen d'évoquer le souvenir et le retour à la vie du personnage.

Le décor a tout d'abord été pensé comme étant l'état psychologique du personnage. Le jeu était d'arriver à créer une forme plastiquement monochrome (gris chromatiques) et désaturée, symbole de l'état dépressif du personnage puis de faire ressortir en couleur certains objets, symboles du souvenir et de la relation passée, sans avoir recours à la post-production.

Au vue de l'économie du budget et de l'exercice sur la couleur, j'ai commencé à penser le décor comme un espace simple et petit participant aussi à une forme d'étouffement du personnage.

La salle de bain est apparue comme évidente pour parler de l'intimité du couple et jouer avec les transpirations des murs, l'eau, les brillances.

L'idée était donc de travailler sur les réactions physiques des couleurs entre elles et créer un faux noir et blanc par le phénomène d'achromaticité évoqué plus tôt.

En somme, d'éclairer le décor par sa couleur complémentaire pour en absorber sa couleur.

Pour se faire, j'ai été fortement épaulé par Claire Villela ma cheffe opératrice avec laquelle nous avons élaboré une série de tests et recherches pour trouver cet effet possible entre lumière et décor. L'exercice m'obligeait à penser deux décors en réalité. Celui « noir et blanc » avec le travail des valeurs et la lumière émanante d'une couleur tout en pensant au plan de fin lui en couleur !

J'ai déjà commencé à me poser la question de la couleur de cette salle de bain.

Dans un premier temps je pars sur la couleur bleue pour l'équilibre qu'à la couleur avec les peaux (de caucasiennes à noires) pour le plan final. Ce choix suppose d'éclairer par sa complémentaire, c'est-à-dire en jaune.

Je croise Christophe Hervé, chef peintre qui me parle de son inquiétude concernant l'effet recherché avec ces deux couleurs.

Selon lui les densités sont trop éloignées pour absorber le bleu. Le jaune étant trop clair avec peu de nuances et le bleu étant trop dense et difficile à éteindre.

Il me parle du vert.

Il me raconte d'abord que c'est la couleur la plus large en nuances ce qui permet de pouvoir l'assortir avec une multitude de peaux.

De plus, après quelques recherches je réalise que le magenta est sa complémentaire et que les deux couleurs ont des densités similaires rendant donc l'effet d'achromaticité possible.

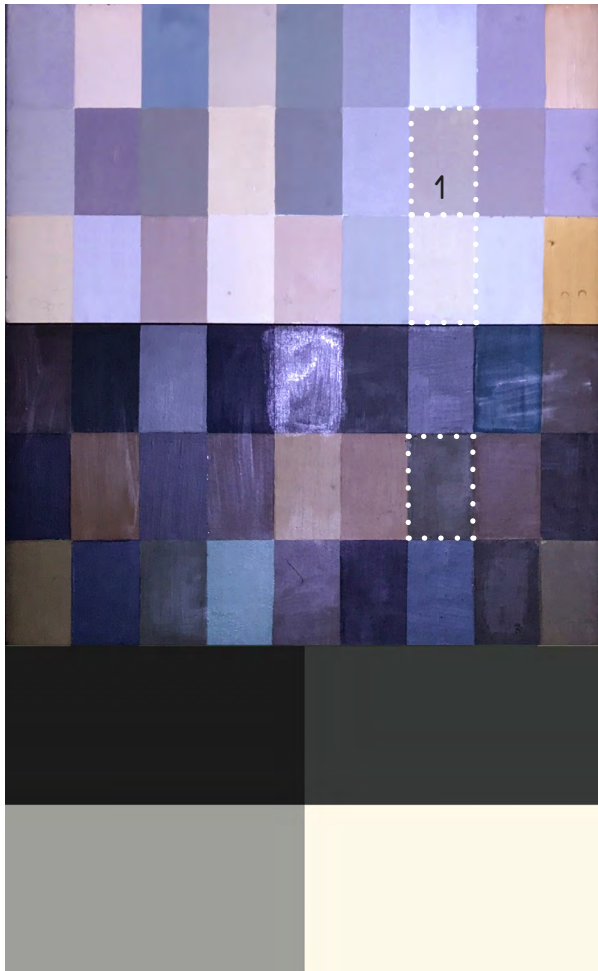
Le vert devient la couleur la plus cohérente pour le film et me permet même d'affiner l'écriture du scénario pour partir sur un décor plus végétal pour parler de la renaissance du personnage. Un lieu humide fait d'herbe et de mousse qui reprend vie.

Nous commençons alors avec Claire une série de premiers tests sur un nuancier assez large de verts qui m'intéressent pour le film. Cette première étape est à la fois un moyen de trouver notre gélatine, du moins faire le choix de couleur de la lumière et en même temps d'observer quels verts fonctionnent et sont absorbés.

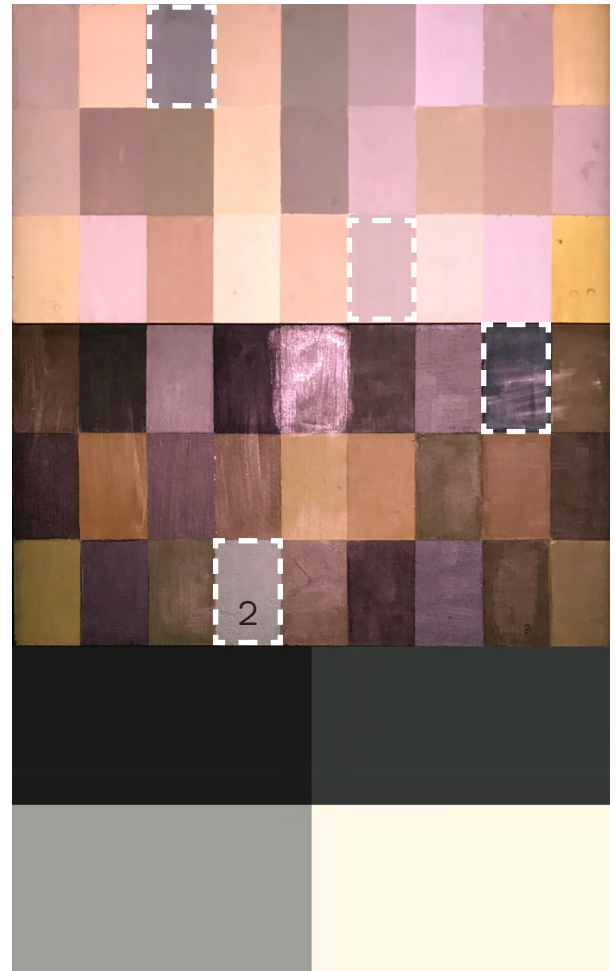
Essais I - Palettes de verts

Lumière blanche face
Palette verts





Lumière blanche face + Gélatine LAVENDER
Palette verts



Lumière blanche face + Gélatine MEDIUM PINK
Palette verts

Je réalise deux panneaux - un clair l'autre foncé. Nous décidons pour facilité le protocole de travailler avec des Skypanel qui nous permettent de tester toutes les gélamines ROSCO intégrés dans la light.

Après avoir essayé toutes les nuances du catalogue, nous orientons notre choix vers deux gélamines selon nous les plus prometteuses : Lavender et Medium Park.

L'un tire vers les bleus l'autre vers les rouges.

Je réalise vite que les verts réagissent différemment.

Les «*verts neutres*» ou «*vert Prairies*» comme je les appellerai (verts en pointillés) ont tendance à tirer vers les marrons sous médium pink mais sont plutôt gris neutre sous Lavender.

Les «*verts d'eau*» ou «*verts bleus*» (verts en tirets) tirent fortement vers le bleu sous Lavender mais au contraire sont très neutres sous Médium Pink.

Nous sommes en tout cas assez frappées avec Claire de constater que deux verts semblent à 100% absorbés : la 1 et 2. L'un sous Lavender l'autre sous Medium pink.

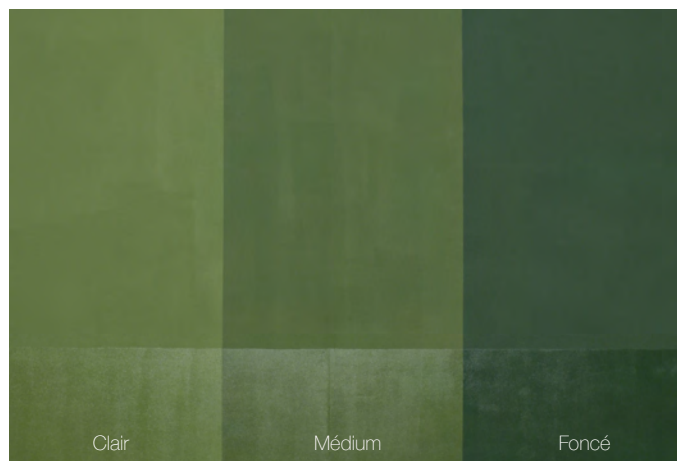
Après ces observations nous décidons de rentrer dans une deuxième étape de tests et de comparer ces deux types de verts (1 et 2) sur de plus grandes surfaces.

C'est également l'occasion de commencer à questionner les brillances pour savoir comment réagit la lumière colorée en réflexion.

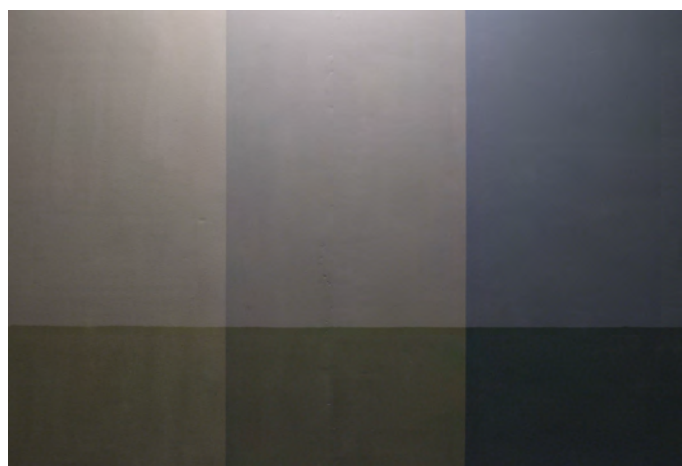
Essais 2 - Vert Neutres/Prairies



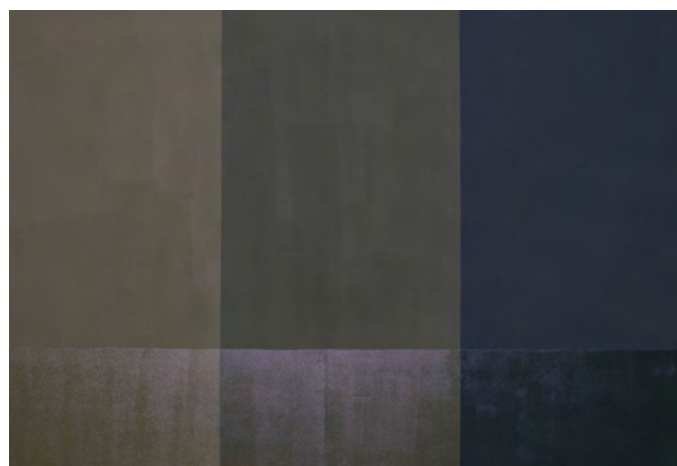
Lumière blanche douche
Mat - Vernis satin



Lumière blanche face
Mat - Vernis satin



Lumière blanche + Gélatine LAVENDER douche
Mat - Vernis satin



Lumière blanche + Gélatine LAVENDER face
Mat - Vernis satin



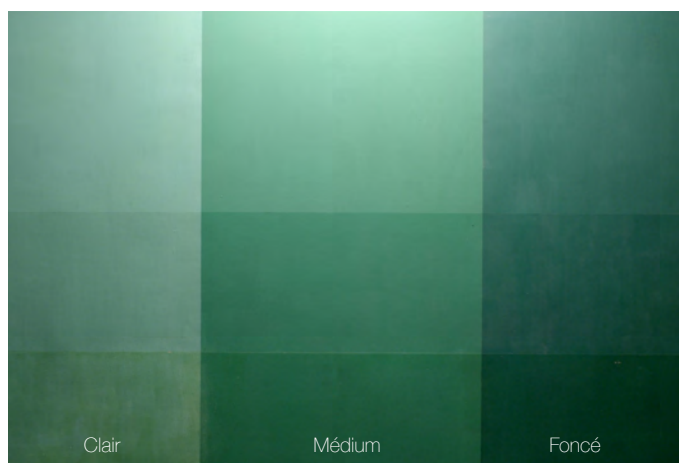
Référence des gris
lumière blanche 3400K

Je lance alors la construction de deux feuilles de décor et pars sur les couleurs médium 1 et 2 que je décline chaque fois en un ton clair et un foncé. J'applique du vernis satin en pied de feuilles et nous décidons d'éclairer de deux manières : en douche et de face.

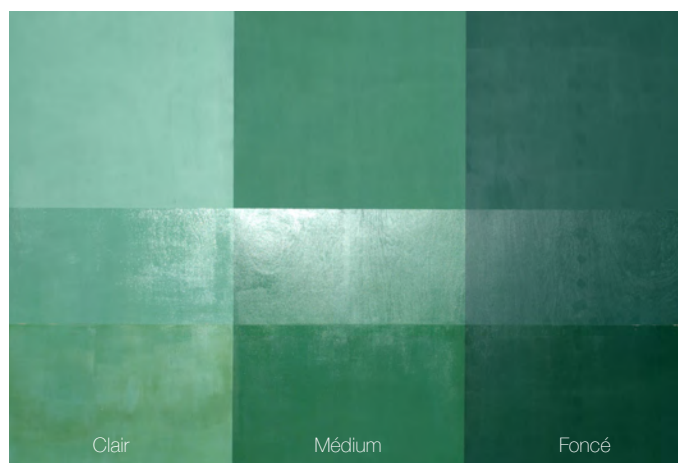
Les résultats sont assez surprenants. Nous réalisons avec ces verts et le Lavender que la transformation est flagrante sur le Foncé : on obtient un beau noir profond avec une pointe de violet. Sur les autres tons, on tire plus vers les marrons/vert. La transformation est moins spectaculaire même si plus évidente en éclairage douche que de face.

De même, je constate que la brillance réagit totalement différemment en fonction de l'éclairage. Dès lors que l'on éclaire de face, le filtre Lavender se sent en réflexion dans les brillances.

Essais 2 - Vert d'eau/bleus



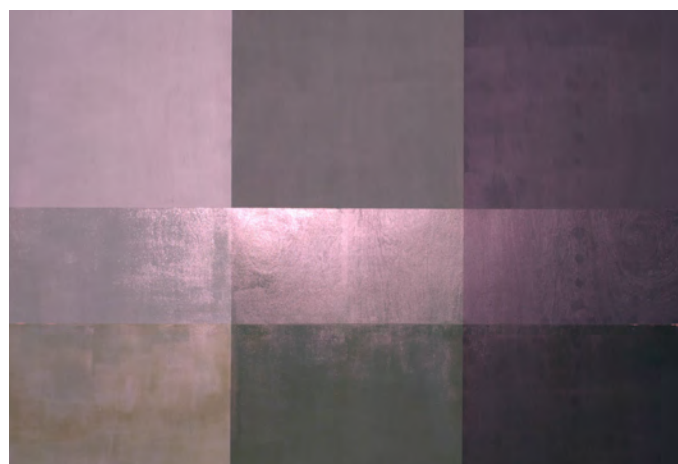
Lumière blanche douche
Mat - Vernis brillant - Vernis satin patine jaune



Lumière blanche face
Mat - Vernis brillant - Vernis satin patine jaune



Lumière blanche + Gélatine MEDIUM PINK douche
Mat - Vernis brillant - Vernis satin patine jaune



Lumière blanche + Gélatine MEDIUM PINK face
Mat - Vernis brillant - Vernis satin patine jaune

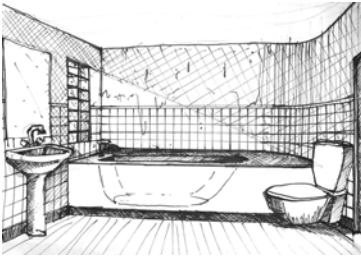


Référence des gris
lumière blanche 3400K

Les essais sur les verts d'eau sont pour moi plus spectaculaires. Certes on retrouve en éclairage face les mêmes problématiques que pour les verts neutres, à savoir que la pointe de magenta du filtre Médium Pink se sent en brillance et même sur le mat.

Le médium est à affiner également car on sent toujours une pointe de vert. Mais le résultat pour le vert clair et le foncé sont bluffant : Presque neutres, même avec une patine jaunie. J'hésite un temps puis décide de partir vers les verts d'eau pour les murs quitte à utiliser les verts neutres en accessoires.

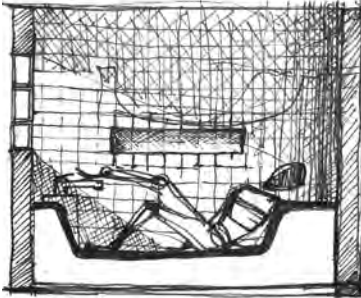
Volumes



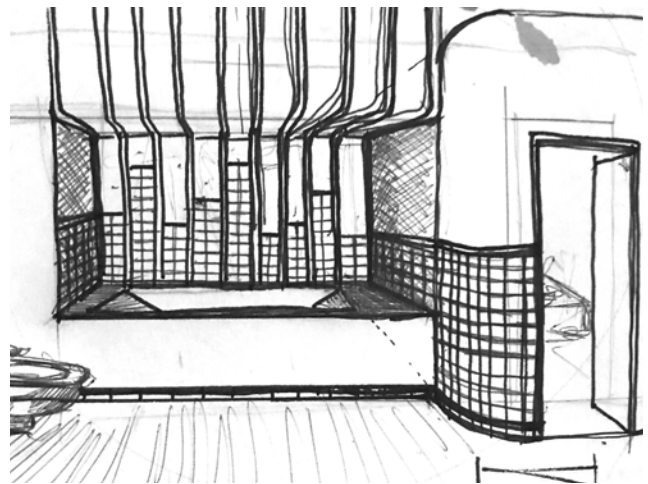
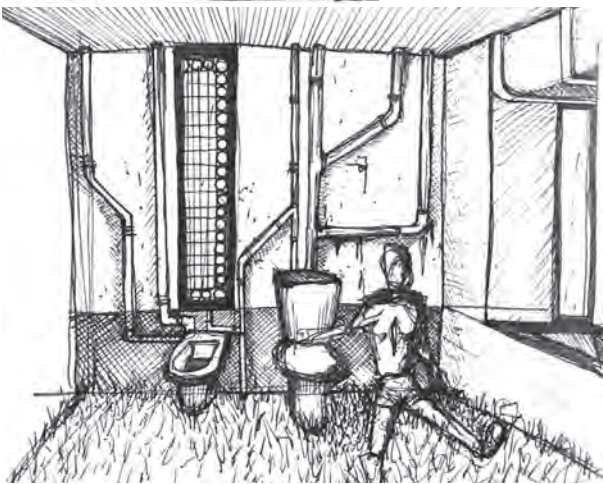
La recherche de volumes et la pensée sur l'espace se fait en même temps que les tests couleurs.

L'idée de départ est de dessiner un décor simple où l'accessoirisation serait minimale et l'attention serait portée sur les matières et la peinture.

Je divise la salle de bain en sous-espaces : le lavabo, les wc, la baignoire avec la chambre en découverte.



Suite aux essais d'éclairage douche convaincants, je décide de travailler la baignoire en alcôve et de retrouver le même volume de casquette au dessus du lavabo de façon à insérer dans le décor des lumières de type néons qui glisseraient sur les murs pour éteindre la couleur ponctuellement.





Très vite le projet de décliner la couleur choisie en de multiples nuances pour rendre un noir et blanc dynamique, apparaît. Le motif du pixel pour parler du souvenir déformé arrive rapidement et s'installe dans le décor au niveau des carreaux me permettant de faire ce jeu de variation de gris. Etant donné la nature fantastique du scénario, je pars sur une identité marécageuse et humide. Un sous-sol un peu glauque où la lumière viendrait d'en haut et le sol serait végétal.

J'ai voulu pour la chambre en découverte travailler des ocres et marrons au mur pour le plan final. Le réveil du personnage se déroulant dans cet espace, la différence chromatique induisait de penser toute la literie verte pour la changer sur le final.



Maquillage

Le travail de recherche en maquillage devient le même qu'en peinture : Trouver le vert le plus proche du ton d'une carnation caucasienne et qui s'absorbe sur Médium Pink.

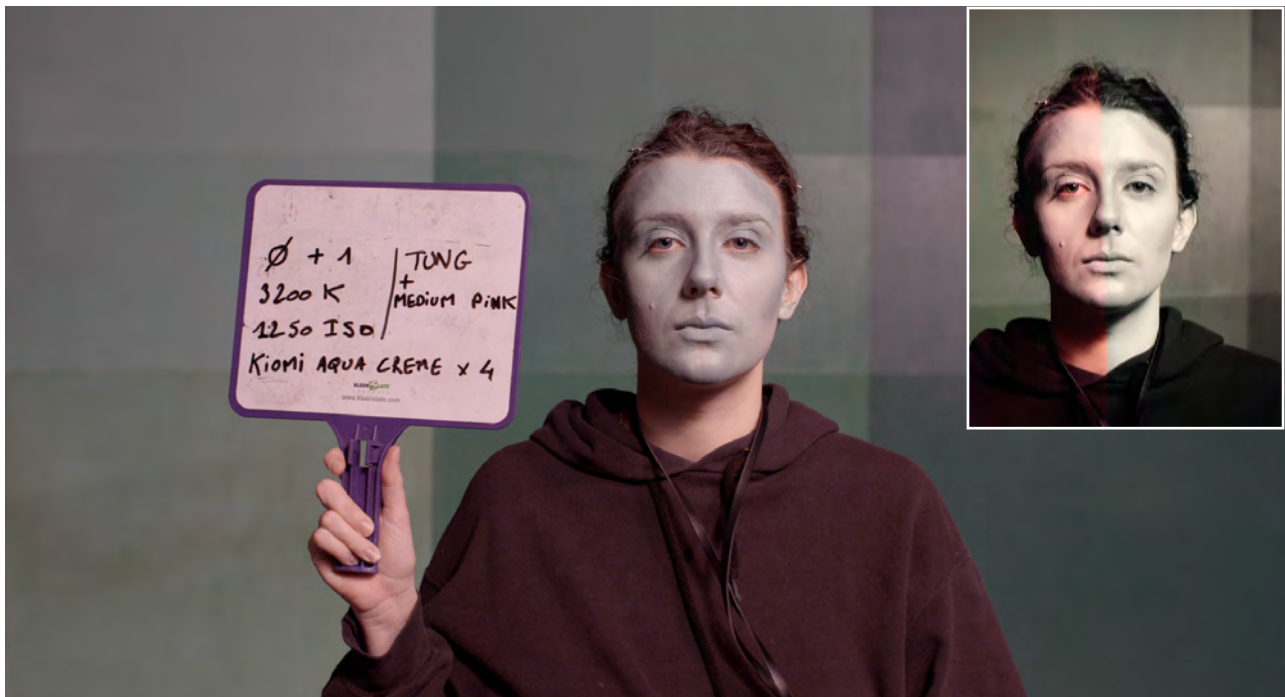
Je pars en référence sur le fantôme dans *l'Empire des Sens* d'Oshima.

L'idée de garder la muqueuse rouge pour accentuer l'aspect créature du personnage.



L'empire de la Passion - Nagisa Oshima

Nous réalisons avec Claire et Agie, la maquilleuse, une série de tests couleurs à l'aquaCrème et je décide volontairement de partir sur un gris-bleu que je compare à un réel noir et blanc pour vérifier que la densité elle la bonne.



Je tiens à préciser que durant tous ces tests, Jonathahn Ricquebourg, chef opérateur expert de la couleur, a eu la gentillesse de passer nous donner des conseils et son avis sur notre travail.

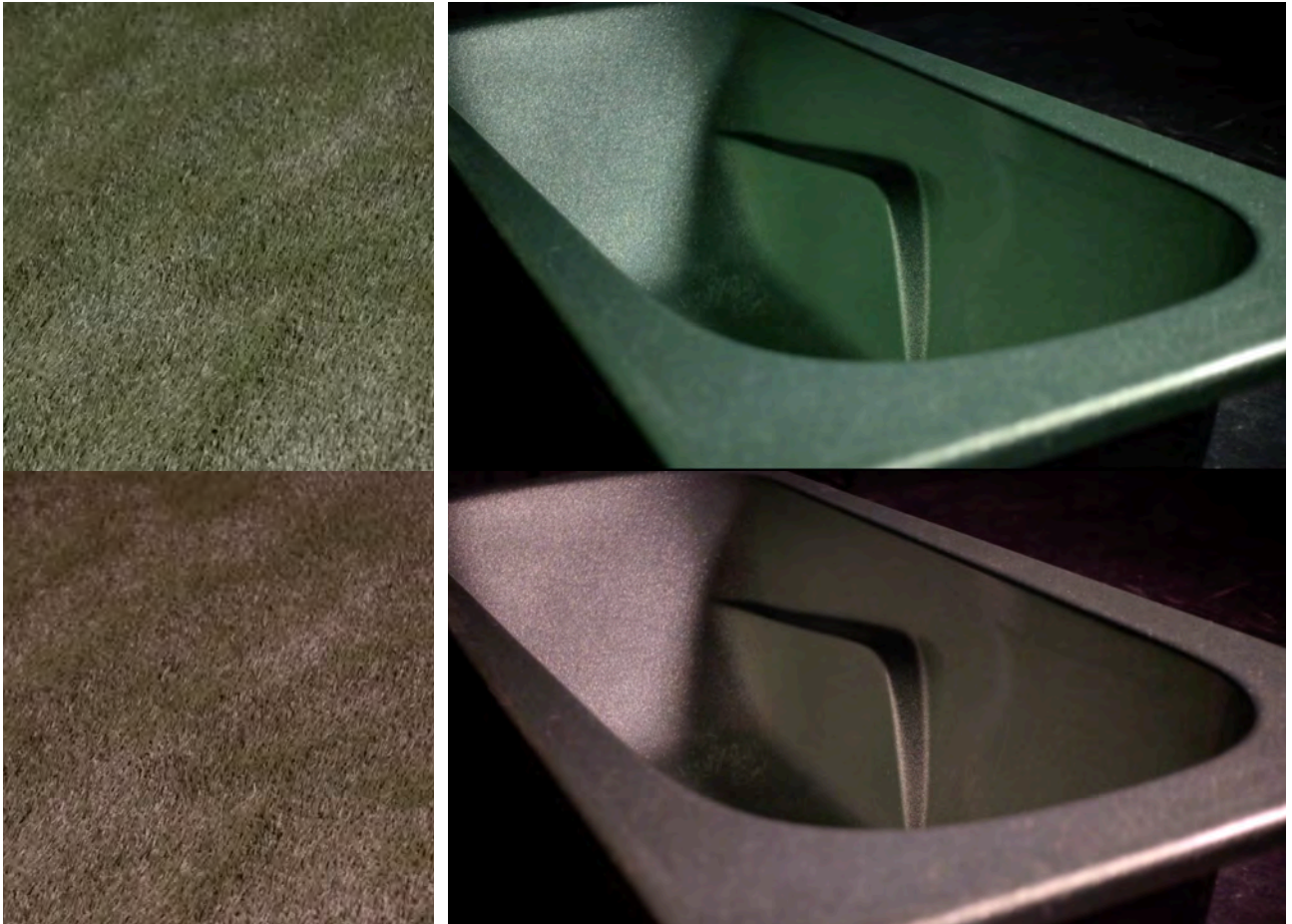
Nous avons fait appel à lui car son travail se distingue un peu des autres opérateurs puisqu'il compose parfois sa lumière en mélangeant des couleurs entre les sources.

Par exemple il crée une lumière blanche avec trois sources rouge, vert, bleu. Cette lumière n'aura fatalement pas les mêmes ombres qu'une pure lumière blanche et c'est plastiquement ce qui l'intéresse.

Durant nos rencontres, j'ai beaucoup douté et souhaité parfois peindre des parties du décor en vraies nuances de gris pour convaincre définitivement le spectateur qu'il s'agit d'un noir et blanc.

C'est Jonathan qui m'a au contraire encouragé à aller vers cette forme qui n'est pas vraiment un noir et blanc mais une image entre deux. Selon lui il serait dommage de ne pas montrer une forme que l'on ne voit jamais.

Ensemble / accessoires

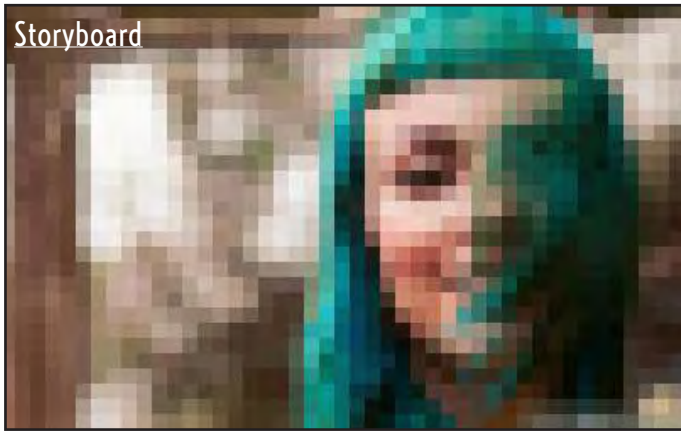


Concernant l'ensembliage et l'accessoirisation, le même enjeu s'est posé. Le choix d'épurer l'espace m'a permis pour les éléments les plus importants de pouvoir les tester et les modifier en peinture.

Pour la baignoire j'ai eu envie de ramener de la brillance et ai fait le choix de la paillette pour créer une anomalie dans cette salle de bain et renforcer l'étrangeté.

De la même manière, les objets du quotidien présents sur les étagères ont été repeints en différentes teintes de vert pour tirer vers les gris. L'idée était de travailler tout en vert excepté certains éléments (évoqueurs de la réaction) dans des teintes rouges/chaudes qui forcément eux allaient ressortir. C'est le cas du «cœur-chou» que le personnage tient dans sa paume et du rideau de douche.

Storyboard



P0 - Rires et visage pixellisés reviennent de plus en plus nets sur le sourire. Léger mouvement avant.



P1 - Pleine nuit Réveil soudain. A. est en nage. Lumière de lune. Mouvement droit visage vers table basse.



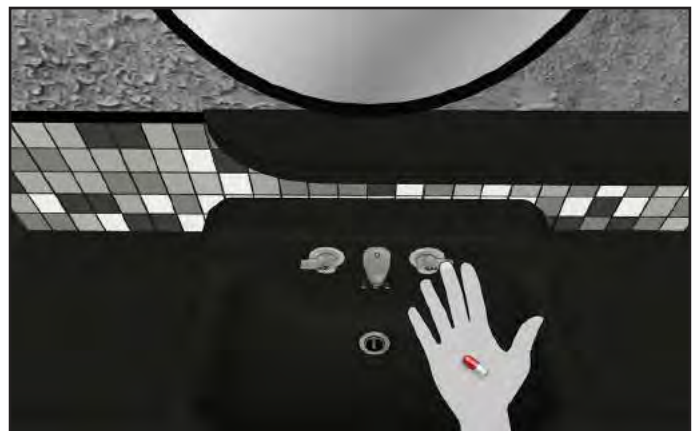
P2 - Réveil clignotant. Point sur pillule, effet distordu? (Jeunet)
A. attrape la pillule et sort du champs.



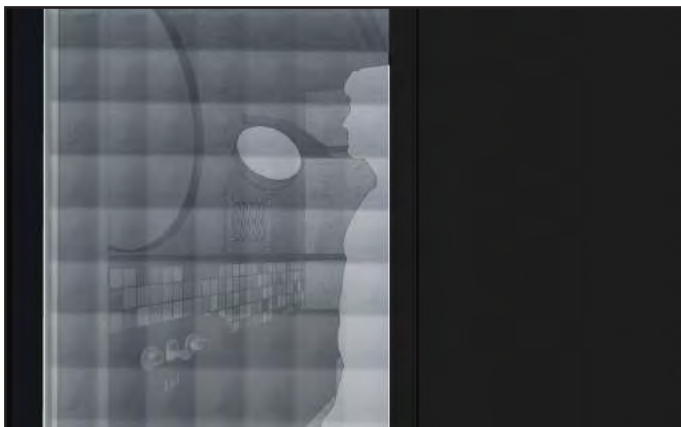
P3 - A. regarde sa plaie dans miroir, touche son bandage et gémit.



P4 - A. aperçoit la tâche et se défait son bandage laissant apparaître une énorme plaie. Les points ont sauté, le blessure suinte et saigne.



P5 - A. regarde sa plaie dans miroir, puis la pilule dans sa main - rouge. A panique et la gobe.



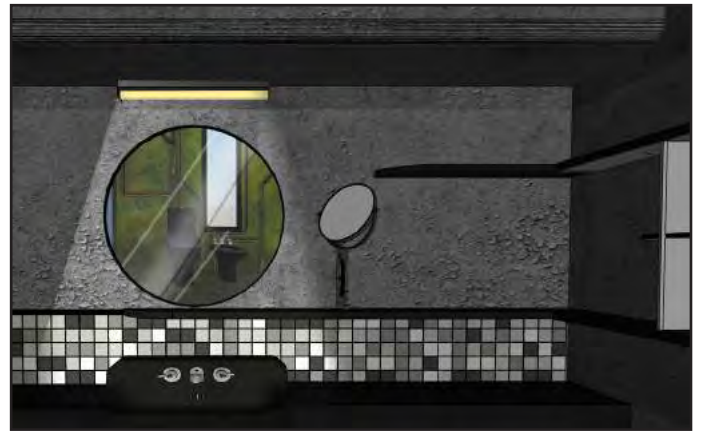
P6 - A. s'observe. Son visage est décomposé en pixels à travers le vitrage listral. Des sons du quotidien s'emparent du décor. La voix de M



P7 - A. boit de l'eau, respire fort, secoue la tête pour chasser ses pensées, tape son poing contre le lavabo et se regarde à nouveau dans le reflet. La plaie ouverte. (insert)



P8 - A. crache tout, pousse un cri de désespoir/épuisement en essuyant une larme.



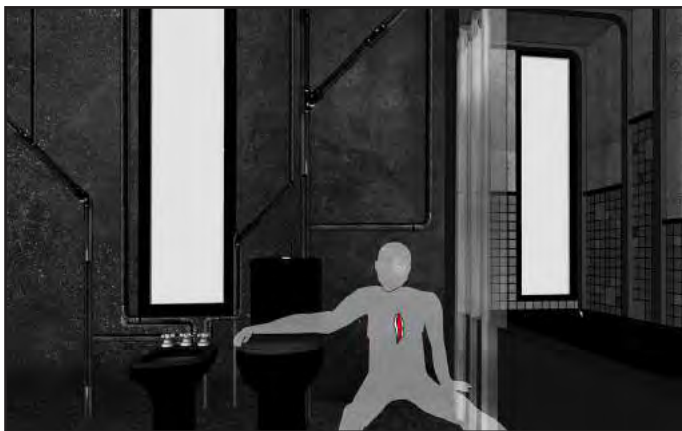
P9 - Sortie de champs. Apparition en couleur du fond de pièce. A. dans une précipitation fouille des sacs au son.



P10 - Divers objets réapparaissent en couleur. Son de pilulier.



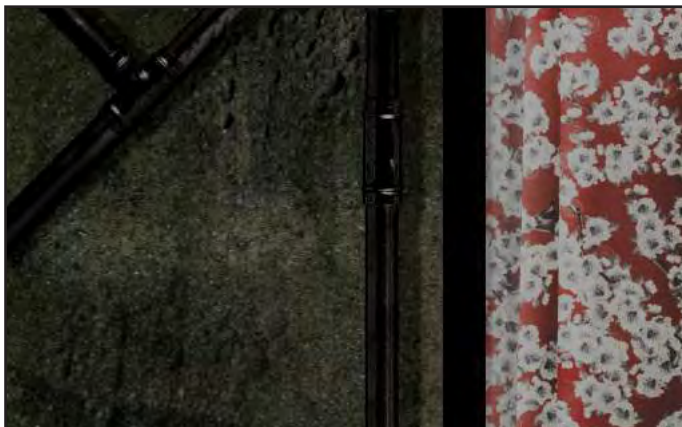
P11 - A. réapparaît dans le champs, s'enfonce vers le fond de pièce, secoue le pilulier pour faire tomber le tout dans la cuvette.



P12 - (ajout insert pillulier + voix des jours off à écrire avt p12)
Douleur extrême dans la plaie. A. se gratte et gémit plus fort encore.
Les tuyaux se mettent à gronder, gargouiller comme un estomac.



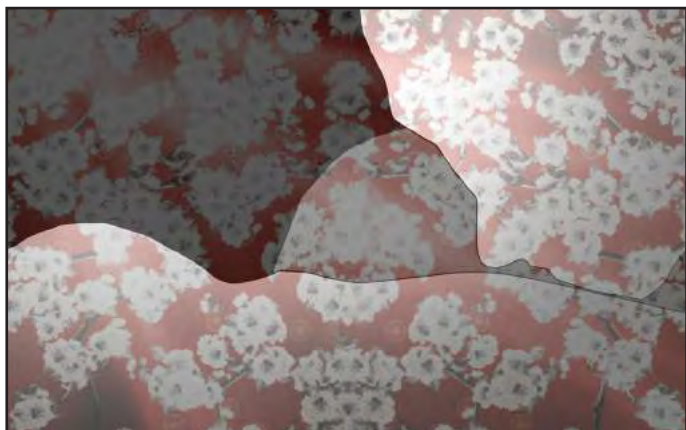
P13 - Le décor se réveille. La peinture sur les murs bulle. (ref Clousot)
Les parois suintent, de l'eau se met à couler.



P14 - Bruit de douche. Une voix douce se met à chanter. De la vapeur commence à entrer dans le champs.



P15 - Arrivée sur le visage de A. Il fixe le tissu de couleur, médusé.
Le touche et plonge son visage dedans. Noir.



P16 - Noir. A. embrasse un ventre sous un drap. La lumière du petit jour traverse le tissu pour imprimer son visage.



P17 - Blanc. A. sort du rêve le souffle coupé, les yeux embués. Les vapeurs sont de plus en plus présentes, le son de la douche se fait de plus en plus fort. A. dans un cri arrache le rideau. Personne derrière.



P18 - Il s'écroule dans la baignoire.



P19 - A. gémit, se gratte la plaie, puis se décolle des bouts de peaux.



P20 - A. gratte encore. La démangeaison semble tourner en colère. A est possédé. Dans un ultime cri de douleur il plonge ses doigts dans la plaie comme pour aller chercher plus loin.



P21 - A. enfonce ses doigts de plus en plus loin dans la plaie.



P21 - La douleur se transforme en plaisir et à mesure que A. s'apaise, la lumière change et les couleurs de la pièce réapparaissent.



P22 - Mouvement arrière dévoilant l'espace complet. (FIN photo à écrire)

Plans du film







J'amenerai ma conclusion sur les limites du projet et ce qui n'a pas fonctionné. Je regrette d'abord de ne pas avoir eu plus de temps pour affiner ce travail d'accessoires. Ces plans de natures mortes d'objets du quotidien n'étant pas assez convaincants, ils n'ont pas été gardés au film.

C'est en cela que le film est pour moi resté à l'état d'expérimentation mais n'est pas vraiment abouti.

Je me suis également retrouvée face à des contraintes qui m'ont appris beaucoup de choses sur les focales et le décor : comment filmer un espace petit. Tout le travail d'ensemblage de la chambre, du lavabo, des étagères n'est que peu visible voire pas sur le film. Malgré le fait d'avoir testé l'espace à l'aide d'abaques en amont et d'avoir pensé la mobilité de feuilles, les petites focales ne convenaient pas ou déformait bien trop les lignes. Il aurait fallu sortir assez loin du décor pour tout visualiser. Nous avons essayé mais l'aspect décor cinéma artificiel était trop présent.

Je garde donc une grande déception sur cette phase du projet. J'aurais souhaité voir mieux les éléments de décor.

Enfin, je tiens à préciser que dès le début des tests et du projet, l'idée rêvée avec Claire Villela était de faire le changement de lumière en direct dans le plan final pour créer un effet magique et spectaculaire.

Tout l'enjeu du film résidait là-dedans. Claire s'est rendue compte que l'effet était possible en ayant une source unique pour ne pas bouger les ombres et donc en travaillant en SkyPanel.

Malgré nos demandes à l'école nous n'avons jamais pu avoir ces sources, réservées pour d'autres TFE. La transition vers la couleur se fait donc sur l'insert blessure mais l'effet est évidemment bien moins impressionnant ou même visible.

Néanmoins, cette pensée sur la couleur et le noir et blanc dans l'histoire du cinéma m'a permis de me questionner sur notre relation à l'image, qui, en fin de compte bouge continuellement.

A l'heure où de nouveaux médiums d'images explosent via les applications Youtube, TikTok, Facebook, notre rapport à ce réel «instantané» impacte-t-il nos exigences à l'image ? Et par extension à l'image cinématographique ? A l'art ?

Le rôle du décorateur je crois est de rester attentif à ses changements et de toujours il me semble, considérer le cinéma comme une vision unique d'un réel pour plastiquement toujours de toujours s'en distancier.

Et la proposition de nouvelles formes au cinéma semble manquer.

Les essais de Jonathan Ricquebourg sont inspirantes. Je pense que ce genre de recherches doit avoir lieu également dans le domaine du décor avec des échanges bien plus importants avec les opérateurs.

Malgré des délais de productions de film de plus en plus courts, je crois que prévoir ces moments de recherches dans la préparation d'un film est essentiel pour trouver de nouvelles formes et tâcher de ne pas prendre le risque, de montrer éternellement les mêmes images.

BIBLIOGRAPHIE

- LA COULEUR AU CINEMA - Yannick MOUREN
- LE CINEMA EN COULEURS - Jessie Martin
- DE NOS JOURS LE NOIR ET BLANC - Rafael Rueb
- LA PROFONDEUR DE L'IMAGE CINÉMATOGRAPHIQUE - Théo Sizun
- L'INTERACTION DES COULEURS - Josef Albers

FILMOGRAPHIE

- *Ran* - Akira Kurosawa (1985)
- *La fée aux choux* - Alice Guy (1896)
- *Danse serpentine d'Annabelle* - W.Dickson (1897)
- *Agnes may Turner on a swing* - Edward Raymond Turner (1902)
- *Le chaudron infernal* - Georges Méliès (1903)
- *Le magicien d'Oz* - Victor Fleming (1946)
- *Une question de vie ou de mort* - Powell (1946)
- *Bonjour Tristesse* - Otto Preminger (1958)
- *Rusty James* - Francis Ford Coppola (1984)
- *Pleasantville* - Gary Ross (1997)
- *But I'm a Cheerleader* - Jamie Babbit (1999)
- *Eloge de l'amour* - Jean-Luc Godard (2001)
- *Kill Bill* - Quentin Tarantino (2003)
- *Sin City* - Franck Miller (2005)
- *Persepolis* (2007)
- *Les Olympiades* - Jacques Audiard (2021)
- *The tragedy of Mac beth* - Joel Coen (2022)

WEB

- <https://www.youtube.com/watch?v=aG3kgVZ0ZMc>
- <https://www.youtube.com/watch?v=XrQqlz8GI50>
- <https://www.cinematheque.fr/objet/405.html>
- <https://www.echosciences-grenoble.fr/articles/les-outrenoirs-de-pierre-soulag-es--obsession-d-un-physicien>
- <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/le-noir-est-une-couleur-34-vers-la-luminosite-du-noir-rothko-et-soulag-es>
- <http://thecolorsofmotion.com/films>, un site designé et développé par Charlie Clark
- <https://www.lairedu.fr/media/video/conference/la-couleur-au-cinema/>
- <https://www.cineclubdecaen.com/analyse/couleur.htm>
- <https://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/autochromes.html>
- <https://www.afcinema.com/Paul-Guilhaume-AFC-revient-sur-le-tournage-du-film-de-Jacques-Audiard-Les-Olympiades.html>
- https://www.cairn.info/feuilleter.php?ID_ARTICLE=DEC_DUBET_2019_01_0043
- <https://www.ens-louis-lumiere.fr/penser-et-parler-de-la-couleur-au-cinema>
- <https://www.fabula.org/acta/document4083.php>
- <https://culturellementvotre.fr/2015/04/19/pleasantville-reve-america-in-et-totalitarisme/>
- <https://excerpts.numilog.com/books/9782271074515.pdf>
- <https://vfxblog.com/2018/10/22/pleasantville/>
- <https://www.afcinema.com/Rencontre-avec-Joel-Coen-et-Bruno-Delbonnel-AFC-ASC-a-propos-de-The-Tragedy-of-Macbeth.html>