

LUMIÈRE DYNAMIQUE
Variations et ruptures dans un plan

Mémoire de fin d'études

Tommy Boulet
Département Image, Promotion 2025

Sous la co-direction de Katell Djian et Mathieu Giombini, co-encadré par Caroline San
Martin

« Il fait nuit, nuit totale, nuit dense, une de ces nuits qui ne permettent pas de dire si ce qui est là-haut, tout proche dans l'étendue noire, c'est le ciel obscurci ou le flanc invisible de la montagne. Il fait nuit calme et profonde.

Soudain, un trou de lumière dans le tissu opaque : jaune, orange, rouge, qui déchirent la nuit de flammes et la percent d'étincelles. »

L'Art de perdre

Alice Zeniter

Je tiens à remercier chaleureusement Caroline San Martin, Viktor Miletic et Audrey Rialland pour leurs relectures attentives et leur soutien. Merci également à Olivier Boonjing et Mariore Manneville pour les échanges passionnants qui ont largement contribué à nourrir mes réflexions. Merci à mes directeurs de département Katell Djian et Mathieu Giombini, aux responsables de quatrième année Tania Press et Myriam Gannagé et enfin à Stéphanie Pouech pour les prêts bibliographiques.

Sommaire

Introduction.....	5
Accompagner une émotion.....	16
Quels types d'usages possibles de la lumière dynamique pour accompagner une émotion ?...	
18	
Dévoiler ou voiler un visage pour accompagner le jeu.....	21
Faire exister la tristesse.....	27
La lumière au service de la détresse.....	34
Accompagner un mouvement narratif.....	41
Quels types d'usages de la lumière dynamique pour accompagner un mouvement narratif ?..	
41	
Faire de la lumière un rythme et un élément sensoriel.....	62
Quels types d'usages de la lumière dynamique pour la faire devenir rythme ?.....	64
Quels types d'usages de la lumière dynamique pour la faire devenir un élément sensoriel pour le spectateur ?.....	69
Réflexion personnelle sur le lien image - mise en scène.....	76
Conclusion.....	78
Index des sources.....	79
Filmographie.....	79
Bibliographie.....	80

Introduction

J'ai dix ans. Les écrans de télévision et tout ce qui peut y ressembler me sont interdits. C'est un samedi après-midi d'hiver pluvieux en Bretagne et mon père décide que nous allons faire un tour. Il y a un vide grenier dans le bled d'à côté. Arrivés sur place, nous parcourons assez rapidement la grande salle des fêtes accueillant quelques exposants. Il fait froid et le patriarche discute depuis quinze minutes avec un collègue. Au bout de la salle, je vois une flèche orange, ou jaune, je ne sais plus. Elle indique quelque chose qui semble avoir lieu au bout d'un couloir. Je dis à mon père que je vais voir par là-bas. Après quelques mètres parcourus, j'arrive dans une grande pièce au parquet grinçant. Ça résonne. Je crois que c'est là qu'ils font les élections. Sur des tables, contre les murs, il y a des objets. Ils ont l'air vieux. Ils sont en métal, en plastique et puis dans des bacs à côté il y a des petites boîtes. Les objets, il y en a avec des ronds, un peu comme une grande roue mais en petit. Il y en a avec des bouts d'appareil photo dessus, comme le Minolta à la maison mais avec une forme allongée. Et puis une poignée, un peu comme un pistolet. Je reluque ces machines un peu étranges qui me font pas mal penser au gros truc dans le cinéma de la ville où je vais au collège l'année prochaine. J'ai vu *Astérix* et *Harry Potter* là bas. Au bout d'un moment, à force de tourner autour des tables, il y a un monsieur avec des lunettes et une grosse moustache qui vient me voir. Je n'aurais peut-être pas dû toucher avec les doigts. Il a l'air d'être le gérant de l'exposition. En réalité, c'est un brocanteur. Il est là pour vendre mais il collectionne aussi. Il m'explique qu'on peut voir des films avec le truc avec des roues et qu'on peut tourner un film avec le pistolet à objectif. Je n'en reviens pas. Je ne pensais pas que ça pouvait être si petit. Le brocanteur, René qu'il s'appelle, voit bien que ça me rend un peu maboule ce qu'il me raconte. Ça le fait rire. Il a l'air très content et en même temps quand même un peu halluciné. Un enfant de mon âge qui s'intéresse à ses vieilleries, voilà autre chose. Mon père arrive et René lui explique que ça à l'air de drôlement me plaire. Il me propose alors de m'offrir une caméra qu'il ne vendra pas. Il faut juste réparer le plastique qui tient les piles. J'ai sans doute des étoiles dans les yeux ou au moins sont-ils biens brillants. Il me donne avec une pellicule noir et blanc Kodak périmée, à envoyer en Suisse précise-t-il. Tout commence ici.

Pour voir et donc projeter ce qui sera mon premier film amateur, il faut un projecteur. Un projecteur c'est pas vraiment un écran, c'est pas vraiment une télé et puis

pour l'instant mis à part le film que je n'ai pas encore tourné, il y a rien à voir. Mon père finit par céder. Avec cette première bobine, je tourne un peu n'importe quoi. Dans ce qu'il reste d'intelligible, mes deux sœurs qui font semblant de faire du bateau dans une vieille épave en plastique qui traîne dans le jardin. Ma plus grande sœur qui fait du vélo sur le chemin d'à côté. Et puis surtout des choses sur-exposées, sous-exposées, floues, sans réel intérêt. Je dis des "choses" parce qu'en vérité on ne voit rien. Rien de concret en tout cas. Le film met ensuite un temps qui me paraît infiniment long à revenir de Lausanne. Le jour où je reçois le positif, la projection est magique. Les quelques secondes où l'on devine un corps, un visage, un sourire en mouvement sur le mur du salon semblent surréalistes.

Par la suite, avec mon argent de poche, j'achète des films, des dessins animés, de tout genre et de toute époque. Principalement dans des brocantes spécialisées. Je continue d'y croiser René, heureux de voir que je m'accroche à ce support. Malheureusement les négatifs sont chers et Kodak met aussi rapidement fin aux développements en confédération helvétique. Je n'aurais donc plus l'occasion de tourner des bobines avec ma caméra. Chez moi, l'utilisation du projecteur est tolérée. Il y a quelque chose de manuel, fragile, presque artisanal qui semble convaincre les parents que c'est à mille lieues de "l'abrutissement de la télévision". Peut-être qu'ils avaient raison, peut-être pas. De toute façon, je n'aime plus les pensées sans nuances.

Aujourd'hui je regarde parfois la télévision. Certaines fois, j'apprends des choses vers lesquelles un algorithme ne m'aurait jamais conduit. En tous cas, je n'ai pas l'impression que cela me rende plus bête que les réseaux sociaux qui n'ont d'ailleurs rien de social. L'objet étant désormais toléré, les journées sans école sont alors rythmées par des projections sur le mur du salon familial: les films des autres principalement et de temps en temps, mon petit essai en noir et blanc.

Je ferme les rideaux et je fais passer la pièce dans la pénombre. Puis j'allume l'ampoule du projecteur et j'enclenche la mise en marche de l'entraînement de la pellicule. S'en suit alors plusieurs minutes de scintillement mêlés à des formes, des intensités et des mouvements de lumière différents. Au bout de quelques films, j'éteins. Retour au noir presque complet et, d'un coup, à l'angle d'un rideau, le jour, puissant, jaillit à nouveau. C'est de cette façon que je commence à tisser un rapport particulier à

la lumière : par contraste, par intermittence et par des ruptures atmosphériques. Il y aurait donc quelque chose de dynamique dans la lumière.

Pour l'instant, je suis surtout spectateur. Pendant ces rituels, je suis assis à un endroit précis de la pièce, cette pièce qui est toujours la même, le regard dans la même direction. Mon travail, si je puis dire, consiste seulement à regarder un pan de mur blanc cassé, texturé par l'enduit et les traces de la vie. J'y vois défiler dans un temps restreint des atmosphères lumineuses très différentes et dont les changements parfois m'éblouissent ou me privent des formes, obscurcies par le noir. Ces changements dynamiques suspendent ma capacité de voir, un temps, le temps que ma vue s'adapte à la surexposition, à la pénombre.

Lors de ces projections, deux choses me plaisent, la première c'est de plonger une pièce dans le noir ou au contraire d'y faire la lumière. La seconde, c'est d'observer les variations lumineuses projetées sur ce mur. Dans le premier cas, grâce à la lumière du jour, le relief de la pièce est toujours perceptible. C'est rassurant, peut être même ennuyant. Le simple fait d'obstruer la lumière en fermant le rideau permet aux formes et aux volumes d'être moins précis et déjà de transformer cet espace en le rendant différent, moins compréhensible et sujet à la peur. Ce glissement du familier vers l'inquiétant par simple variation de la lumière, on peut l'observer très concrètement dans la manière dont est filmé l'appartement d'Irena Dubrovna dans *La Féline* de Jacques Tourneur (1942).



La Féline, Jacques Tourneur

Il est d'abord présenté comme un lieu normalement lumineux. On observe grâce à une lumière large et assez diffuse une bonne intelligibilité de l'espace, mais aussi des personnages par un rapport de contraste raisonnable entre les contre-jours qui les décrochent de l'arrière-plan et une lumière, haute, proche de l'axe caméra qui éclaire les visages de face. L'atmosphère est chaleureuse, la situation semble sans danger car tout est lisible. Cette lisibilité, c'est aussi celle que l'on retrouve comme un des impératifs du cinéma classique comme nous l'explique Fabrice Revault D'allonnes dans *La Lumière au Cinéma*¹.

Dans la séquence suivante, ce même espace, dans un axe qui a peu changé, devient dès le premier plan, très sombre et beaucoup plus contrasté. Les personnages dont nous avons très bien vu les traits ne sont plus que des silhouettes. L'effet présenté est certes un effet nuit où l'on retrouve dans la majeure partie des cas, par convention, un fort rapport de contraste et une image globalement assez dense mais le choix du chef-opérateur Nicolas Musuraca d'éclairer seulement depuis l'extérieur et de laisser dans le noir total une grande partie du décor, des corps et même des visages n'est pas sans me rappeler la sensation de la mise au noir lors de mes projections. Un même espace dans un temps resserré, lorsque la mise en lumière a changé de façon drastique, peut être perçu très différemment.

À d'autres moments, ce n'est plus l'obscurité ou la clarté générale qui m'intéressent, mais la lumière elle-même, dans ce qu'elle a de vivante. Dans ce deuxième cas de figure, lorsque j'observe les variations de lumière sur un support, ce qui m'intéresse, c'est le phénomène, où au cours de mes petites projections, le faisceau lumineux traverse soudain la fine poussière ambiante et danse sur le mur. Parfois, quand je n'ai pas effectué la mise au point, et notamment lorsque ce sont des films en noir et blanc, ce n'est pas une image que je perçois projetée mais une lumière mouvante dont les formes évoluent lentement, puis d'un coup changent de taille et de forme, au gré du montage. Cette sensation nous pouvons également la trouver dans un lieu commun : une piscine municipale. Lorsqu'une grande baie vitrée accueille le soleil à la surface de l'eau et qu'au rythme des nageurs les réflexions spéculaires viennent éclairer, en dansant, le mur d'en face. Ces caustiques touchent aussi souvent le visage des personnes

¹ Revault d'Allonnes, Fabrice. *La Lumière au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 1991, p. 32

restées assises sur un banc attendant. Parfois un enfant s'aventure malgré l'interdit à un plongeon et vient marquer une rupture dans cette lumière.

Comme le souligne Fabrice Revault d'Allonnes, "la lumière n'est pas simplement ce qui permet de voir, mais ce qui donne à voir"². Cette conception de la lumière comme langage cinématographique, on la retrouve à nouveau dans *La Féline* dans la scène de la piscine justement³. Dans cette séquence, Alice, la collègue d'Olivier dont Irena semble jalouse, se retrouve seule dans une piscine intérieure. Les lumières s'éteignent subitement. Elle entend alors des bruits étranges, comme un grondement félin, et sent une présence invisible qui l'épie ou la traque. Elle panique, appelle à l'aide, et Irina (soupçonnée de se transformer en féline) arrive peu après, prétendant innocemment être venue chercher son mari. Dans cette scène, la Féline tourne autour d'Alice et la menace avant que Irena apparaisse et allume les lumières de service. Voilà comment on pourrait résumer ce qui s'y passe. Pourtant, il n'y a pas de félin à l'écran. Tout se joue au son, à la lumière et au cadre. Ce qui distingue cette scène, c'est l'absence totale de représentation directe de la menace. Comme l'observe Pascal Bonitzer dans son analyse du hors-champ chez Tourneur, "l'essentiel se joue dans l'invisible, dans ce qui n'est pas montré mais suggéré"⁴. Le félin est induit par un jeu d'ombre venant faire varier l'intensité et la place des spéculaires en vaguelettes amenant un mouvement omniprésent dans ces plans pourtant fixes. Cette première dynamique est rompue par une deuxième. À la fin de la séquence une masse sombre entre dans le champ et en actionnant un interrupteur Irena est dévoilé. Dans le même temps, par cet ajout de lumière, viennent se remplir les ombres et l'effet de lumière mouvante bien s'amoinrir. Les mouvements de lumière existent ici de façon significative s'il y a du contraste et retombent dès lors qu'il devient moins grand. Cette transition visuelle illustre parfaitement la théorie de Rudolf Arnheim selon laquelle le contraste est le principe fondamental de la perception visuelle⁵. Les mouvements de lumière n'existent de façon significative qu'en présence d'un fort contraste entre ombre et lumière, et s'estompent dès que ce contraste diminue. Cette scène de *La Féline* démontre magistralement comment l'art de Tourneur transcende la simple représentation visuelle pour créer une

² Revault d'Allonnes, Fabrice. *La Lumière au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 1991, p. 18

³ Scène à retrouver ici: <https://youtu.be/5doSVWfc3tk>

⁴ Bonitzer, Pascal. *Le Champ aveugle : Essais sur le cinéma*. Paris: Gallimard, 1982, p. 45

⁵ Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1974, p. 67

présence par l'absence. Ce n'est pas la créature qui importe, mais bien la façon dont la lumière et l'ombre dialoguent pour suggérer sa présence. La puissance du cinéma de Tourneur repose ici sur cette manipulation subtile des contrastes de lumière, en mouvement, et créant une expérience sensorielle qui dépasse largement le cadre purement narratif.



La Féline, Jacques Tourneur

Ce détour par *La Féline* de Jacques Tourneur me permet de mettre des mots sur ce que je pressentais confusément lors de mes premières projections.

Je reviens à mon projecteur et effectue la mise au point. Je retrouve une image, désormais les formes sont intelligibles et j'embarque dans un récit. Que l'image soit floue ou nette, le faisceau lumineux vient aussi par réflexion sur le mur blanc crème sortir de la noirceur le reste de la pièce et m'envelopper d'une lumière diffuse. C'est ainsi, au cours de ces manipulations et de ces visionnages que pour la première fois, des variations de lumière me font ressentir des émotions, vivre des sensations.

Au fur et à mesure que je découvre le cinéma entendu comme dispositif technique, je réalise le rôle dynamique de la lumière. Or ce rôle dynamique de la lumière, comme nous l'avons vu plus haut avec les analyses de *La Félina*, se retrouve au cœur des films.

Un exemple marquant dans ma découverte d'œuvres faisant l'utilisation de ce type de lumière est le film *Quand passent les cigognes* de Mikhaïl Kalatozov (1957). J'y ai trouvé quelque chose que je n'avais jamais vu auparavant dans un film, un moment suspendu où dans un espace temps réduit sont réunis: la pénombre, la lumière, le rythme et une perception des formes qui évoluent. Il existe au sein de cet extrait, des interstices de réponses en alternances avec des questions, des courts moments où l'imaginaire fonctionne pour construire une image qui n'existe pas ou peu mais que notre imagination doit inventer ou finir de construire. Cela passe par un usage de la lumière qui voile, dévoile, avec une intensité puis une autre, dans une direction ou une autre, qui change du tout au tout la perception du sujet filmé. La perception d'un même espace est mise à l'épreuve tout comme la perception des visages et des émotions qui en découlent. J'ai la sensation qu'à chaque fois, qu'il y a ce type d'usage dans un film, c'est un événement dont on prend pleinement conscience, quand cela est bien fait, après avoir vu l'œuvre. Je me place du point de vue du spectateur car c'est (entre autres) pour lui que les films sont faits et je m'intéresse plus à la sensation d'un changement de lumière qu'à un réel changement pratique et technique au tournage. En d'autres mots je crois qu'en plus des modulations que l'on peut apporter par notre intervention en tant que chef-opérateur ou bien par l'intervention d'un phénomène naturel (météo, course du soleil), il existe aussi des moments au cinéma où l'éclairage ne varie pas et où pourtant nous avons quand même la sensation que la lumière change.

C'est donc à cette esthétique, qu'elle soit tangible ou seulement ressentie, sur laquelle je souhaite travailler. Je prendrais pour axe des investigations une question qui me semble primordiale, à savoir la notion de dynamisme. Ce terme me paraît être le plus approprié pour définir des usages de la lumière dont je souhaite parler, mais les multiples sens ou interprétations du terme "dynamique" étant infiniment nombreux et nombreuses, j'aimerais tout d'abord délimiter le sens que je souhaite lui donner. Il ne s'agit pas d'en proposer une définition exhaustive car je souhaite la faire évoluer au

cours de mon travail. Je me contenterai donc de proposer une définition du concept de lumière dynamique de sorte à ce que les réflexions qui suivent soient comprises. Cette définition sera bien entendu enrichie par la suite et s'affinera au fil des pages.

Dans *L'esthétique du film* (1995)⁶, Jacques Aumont rappelle que la lumière n'est pas seulement un outil d'éclairage mais bien un vecteur de modulation expressive dans le temps : elle devient flux, rythme, transformation. Cette idée rejoint également les réflexions phénoménologiques de Maurice Merleau-Ponty dans son livre *Phénoménologie de la perception* (1945) pour qui la lumière ne se donne jamais seule, mais comme condition de l'apparition : "*la lumière n'est pas un objet, elle est l'éclairement de l'objet, sa condition d'apparaître*"⁷. Elle révèle toujours une relation, une tension entre visible et invisible, entre ce qui se montre et ce qui échappe.

Enfin, dans une approche plus concrète mais tout aussi sensible, Richard Pilbrow rappelle dans *Stage Lighting Design* (1997) que la lumière est un art du temps : "*L'éclairage est un art fondé sur le temps. Un fondu, un déclenchement, un changement : tous ont une signification émotionnelle à travers le rythme et le temps.*"⁸. En ce sens, chaque modification lumineuse devient une écriture émotionnelle, une variation sensorielle au service de la dramaturgie du plan.

En m'appuyant sur ces trois grandes réflexions qui me paraissent importantes et diversifiées, nous partirons donc de cette proposition de définition assez générale: La lumière dynamique est un phénomène perçu par l'œil où se matérialise la sensation d'une lumière qui change de façon ponctuelle ou progressive dans un intervalle de temps donné.

Elle ne se limite pas à une simple variation d'intensité, de couleur, de qualité ou de direction : elle résulte d'un agencement complexe entre l'éclairage, les sujets éclairés, le décor, les costumes, le maquillage et la matière même des surfaces. Autrement dit, c'est une mise en relation plastique pensée à l'intérieur d'un cadre. Cette articulation entre les éléments visuels produit une expérience sensorielle qui peut devenir mouvante.

⁶ Aumont, Jacques. *L'esthétique du film*. Paris : Armand Colin, 1995

⁷ Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945, p. 229

⁸ Pilbrow, Richard. *Stage Lighting Design: The Art, the Craft, the Life*. New York : By Design Press, 1997, p. 15

La lumière dynamique m'intéresse dans un film, non pas de façon continue, sans quoi cela serait une suite d'effets où l'aura de l'événement lumineux serait moindre. Ce qui m'intéresse c'est une ou des manifestations précises qui viennent servir un moment du film. C'est ce moment où chef-opérateur.ices et metteur.ses en scène décident ensemble d'utiliser une variation de lumière comme un événement du film qui aura lieu dans un plan pour accompagner une émotion, le récit ou donner une sensation au spectateur. Je fais l'hypothèse ici, parce que c'est aussi de cette façon que j'entrevois le métier d'opérateur, que les choix artistiques sont des choix conjoints entre la personne qui réalise et la personne qui met en image le film.

J'aimerais revenir quelques pas en arrière sur l'extrait de *Quand passent les cigognes*. Dans cette séquence, les variations rythmées de lumière nous donnent la sensation qu'il y a des points de montage là où il n'y en a pas et, par ailleurs, les moments de pénombre profitent au montage lui-même pour changer de plan. Je parle ici notamment des gros plans lorsque Veronika est coincée par Mark près de la fenêtre. Cette dernière observation pointe du doigt quelque chose de fondamental pour mon futur métier de chef-opérateur : la continuité de la lumière. En effet, un des rôles fondamentaux du ou de la directeur.ice de la photographie sur un film est d'assurer le fait que l'ensemble des plans d'une séquence seront homogènes d'un point de vue plastique. Cela passe évidemment par la sensation que tous les plans de la séquence en question sont baignés de la même lumière. Autrement dit, qu'ils se passent au même endroit, au même moment, dans une atmosphère donnée qui est généralement posée par le premier plan de la séquence qui sera monté dans le film. J'insiste sur la question de la sensation, car en vérité, le raccord "parfait" en termes de direction, de rapport de contraste et de qualité de lumière d'une valeur à une autre nous donne parfois la sensation que justement la lumière n'est pas raccord. Aussi pour ces raisons et d'autres qui sont souvent esthétiques, nous trichons beaucoup. En faisant usage de la lumière dynamique, la continuité photographique peut exister au montage, de façon contrainte, mais très précise, si et seulement si il y a une reproductibilité de la dynamique lumineuse d'un plan à l'autre ou bien même d'une prise à l'autre pour un même plan. Le risque, et il est considérable, est aussi qu'il soit décidé après le tournage, de ne plus la considérer et de s'en affranchir complètement lorsque les plans seront montés entre eux. Avec ces quelques mots je vois à quel point cela pose des problématiques importantes et dont nous pourrions traiter sur un écrit à part entière. A ce titre, durant

cet écrit et dans le souci de délimiter ma réflexion, j'ai décidé de m'intéresser à ce phénomène à même un plan.

Par ailleurs, il me semble important de préciser que l'ensemble de ces réflexions s'inscriront dans une perspective resserrée: celle d'un cinéma narratif. Ce choix n'est pas quelconque. Il reflète mes goûts personnels mais aussi le cadre de production dans lequel j'espère inscrire ma future pratique de chef-opérateur. C'est au sein de ce cinéma, où l'image est au service d'un récit, d'un développement de personnages, d'une progression dramatique, que je souhaite m'engager. Le cinéma narratif, loin de se réduire à une forme figée, me semble justement offrir un terrain très riche pour expérimenter des variations lumineuses vues comme des événements plastiques au service d'un moment de l'histoire, d'une émotion, d'un rythme ou même d'une expérience sensorielle. C'est à ce croisement, entre narration et inventivité plastique, que j'espère inscrire ma démarche.

Avant d'aborder plus en détail les fonctions narratives et sensibles de la lumière dynamique, il me semble important d'en distinguer ici deux types d'usages : ceux qui relèvent de la lumière diégétique, c'est-à-dire inscrite dans l'univers du film et perceptible par les personnages (un éclair, une lampe torche, des phares de voiture), et ceux que l'on pourrait qualifier de lumière "à effet", c'est-à-dire non diégétique, sans justification interne au récit. Dans le premier cas, la lumière fait partie de l'action ; dans le second, elle accompagne ou souligne un ressenti, une idée, une émotion, sans être forcément visible ou identifiable par les personnages. Cette distinction n'est pas hermétique, mais elle permet de mieux cerner les intentions portées à l'image.

Ainsi, au regard des réflexions engagées, des séquences analysées précédemment ainsi qu'en parcourant d'autres productions cinématographiques et mon travail à la Fémis, je souhaite dans ce travail de mémoire étudier et tenter de comprendre comment le changement dynamique de lumière dans un plan peut accompagner la mise en scène d'une séquence. Sachant qu'une séquence a toujours un enjeu thématique et un enjeu narratif qui se mêlent dans une proposition esthétique, je m'interrogerai sur la façon dont cette lumière peut accompagner une émotion, un mouvement narratif, amener du rythme et enfin avoir un impact sensoriel en salle de cinéma. Au terme de cette réflexion j'aimerais pouvoir conclure sur un nouveau regard,

subjectif, de ce que peut être la lumière dynamique et en avoir fait une cartographie des usages.

Accompagner une émotion

La variation d'un état lumineux ou la sensation d'une variation dans un plan au cinéma peut-elle accompagner une émotion ? C'est une question que je me pose, ayant déjà en tête un certain nombre d'exemples qui le montrent et déjà sans doute l'envie de conclure par un oui.

Peut-être rappelons ce qu'est une émotion. Ce mot est beaucoup utilisé mais pour des situations très variées. Dans mes recherches pour définir ce qu'est une émotion, je suis tombé sur les écrits du Centre intégré de santé et de services sociaux de la Montérégie-centre du Québec (CISSS). Ils disent ceci: "l'émotion est le résultat d'une interaction entre l'environnement et le monde interne. Elles impliquent des phénomènes neurologiques (système limbique), biologiques (sensations physiques), psychologiques (perceptions) et peuvent être plusieurs à se chevaucher au même moment"⁹. Cette définition rejoint également les écrits du neuroscientifique Antonio Damasio dans *L'erreur de Descartes*¹⁰. Il y montre que les émotions précèdent souvent la pensée rationnelle et qu'elles sont à la base de nos prises de décisions et de notre perception du monde. Par ailleurs, dans la définition proposée par le CISSS, il est précisé que les émotions sont des réactions spontanées. Elles émergent et disparaissent. Leurs durées sont donc variables, de quelques secondes à plusieurs minutes. À l'intérieur de cette définition, il y a déjà l'idée de variation et du rapport au temps. Pouvons-nous alors servir ce rapport au temps en l'intégrant dans la mise en lumière ?

Le cinéma est par essence un art du temps. Puisque le cinématographe "écrit" (graphê) le "mouvement" (kinēma) en grecque, il écrit dans un temps donné une décomposition du mouvement en question. Andreï Tarkovski dit à ce propos, dans son livre *Le Temps Scellé*¹¹, que l'essentiel du travail d'un réalisateur est de sculpter le temps. Le cinéma semble donc être en opposition avec la photographie qui elle fige un instant et n'offre aucune perspective d'évolution plastique. Dès lors qu'il y a mouvement, du sujet filmé, de l'appareil de prise de vue, ou quelconque évolution qui se traduit par une perception visuelle, la caméra l'enregistre dans une cadence donnée. Seuls des mouvements très furtifs qui viendraient s'intercaler entre la prise de vue de

⁹ Équipe de santé mentale de première ligne Drummond du Centre intégré universitaire de santé et de services sociaux de la Mauricie-et-du-Centre-du-Québec. *Qu'est-ce qu'une émotion*. CISSS de Montérégie-Centre du Québec, 2022. p.1

¹⁰ Antonio Damasio. *L'erreur de Descartes - La raison des émotions*. Odile Jacob, 1995. p. 14

¹¹ Andreï Tarkovski. *Le Temps Scellé*. Philippe Rey, 2014. p. 31

deux images peuvent échapper au témoignage par l'image animée de leur existence. Ainsi, l'émergence d'une émotion, souvent préférée au cinéma à sa disparition, peut être traduite dans une succession d'images à l'intérieur d'un cadre qui en font un plan. Le cinéma, parce qu'il articule image, qui est mouvement et durée, devient un lieu privilégié pour rendre perceptibles des états émotionnels complexes. Comme l'écrit Gilles Deleuze dans *L'image-temps*, certains régimes d'image permettent d'exprimer des durées affectives, des "cristaux de temps"¹² où passé, présent et futur du personnage dans le film se confondent dans l'intensité d'un instant.

Cela considéré, et en l'imaginant dans un état de lumière qui n'évolue pas, nous pourrions imaginer qu'en faisant varier de façon progressive ou abrupte l'état lumineux, dans une prise de vue, que cela puisse accompagner l'émotion vécue ou fabriquée par un comédien.ne. Autrement dit, est-ce qu'une sensation de lumière, qui à elle seule peut personnellement m'émouvoir, peut être corrélée à une situation de fiction, jouée par un.e comédien.ne, présentant un enjeu émotif dans un plan de cinéma ? Dans un second temps, et pour pousser l'utilisation de l'évolution de la lumière dans le temps, j'aimerais aussi me poser cette question: est-ce que cette évolution plastique pourrait dans certains cas précis remplacer la fabrication d'une émotion par un.e comédien.ne tout en prenant en compte que le spectateur a la connaissance de la situation narrative dans lequel est placé le plan ?

Ces questions sont des questions que je me suis posée dans mes réflexions sur des extraits de films que j'ai analysés mais également lors de la préparation et pendant le tournage de mon film de fin d'études *Pour pas mourir seul*. Le film raconte la trajectoire de Dylan, lycéen victime de harcèlement scolaire et désigné pour jouer un assaillant dans un exercice attentat intrusion PPMS (plan particulier de mise en sûreté). Ces questionnements, je les ai eu, d'une part en essayant d'accompagner par moment un comédien dans son travail de trajectoire émotionnelle du personnage par la lumière et parfois en essayant de substituer par nécessité (visage couvert, personnage de dos) une trajectoire de jeu. J'ai tenté dans ce dernier cas de proposer une trajectoire lumineuse qui pourrait peut être trouver chez le spectateur la résonance d'une émotion lue sur un visage si on perçoit le regard et l'expression faciale du comédien.

¹² Gilles Deleuze. *Cinéma 2 : L'image-temps*. Les Éditions de Minuit, 1985. p.92 à 129

Quels types d'usages possibles de la lumière dynamique pour accompagner une émotion ?

Mes recherches sur la question de l'émotion m'amènent hors des sentiers du cinéma. Soudainement j'ai l'impression de venir creuser quelque chose d'universel, intimement lié à la question de l'empathie. Derrière l'universalité du sujet se cache une grande subjectivité qui provient, à mon sens, de notre culture, notre éducation et nos expériences de vie. L'émotion est au cœur du cinéma et au cœur de mon futur métier. Il y a celles qu'on ressent à la lecture d'un scénario, celles que l'on reconsidère lors de la discussion avec un.e metteurice en scène, celles qui restent et puis il y a le tournage. Pendant celui-ci, durant certaines prises et d'autant plus lorsque nous sommes proches des comédien.nes en train d'opérer la caméra, il y a ce moment de grâce où l'on ressent quelque chose de très fort. C'est souvent court mais je crois que cela vient compenser toute la difficulté que peut parfois être la fabrication d'un film. Et puis vient le montage où nous sommes que partiellement conviés et l'étalonnage. Parfois une émotion très forte vécue au tournage se confirme. Parfois elle retombe comme un soufflet, comme la sensation de s'être trompé et en même temps reste en moi l'idée qu'alors il s'agissait d'un moment unique qui n'a pas pu être reproduit. Au cours de toutes ces étapes j'ai la conviction que notre travail, en tant que directeur de la photographie, doit principalement se centrer autour de ces questions: quelle émotion veut transmettre le metteur en scène, que vit le personnage, et comment en corrélation avec une situation qui doit être vraisemblable (esthétiques naturalistes), des références esthétiques, des contraintes matérielles, budgétaires, humaines et de temps, je m'en approche le plus. À chaque instant j'essaie de me poser la question: comment la lumière l'accompagne ? Et parfois vient l'idée que cette lumière doit évoluer dans le plan pour accompagner avec plus de justesse la situation émotionnelle. C'est cette situation qui précisément m'intéresse.

Le psychologue américain Paul Ekman a conçu en 1971 une liste des émotions à partir de recherches transculturelles¹³. Il a observé le fait que des personnes isolées du monde peuvent identifier les expressions de l'émotion de personnes sur des

¹³ Paul Ekman. *Universals and Cultural Differences in Facial Expressions of Emotion*. University of Nebraska Press, 1972. p. 207-283

photographies dont les cultures sont inconnues. Ces personnes pouvaient également attribuer les expressions du visage à des descriptions de situations. Sur la base de cette recherche, il a conclu que certaines émotions fondamentales sont soit biologiques, soit universelles. Cela est donc sans considération des autres facteurs que j'ai cité plus haut et propose un socle qui a tout lieu d'être complexifié. Il existerait donc six émotions: la joie, la tristesse, la peur, le dégoût, la surprise et la colère. Celles-ci peuvent se mélanger et créer des émotions plus précises et complexes. Cette approche universaliste a cependant été nuancée par des penseurs comme Jesse Prinz¹⁴ ou Lisa Feldman Barrett¹⁵, qui défendent l'idée que les émotions sont en grande partie construites culturellement, par apprentissage et contexte. Ce débat entre universalisme et constructivisme amène donc une autre question, peut-on par exemple utiliser une variation lumineuse pour faire résonner une émotion de manière transversale à la culture du spectateur ? N'ayant pas de réponse à cette question très large et qui, à mon sens, doit être posée à chaque nouvelle situation, je placerai mon regard sur la question des émotions depuis mon point de vue occidental tout à fait discutable et à bien évidemment remettre en question.

Pour vous parler de ce qui me semble être des usages de la lumière dynamique qui accompagne des émotions, je vais m'appuyer sur différents cas de figures ainsi que des exemples que j'ai essayé de mettre en place dans mon film de fin d'études.

Dans un premier temps, j'aimerais vous parler d'une situation où à l'intérieur d'un plan la lumière décide de peu montrer. Elle dévoile, seulement par intermittence, des visages pour servir une situation de pudeur émotionnelle. Il s'agit d'un plan "presque séquence" dans le film *Rien à foutre* réalisé par Julie Lecoustre et Emmanuel Marre. Le chef-opérateur du film est Olivier Boonjing. L'évolution de la lumière dans le plan accompagne en cachant et en dévoilant furtivement des visages. Derrière la pudeur de cette scène, nous pouvons projeter en tant que spectateur de la colère, de la tristesse et de la peur, réparties différemment sur les deux personnages. Lors du tournage de mon TFE, et en travaillant seulement sur le changement d'un axe caméra pour donner la sensation d'un changement de lumière sur un visage, j'ai essayé d'accompagner une prise de conscience intérieure du personnage.

¹⁴ Jesse Prinz. *The Emotional Construction of Morals*. Oxford University Press, 2007

¹⁵ Lisa Feldman Barrett. *How Emotions Are Made: The Secret Life of the Brain*. Houghton Mifflin Harcourt, 2017

Dans un deuxième temps je souhaite vous parler d'un cas de figure où la lumière matérialise une émotion qui n'est pas jouée ou fortement retenue par le comédien. Par un jeu de forme qui évolue sur le visage, le décor mis en image, et par une association d'idées, le metteur en scène et le directeur de la photographie suggèrent une émotion ressentie par le personnage principal. Celle-ci est la tristesse. Dans l'exemple en question, il s'agira de gouttes de pluie matérialisées sur le visage de Perry Smith, personnage principal du film *De Sang Froid* réalisé par Richard Brooks et mise en image par Conrad Hall. J'évoquerais également la tentative effectuée sur un plan de mon film de fin d'études afin de substituer au jeu du comédien la sensation d'humiliation, mélange de peur et de colère.

Dans un troisième et dernier temps, je me focaliserai sur une situation où la lumière, de par sa grande évolution dans un temps réduit et par une alternance rapide de différents états lumineux, nous projette dans une instabilité émotionnelle et une situation que vit le personnage. L'aspect saccadé de la lumière et le changement de perception de l'espace par le changement d'état lumineux nous amène à vivre la détresse, mélange de peur et de colère que vit la protagoniste principale de la scène en question tirée du film *Quand Passent Les Cigognes* de Mikhaïl Kalatozov, éclairé par Sergueï Ouroussevski.

Dévoiler ou voiler un visage pour accompagner le jeu

Rien à foutre ou comment faire exister la pudeur à l'image dans une variation lumineuse.

Le film de Emmanuel Marre et Julie Lecoustre raconte l'histoire d'une hôtesse de l'air travaillant dans une compagnie low cost. Les réalisateur.ices ont imaginé la vie personnelle de Cassandra et ce qu'il y a derrière ce visage au sourire forcé durant le décollage d'un avion de la compagnie *Wing*. Dans la scène analysée¹⁶, nous retrouvons Cassandra et sa sœur Melissa. Cette scène intervient à la fin du film quand le protagoniste principal décide de revenir voir sa famille après s'en être éloigné durant de longs mois suite au décès de sa mère. Les deux sœurs ont des choses à se dire. Il y a des questions sans réponses, de la déception et beaucoup de pudeur comme dans beaucoup de familles lorsqu'il s'agit d'exprimer ce que l'on ressent vraiment.

Dans cette séquence intimiste, les visages émergent et disparaissent au rythme des lueurs du briquet et de la cigarette. Cette intermittence crée un effet de discontinuité visuelle, où les personnages ne sont jamais pleinement révélés.

Le choix de lumière mis en place par le chef-opérateur Olivier Boonjing invite le spectateur à se concentrer sur l'instant où la lumière surgit. Cet éclairage extrêmement sommaire est d'ailleurs une idée initiale des réalisateur.ices. Ce dernier insiste sur le fait que « les bonnes idées de lumière viennent très souvent de la mise en scène. [...] Quand une idée esthétique de cet ordre est aussi centrale, c'est qu'elle est née très tôt ». Cette lueur crée une sensation de fragilité, comme si ces visages n'étaient perceptibles que de manière fugace, à l'image des émotions enfouies des personnages et dont les mots peinent à exister dans cette relation pudique qui existe entre les deux sœurs.

La lumière devient un révélateur quand un éclat apparaît. Elle révèle un visage pour le faire exister durant un très court temps. Ne voir que des fragments de visages et les laisser disparaître dans l'ombre joue aussi avec l'idée du hors-champ : l'invisibilité partielle des personnages nous force à imaginer ce qu'ils ressentent et à reconstruire mentalement leur présence dans la noirceur de la nuit. D'un point de vue esthétique, il y a ici une attention particulière à faire vivre au spectateur une sensation qui serait réelle si nous la vivions.

¹⁶ Scène à retrouver ici: <https://youtu.be/67l2rzXRWMU>



Rien à foutre, Julie Lecoustre & Emmanuel Marre

Le procédé de prise de vue, très sensible, est un appareil photo S1H Panasonic, doté d'une double sensibilité dont une à 4000 ISO, couplée à une optique Canon photo à grande ouverture. Ce dispositif permet de « ne presque pas débruiter à l'étalonnage et garder la texture de la caméra », ce grain étant revendiqué comme un élément poétique du plan, renforçant son caractère brut et intime. Olivier Boonjing explique : « Ce bruit-là donne une matière particulière, qui vit dans le plan avec les apparitions . »

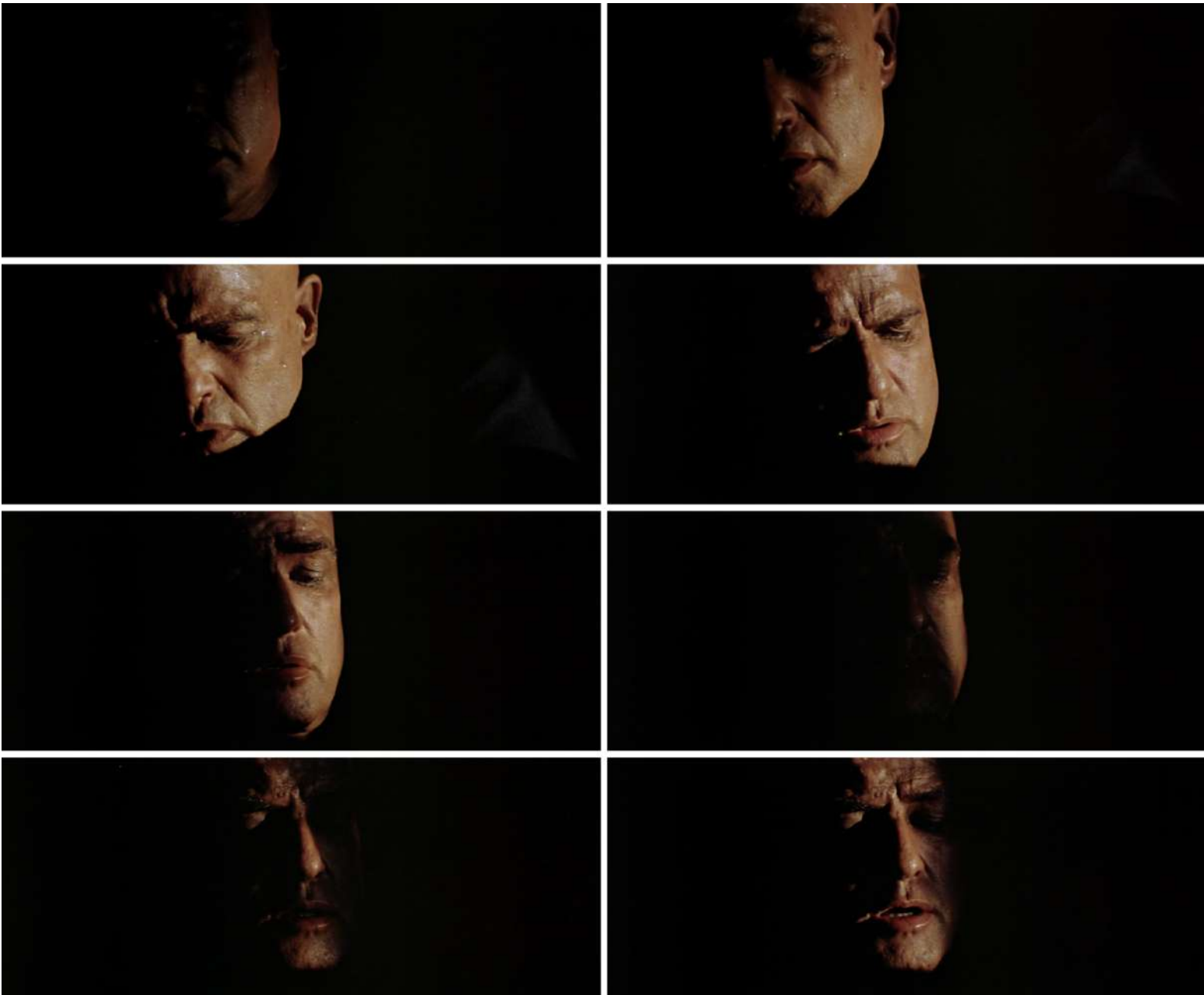
Cette configuration associée au fait de ne pas éclairer autrement que par les accessoires de jeu nous amène à une imitation de la perception humaine dans l'obscurité. Nous distinguerions de la même façon des bribes de visages sans jamais avoir une vision complète de ceux-ci, des corps et encore moins de l'espace dans lequel nous nous trouvons. Cette alternance entre les phases de lumière et d'obscurité rappelle un procédé de prise de vue documentaire et nous donne l'impression d'un regard presque indiscret, d'un moment intime volé. Olivier Boonjing précise que « cette séquence-là a été tournée presque sans équipe, dans un dispositif très léger. On avait quand même prévu un petit LED pour décrocher les silhouettes qu'on a finalement décidé d'écraser dans les noirs à l'étalonnage. » La radicalité du noir y est donc un choix pleinement assumé. Cette dynamique de lumière n'est donc pas seulement un choix esthétique, elle traduit une expérience sensorielle et émotionnelle, celle également vécue par les deux personnages, en jouant avec la perception physiologique du spectateur.

À titre d'exemple complémentaire mais différent dans la technique utilisée qui pourrait s'apparenter dans le ressenti du spectateur, je souhaite dire quelques mots sur une séquence du film *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola¹⁷. Le film raconte le voyage halluciné du capitaine Willard, envoyé au cœur de la guerre du Vietnam pour retrouver et éliminer le colonel Kurtz, un officier devenu fou et retranché dans la jungle, où il règne en despote sur ses hommes. Dans cette scène où le colonel Kurtz narre au Capitaine Willard un souvenir de guerre, la lumière est dynamique dans son existence et sa disparition. Elle n'illumine pas la pièce entière mais se concentre sur un seul élément, le visage de Kurtz. Cette direction semble provenir de l'entrée de la pièce, altérée par un personnage qui s'y déplace lentement, avec des mouvements de bras. Ce mouvement perturbe le flux lumineux, créant des ombres mouvantes sur le visage de Kurtz. Cette

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Ng5x3XpdJ7M>

technique semble être utilisée pour signifier un trouble intérieur du personnage. Le visage du Colonel Kurtz n'est jamais entièrement visible, tantôt plongé dans l'ombre, tantôt brièvement éclairé. Cela incarne à mon sens sa condition psychologique : à la fois lucide et perdu, divin et monstrueux, humain et inhumain.

Le fait que la lumière change en fonction du déplacement du corps à l'entrée de la pièce m'intéresse particulièrement car cela fait écho à un lien direct avec la mise en scène du film. Ce détail donne à la lumière une origine concrète et diégétique (elle appartient aux actions jouées dans la séquence, ce n'est pas une lumière abstraite ou artificielle). En même temps, son effet est symbolique. Les ombres qui glissent lentement sur le visage de Kurtz créent une sensation d'instabilité et de malaise. Elles semblent trahir un esprit en mouvement, traversé par des pensées étranges, contradictoires, presque mystiques. Elles suggèrent aussi que son identité est devenue floue : il est insaisissable, changeant, comme la lumière qui n'arrive jamais à nous montrer son visage entièrement. Ce va-et-vient lumineux peut aussi être interprété comme une allégorie du combat intérieur entre la lumière et les ténèbres, non pas au sens manichéen, mais comme une lutte interne entre la raison et la folie.



Apocalypse Now, Francis Ford Coppola

Dans ce plan (le champ sur Kurtz), l'ombre agit à la fois comme un voile qui cache la vérité (Kurtz ne se livre jamais complètement), et comme une image des profondeurs de son âme, comme un trou noir, effrayant. Elle évoque aussi l'invisible, le non-dit, ce que les mots ne peuvent exprimer mais que le cinéma peut rendre sensible par une lumière sur un visage qui dévoile une émotion. Le jeu d'ombres n'est pas simplement un effet esthétique : il est porteur de sens, profondément symbolique. Il participe à la mise en scène de la complexité morale et existentielle du personnage.

Grâce à cette lumière mouvante, Francis Ford Coppola donne à voir l'indicible : l'ambivalence d'un homme qui a vu l'horreur, l'a comprise, et s'en est fait le messager. En choisissant de ne jamais montrer Kurtz de manière claire, Coppola et Vittorio Storaro, le directeur de la photographie, renforcent l'idée qu'aucune lumière rationnelle ne peut totalement percer le mystère de l'âme humaine plongée dans la guerre. C'est un visage et un esprit qu'on ne peut jamais vraiment fixer, vivant dans un mouvement de pensées lancinantes.

Faire exister la tristesse

In cold blood ou comment matérialiser une émotion par la lumière.

Le film éponyme de Richard Brooks, tiré du roman de Truman Capote, raconte le parcours de Perry Smith et Dick Hickock qui assassinent une famille entière dans la nuit du 14 novembre 1959. Dans l'extrait que j'ai choisi¹⁸, Perry est assis à côté d'une vitre. Ce sont les derniers instants avant sa mise à mort. La pluie tombe dehors. Une lumière directionnelle éclaire son visage, tandis que les gouttes d'eau ruisselant sur la vitre projettent des ombres mouvantes sur sa peau. L'immobilité du personnage permet de matérialiser l'agitation visuelle de ces ombres, évoquant une tristesse intériorisée.



De sang Froid, Richard Brooks

¹⁸ La scène en question: [YouTube In Cold Blood \(1967\) rain scene](#)

Dans ce plan, la mise en lumière ne se limite pas à une fonction d'éclairage : elle sculpte une émotion, elle la fait exister à l'image. L'éclairage est dur, contrasté, et positionné de manière à révéler chaque aspérité du visage de Perry. Les ombres projetées par les gouttes de pluie imitent des larmes coulant le long de ses joues, renforçant un effet de tristesse. L'absence de vraies larmes est, à mon sens, ainsi compensée par l'idée de mise en lumière venant dessiner la douleur du personnage directement sur son visage. D'un point de vue narratif, cette séquence s'inscrit dans une logique de film noir où l'image, par ses clair-obscur, devient tout au long du film une

interprétation silencieuse sur le sort des personnages. L'un des choix forts de la mise en scène réside dans l'absence de mouvement du personnage. Perry est cadré en plan rapproché, quasiment figé, dans une posture qui ne trahit aucune expression manifeste de douleur ou de regret. Dans une interview Conrad Hall, le directeur de la photographie, qualifie le jeu de "neutre". C'est précisément ce contraste entre son impassibilité et la dynamique des ombres qui donne toute sa force à la scène. La lumière devient alors un outil dramatique presque autonome, une manifestation physique d'une émotion qui reste contenue. Il ne pleure pas, mais le monde extérieur semble pleurer pour lui. À ce titre, cela me fait penser à un autre film où la pluie a un rôle important, c'est *Seven* de David Fincher. Nathan Rera en parle d'ailleurs très bien dans son livre *Les chambres noires de David Fincher*¹⁹. Il explique comment David Fincher a considéré la question de la météo dans le film. La ville de Los Angeles est constamment plongée dans une météo pluvieuse qui est à son image, de sa population et de son système: en plein délabrement. Dans *De Sang Froid*, la matérialisation de l'émotion par le biais de la lumière amène dans ce plan un principe qui me semble primordial dans l'idée que je me fais de mon futur métier : l'éclairage ne se contente pas de révéler, il se construit dans le sens d'une interprétation pour devenir lumière. Ma réflexion est pourtant, dès cet exemple, à revoir et à reconsidérer dans le cas des accidents et des surprises qui parfois vont plus loin que l'interprétation. C'est le cas pour la fabrication de ce plan. Conrad nous raconte dans une interview donnée pour le documentaire *Visions of light (1993)*²⁰ de Arnold Glassman, Todd McCarthy et Stuarts Samuels qu'ils ont tourné cette séquence en studio avec une rampe de pluie. Un ventilateur soufflait les gouttes de pluie contre la fenêtre du décor. En mettant la lumière en place, le faisceau

¹⁹ Nathan Rera. *Les chambres noires de David Fincher*. Rouge Profond, 2014

²⁰ Interview de Conrad Hall:  [Visions of Light || The Art of Cinematography || 1992](#)

est venu taper sur les gouttes qui coulaient sur la vitre et, à une hauteur et une position donnée, créait les ombres mouvantes que nous voyons dans le film. “Il y a eu tellement de directeur·ices photo à venir me voir pour me demander: comment as-tu tourné ce plan ? Je n’ai absolument pas pensé à ce plan, Richard ne l’a pas pensé, personne ne l’a pensé, c’était un pur accident !” raconte Conrad de façon amusée.

Lors de la préparation du tournage de mon film de fin d’études, co-réalisé avec mon camarade Valentin Noël, élève en section scénario, je me suis posé plusieurs questions sur un endroit précis du récit. Un des personnages principaux se retrouve dans une situation d’humiliation. En appui sur la narration, j’ai pensé à symboliser l’humiliation par le fait de se retrouver “sous les projecteurs”. À savoir, dans la scène en question, des flashes de téléphone utilisés pour filmer le personnage. Je me suis d’abord posé cette première question: comment par une addition lente d’éclairages, la perception du personnage et particulièrement de son visage peut changer ? Mais également comment la présence de sources dans le champ peut créer une sensation d’éblouissement chez le spectateur ? Au fur et à mesure de l’écriture, il s’est trouvé que le visage du personnage s’est retrouvé à être recouvert d’un bonnet. De fait, l’exercice devenait un double défi, à savoir, non pas accompagner la honte du personnage jouée par un comédien mais la faire vivre et la fabriquer de toute pièce, en appui sur la situation, grâce à la lumière et aux accessoires de jeu lumineux. L’idée était de travailler sur ce concept : dans un même axe, dans une unité de plan, de lieu et une temporalité resserré existe plusieurs événements lumineux où toutes ces caractéristiques (direction et position, quantité, qualité et contraste) changent.



Pour Pas Mourir Seul, Tommy Boulet & Valentin Noël

Pour cette mise en place, j'ai souhaité travailler sur le changement de perception de la lumière de façon progressive à travers l'ajout de directions de lumières successives. Je me suis alors posé plusieurs questions: puis-je faire jouer uniquement les flashes de téléphone ? Dois-je accompagner ces flashes par d'autres sources hors champ ? Puis-je faire jouer des flashes dans le champ de la caméra pour avoir des flares ? Ces derniers seront-ils assez marqués ? Est-ce que la puissance résultante des multiples sources sera suffisante pour l'effet escompté ? Est-ce qu'il serait intéressant de venir travailler des flares et un voile de l'image par ces flashes de téléphone en plus du travail sur le visage avec d'autres sources pour appuyer le dispositif et le faire exister plus encore dans l'image ? Le choix des téléphones utilisés pour ce faire me paraissait être important. Pas forcément possible de choisir un modèle pour autant de personnes à équiper néanmoins. Également, la quantité et la disposition des différentes personnes utilisant ces téléphones autour du personnage de Paul semblait être une question primordiale dans la réussite du plan. La température de couleur et la puissance ne serait

pas contrôlable sur les modèles que les comédiens auront avec eux. Néanmoins j'ai imaginé des corrections possibles avec des petites gélamines minus et plus green ou bien de la densité neutre. L'idée était de réussir à avoir, en situation de fin du plan, des flux harmonisés, que le groupe ne forme qu'un pour arriver à la sensation d'un éclairage qui pourrait être celui d'un éclairage scénique puissant et que cette situation de lumière nous donne une sensation de mise à nu et d'humiliation. Dans la pratique je me suis retrouvé confronté à plusieurs choses: tout d'abord les rapports de contraste à l'intérieur de mon décor qui n'ont cessé d'évoluer durant le tournage. Le décor principal du film est une salle de classe. Nous avons tourné dans un vrai lycée avec pour seule salle de classe disponible pour le tournage une salle située à l'étage. À environ sept mètres de haut d'une rue au dénivelé grandissant entre les deux extrémités de la pièce. Avec mon chef-électricien, Alexandre Hoareau, on a d'abord envisagé la solution d'une ou deux nacelles à l'extérieur du décor, la rue étant fermée à la circulation, cela nous paraissait faisable. Vite rattrapé par des contraintes budgétaires, nous avons opté pour une solution de repli à l'intérieur. D'abord avec des projecteurs accrochés au-dessus des fenêtres pour "appuyer" leur direction mais très vite j'ai vu venir la taille trop grande du dispositif et les contraintes que cela poserait en termes de liberté pour le cadre. Finalement en repensant au système CLRS de Christian Berger que j'avais eu la chance d'avoir entre les mains quelques mois plus tôt sur le film de troisième année, je me suis dit qu'en cachant des petites découpes au sol et en bricolant des réflecteurs compacts on gagnerait sur les contre-plongées au cadre mais aussi sur le chemin que fait la lumière. J'avais la sensation que l'on sentirait moins la lumière avec ce dispositif en me basant sur ce fait physique: la puissance lumineuse en un point donné est inversement proportionnelle au carré de la distance de la source. En d'autres mots, plus la source est éloignée, plus la différence de puissance entre un point et un autre dans le décor éclairé est réduite. En se disant que la lumière ferait, en travaillant en indirect sur des réflecteurs de type miroir martelés, un chemin plus long, nous avons fait ce choix. Néanmoins, les sources étaient d'une puissance lumineuse modérées (LED, compactes) et malgré le fait que la pièce soit orientée plein nord, nous avons été sujets à d'énormes variations de lumière durant les trois jours dans ce décor dû à des météo très changeantes (plein soleil, ciel noir orageux, fausses teintes diverses, etc). Ensuite, une deuxième chose, mais que nous avons tout de même anticipée, fut la puissance des flashes de téléphones. Ils étaient assez disparates, en couleur également. Durant la préparation, on a imaginé un petit système de LED "à l'unité" que nous avons collé sur

des coques de téléphone, alimenté par un fil qui passait le long de la manche d'un ou une comédienne. Nous en avons quatre et les avons répartis dans le groupe des figurants. Ces petites LEDs, en apparence à l'image, donnaient presque le même ressenti qu'un flash standard mais dans les faits éclairait deux fois plus le sujet pointé. Cela a été un appui important. Ensuite, malgré mon choix d'optiques sensibles aux flares (cela se voit par ailleurs dans le film), j'ai été très déçu par le résultat. Mes tests durant les essais caméras ne se sont pas avérés aussi convaincants sur le tournage. Pour appuyer ces flares j'avais aussi choisi de partir avec une série de filtres de diffusion White Promist. J'ai finalement opté pour la densité disponible la plus grande ($\frac{1}{2}$) pour marquer comme je le souhaitais l'effet. En définitive, j'ai l'impression d'avoir seulement en partie réussi le plan. Cela vient à mon sens de deux choses: d'une part ma décision de ne pas jouer de façon aussi dense que prévue cet intérieur de salle de classe. Deuxièmement, le fort niveau à l'extérieur qui a réduit au sein du plan l'écart d'exposition souhaité initialement entre le moment sans aucun flash allumés et le moment où tous les flashes sont allumés. Dans l'état "flashes allumés", ceux-ci étaient accompagnés par deux sources supplémentaires en hors champ, jouant principalement sur la nuque du comédien.



Pour Pas Mourir Seul, Tommy Boulet & Valentin Noël

La lumière au service de la détresse

Quand passent les cigognes ou comment mettre le spectateur dans une situation de stress par la lumière.

Ce film est, à ce stade de ma vie, mon film préféré. Je le vois au moins une fois par an et il me revient sans cesse en tête comme une obsession. Je trouve qu'il y a tout. Quand je dis qu'il y a tout, je veux dire qu'il y a à mon sens un bon nombre, si ce n'est toutes les grammaires de cinéma qui persistent encore aujourd'hui dans les films contemporains. Et puis quel rythme, quelle énergie ! Quand j'ai découvert ce film, une chose m'a tout de suite frappé, la synergie qui existe entre le déplacement des comédiens et la caméra. Elle m'impressionne à chaque fois. Dans le film existe un bon nombre de chorégraphies qui ne sont pas sans me rappeler un ballet de danse. Au-delà du rythme, ce que j'aime dans la mise en scène, c'est la façon dont les comédiens occupent l'espace. On sent que chaque position est travaillée, que les déplacements sont pensés, avec de l'amplitude et de la grâce. Cela n'est pas sans déplaire à certains. On qualifie la mise en scène du film de "datée" voir un peu ridicule. Mais j'aime aussi quand les personnages sont plus restreints dans leurs mouvements. Je pense à Veronika, le personnage principal, qui fend la foule avec difficulté, accompagnée, on ne sait comment parfois, par cette caméra. La foule d'ailleurs apporte quelque chose que je n'avais jamais vu auparavant et qui m'a marqué. En la filmant de près et en s'attardant sur des individus qui vivent une situation semblable aux héros, Mikhaïl Kalatozov réussit à faire du peuple, un personnage du film. Il y a une réelle envie et capacité à filmer le groupe dans son cinéma que l'on retrouve dans ses deux autres longs métrages *Soy Cuba* (1964) et *La lettre Inachevée* (1960). Filmer le groupe, c'est aussi une question que je me suis posée sur mon film de fin d'études, et à laquelle je n'ai sans doute pas encore réussi à répondre correctement. C'est une question qui m'intéresse beaucoup et j'espère avoir l'occasion de m'y repencher sur de prochains projets. D'un point de vue de la lumière, sans parler uniquement de lumière dynamique ici, il y a parfois une façon d'éclairer non pas seulement les personnages principaux mais tous les protagonistes du film, dans une direction que je n'avais presque jamais vu auparavant. Du bas vers le haut, dans une trajectoire diagonale, de la même façon dont nous pourrions éclairer une statue. Cette lumière les pousse vers le haut, les érige et j'aime profondément la façon dont elle souligne l'incarnation des personnages par les

comédiens. Ce penchant expressionniste, on le retrouve dans les multiples directions de lumière, les ombres portées ou les « accidents » qui forment souvent des taches sur les fonds. Il y a tout de même une certaine dose de naturalisme dans l'image et c'est ce subtil mélange amenant à une sensation d'image vraisemblable complétée par une bonne dose de poésie qui me touche. Je parlais de rythme plus haut, il en va aussi du montage qui est remarquable, à l'image de la scène de la mort de Boris. Ce mélange d'images et de textures en fondu pour aller vers ce rêve d'un moment qu'il ne vivra jamais m'a bouleversé.



Quand passent les cigognes, Mikhaïl Kalatozov

Cette séquence est d'ailleurs à l'origine d'une envie de travail de la lumière dynamique particulière que j'ai essayé d'intégrer au sein de mon propre travail et par ailleurs expérimenté sur le film de fin d'études de Lana Limar (section son) cette même année. Au lieu d'effectuer des fondus enchaînés comme dans *Quand passent les cigognes*, j'ai voulu tenter de vidéoprojecter des images en mouvement sur un.e comédien.ne afin de faire vivre un personnage dans une matière lumineuse qui est ou fut également image. Je reviendrai sur ce dispositif un peu plus tard dans cet écrit. Tout ce dont j'ai parlé plus haut m'amène à toujours plus aimer ce film et au fur et à mesure du

temps, je découvre ou redécouvre, des idées, des subtilités au travers de ce grand spectacle qu'ils et elles nous offrent.



Quand passent les cigognes, Mikhaïl Kalatozov

Dans ce grand spectacle en question existe une scène où Veronika est chez elle (ou plutôt dans l'appartement de la famille Borozdine) alors qu'un orage doublé d'un bombardement éclatent²¹. Après un long moment d'argumentation et de sirènes retentissantes dans la ville, une explosion mêlée à un orage à lieu (42:20). Cette séquence emblématique du film condense avec intensité les enjeux de la lumière dynamique telle que je l'ai définie. Elle devient vecteur de fragmentation, de trouble

²¹ Retrouvez la scène en question ici: [📺 The Cranes are Flying | DRAMA | FULL MOVIE](#)

spatial et d'expressivité émotionnelle. Dans une mise en scène d'une grande fluidité ressentie, la lumière opère de brusques variations qui agissent comme autant de ruptures internes aux plans. L'éclairage se transforme en un flux chaotique, alternant obscurité pesante et éclairs violents. La lumière cesse d'être presque homogène comme elle a pu l'être en début de séquence vis à vis du décor : elle devient pulsée, aléatoire, incontrôlable. Les éclairs et les explosions se répondent dans le travail de la lumière et du son, les effets de lumières pouvant être associés à l'un comme à l'autre. L'instabilité lumineuse crée un effet de fragmentation perceptive. Chaque éclat transforme le cadre. Les volumes se redessinent, les repères spatiaux, notamment les arrières-plans, sont annulés ou déformés. La composition des cadres devient instable, redessinée à chaque instant par la lumière. Elle introduit une tension visuelle constante. On ne sait plus si l'espace perçu est intérieur ou extérieur, réel ou mental. Chaque plan devient ainsi rythmé, déconstruit, presque monté par la lumière dynamique elle-même. La lumière ne sert pas seulement à représenter le bombardement : elle traduit l'état intérieur de Veronika. Son isolement et son angoisse sont intensifiés par ces surgissements lumineux qui rendent l'espace hostile. Kalatozov et Sergueï Ouroussevski ont fait le choix ici d'une lumière subjective, qui prend en charge le ressenti plus qu'un point de vue omniscient. En ce sens, on peut rapprocher cette séquence d'une approche expressionniste. La lumière devient une projection de la psychologie du personnage. Le monde extérieur semble se modeler selon sa détresse. Cela me procure une immersion dans le ressenti du personnage que je qualifie de sensorielle et qui me semble rare. Nous sommes invités à vivre l'expérience, plus qu'à la regarder. Malgré le découpage en plans successifs, la lumière crée des ruptures nettes à l'intérieur de chacun. L'alternance entre obscurité et lumière la transforme en dispositif rythmique et segmente la continuité en moments distincts. Cette dynamique lumineuse donne naissance à un « montage sans montage », qui travaille la structure de la séquence depuis l'intérieur des plans. Elle devient ainsi un outil qui crée des fausses coupes. Cette dynamique rejoint l'hypothèse centrale de ce mémoire : la lumière, par sa seule modulation, est capable d'introduire des effets de rupture, de transition ou de montée d'émotion au sein même du plan.

Chef opérateur virtuose, Sergueï Ouroussevski fait un travail fin sur les contrastes et le placement des sources lumineuses. Les éclairs sont rendus possible par des effets de flash assez localisés, parfois repris par les éléments de décors eux-mêmes (reflets sur les

vitres, indirect sur les murs). On imagine aisément que ceux-ci ont été faits en studio avec des projecteurs à arc équipés de shutters ou d'un système similaire. Il joue de la surexposition comme d'un outil sensoriel, et déplace l'enjeu de la mise lumière vers la sensation. Son approche s'inscrit dans une tradition soviétique de la lumière expressive, héritée de l'avant-garde russe, mais il la renouvelle en intégrant la lumière dans le mouvement du récit.

Cette séquence de *Quand passent les cigognes* constitue une démonstration de la puissance expressive de la lumière quand elle est dynamique. Elle montre comment, au-delà de son rôle fonctionnel, la discontinuité lumineuse peut devenir une force narrative, plastique et affective à part entière. Dans l'économie d'un plan qui semble fragmenté mais en réalité continu, elle devient moteur de ruptures et d'expérience vécue par le personnage. Elle se substitue, en partie, aux effets de montage pour reconfigurer en temps réel le sens et la sensation qu'un plan peut procurer.

Pour approfondir cette réflexion sur les usages émotionnels de la lumière dynamique, j'ai eu l'occasion de m'entretenir avec Mariore Manneville, cheffe électricienne, avec qui j'ai déjà eu la chance de collaborer en troisième année à la Femis. Son regard professionnel éclaire de manière très concrète ces questions. Dans son propre mémoire de fin d'études, elle s'interrogeait déjà sur l'effet des variations lumineuses au sein d'un plan, et leur capacité à provoquer une sensation chez le spectateur, parfois sans qu'il en ait conscience. "Ce qui m'avait donné envie de m'intéresser à la lumière qui change, au cours d'un plan ou d'une séquence, c'était l'idée qu'un changement lumineux dans une représentation cinématographique pouvait avoir une influence sur le spectateur, parfois même sans qu'il en ait vraiment conscience". Dans sa pratique professionnelle, elle constate que les changements de lumière sont souvent sollicités pour des effets réalistes, comme le passage de phares d'une voiture ou autre mimétisme d'effets d'ordre naturalistes, mais que les usages expressifs sont plus rares et généralement discrets. Elle évoque notamment une collaboration avec Sébastien Buchmann, directeur de la photographie sur le film *Don Juan* de Serge Bozon, dans lequel une transformation lumineuse très légère, à savoir, une brillance progressant et évoluant dans le regard du comédien Tahar Rahim, était pensée pour être ressentie sans être identifiée : « Le but, c'était que le spectateur le ressente inconsciemment, sans se dire : "ah, on lui a mis une lumière en pleine face" ». Ce souci de provoquer une émotion sans souligner l'effet

technique rappelle l'attention portée dans ce mémoire aux modulations lumineuses comme vecteurs d'affects subtils. Mariore distingue ainsi plusieurs modalités d'usage de la lumière dont ces deux très présentes: icônique (représentation d'un élément tangible du film, par exemple, une fin de jour, la lumière baisse en niveau) et symbolique. Ce dernier, selon elle, est l'usage le plus fréquent : « On utilise souvent la lumière comme un symbole. Elle appuie une émotion. Le symbole, c'est l'image qui correspond à une idée. Par exemple : "le personnage est triste donc je lui mets une lumière en douche". ». Cette hiérarchisation entre usages perceptibles et usages plus transparents me semble précieuse à rappeler. Dans les exemples vus précédemment, la lumière fonctionne à la fois comme construction perceptible et comme catalyseur émotionnel. Les propos de Mariore viennent confirmer l'intuition centrale de cette première partie : la lumière, lorsqu'elle est pensée comme variation sensible dans un plan, peut devenir un vecteur émotionnel, capable de révéler ou de renforcer un jeu d'acteur. Et parfois, comme elle le souligne, « c'est là, et ce n'est pas là », c'est un effet dit "invisible", mais tout de même ressenti.

Dans cette première partie centrée sur la façon dont la lumière dynamique peut accompagner une émotion, j'ai cherché à comprendre comment elle peut devenir un véritable vecteur émotionnel. Loin de se limiter à un rôle purement technique ou esthétique, elle peut, lorsqu'elle est pensée comme telle, accompagner un état intérieur (gêne, pudeur), traduire une tension latente (approche de la mort), ou révéler des mouvements psychiques imperceptibles (folie de Kurtz). Pour explorer cette idée, je me suis appuyé à la fois sur des extraits de films et sur mes propres expériences de tournage. Ce va-et-vient entre analyse et pratique m'a permis d'observer comment la lumière, dans certaines scènes, semble épouser les contours d'une émotion : par une variation d'intensité, un changement de température de couleur, un contraste brutal, ou encore une transformation des formes. En filmant moi-même, j'ai pu tester concrètement ces effets, parfois avec des moyens limités, et observer à quel point un simple basculement lumineux peut suffire à modifier la perception d'une scène ou à faire émerger une charge affective inattendue. C'est dans ce contexte que l'étude de la séquence du film *Quand passent les cigognes* a pris tout son sens. Ce moment de crise, qui est par ailleurs une métaphore du viol, porté par un orage et un bombardement, illustre de manière exemplaire le pouvoir de la lumière dynamique : instable, chaotique. Ici, elle ne vient pas seulement accompagner une émotion, elle la construit. Chaque

éclat, chaque variation, fragmente l'espace, déstabilise la composition, et nous plonge dans l'état de panique et de confusion du personnage de Veronika. Elle agit comme un langage émotionnel autonome, capable de remplacer le montage, ou du moins de le prolonger à l'intérieur même du plan. Ces exemples, qu'ils soient issus de films ou de mon propre travail de fin d'études, confirment une intuition : la lumière peut rendre visible l'invisible, exprimer ce qui ne se dit pas, et offrir une expérience sensorielle au spectateur. En cela, elle devient une alliée du récit intérieur, un outil d'empathie et de l'émotion. Mais ce pouvoir expressif ne s'exerce pas uniquement sur l'instant. Il peut aussi s'inscrire dans la durée, suivre une trajectoire, accompagner des transformations plus larges. C'est ce que je vais maintenant interroger : comment la lumière, en tant qu'élément dynamique et donc sujet à des variations, peut accompagner un mouvement narratif au sein d'un plan, et non plus seulement une émotion presque ponctuelle.

Accompagner un mouvement narratif

Après avoir observé comment la lumière peut soutenir ou révéler un état émotionnel ponctuel, il s'agit maintenant d'en élargir la réflexion : la lumière peut-elle également accompagner le récit dans sa durée ? Peut-elle participer à une évolution narrative ou à des basculements dramatiques ? Ce changement d'échelle, en terme d'impact, du plan isolé à la séquence, voire à l'ensemble du film, invite à penser la lumière dynamique non plus seulement comme un effet expressif, mais comme un élément qui structure, capable de traduire des progressions, des passages d'un état à un autre ou simplement d'accompagner et souligner à l'écran des événements propres au récit en cours, aussi simples ceux-ci puissent être. Dans cette partie, je m'intéresserai donc à la manière dont la lumière, en se transformant toujours dans un plan, peut autant prendre en charge un pivot ou arc narratif que permettre la clarté et la lisibilité d'un événement important dans le film. Certaines modulations lumineuses, parfois subtiles, peuvent ainsi accompagner un point de bascule ou préparer un changement de ton sans avoir besoin de surligner l'intention par d'autres outils de mise en scène. Je poursuivrai ici le croisement entre l'analyse de films et l'observation de mes propres expériences de tournage. L'objectif est de montrer que cette dynamique lumineuse n'est pas réservée aux dispositifs complexes : elle peut aussi naître d'une pensée simple mais rigoureuse qui lie récit, lumière et temps.

Quels types d'usages de la lumière dynamique pour accompagner un mouvement narratif ?

Tout d'abord j'aimerais préciser ici la notion de narratif. Le terme "narratif" dans le contexte cinématographique possède plusieurs dimensions et a été étudié par de nombreux théoriciens du cinéma. André Gaudreault, dans *Du littéraire au filmique. Système du récit* (1988), distingue la "monstration" (ce qui est montré directement à l'écran) de la "narration" (l'acte de raconter qui organise et donne sens)²². Le narratif filmique combine donc, selon Gaudreault, ces deux dimensions pour créer un récit cohérent. David Bordwell, lui, propose dans *Narration in the Fiction Film* (1985), une approche plus cognitive du narratif cinématographique. Il le définit comme "une chaîne d'événements liés par des relations causales, se déroulant dans le temps et

²² André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988. p. 50

l'espace"²³ (La relation causale lie des faits, des événements, des phénomènes, de sorte que si la cause est présente, l'effet l'est nécessairement). Selon lui, le narratif n'est pas simplement contenu dans le film mais co-construit par le spectateur qui traite et analyse des informations (approche cognitive) pour ensuite interpréter ce qu'il voit. Mais peut-être pour aller un peu plus loin que ce qui désigne le fait de raconter une histoire ou une série d'événements, nous pouvons ajouter cette réflexion de François Jost et André Gaudreault: En effet, dans *Le Récit cinématographique* (première édition en 1990), ils définissent le narratif comme un ensemble de procédés qui permettent au film de raconter une histoire, en insistant sur les notions de "focalisation" (qui voit ? autrement dit le point de vue et donc le découpage employé), d'auricularisation (quelle est la source sonore) et "d'ocularisation"²⁴ (quelle est la source visuelle?). Cette dernière précision m'intéresse particulièrement puisqu'elle induit nécessairement la question de lumière qui accompagne, révèle ou occulte la source visuelle (comédien, objet, mouvement, décor), vectrice d'information. Dans cette perspective, nous considérerons dans la suite de ce texte que le "narratif" au cinéma ne désigne pas seulement l'histoire racontée mais l'ensemble des stratégies visuelles et sonores par lesquelles le film construit du sens et engage le spectateur dans une expérience temporelle et structurée. A cela, s'ajoute la notion de mouvement. Le concept de "mouvement narratif" désigne l'évolution dynamique d'un récit à travers ses différentes phases et transformations, impliquant à la fois la progression de l'intrigue et les modulations dans la manière de raconter. Par exemple, Paul Ricœur, philosophe français, écrit dans *Temps et récit* (1983-1985)²⁵, que le mouvement narratif est comme une "mise en intrigue" qui organise les événements dans un ensemble intelligible et temporel.

À ce sujet, Henri Alekan, dans son livre *Des lumières et des ombres* (1984), explique comment la lumière, notamment naturelle, peut structurer le récit en créant des "respirations"²⁶ visuelles qui ponctuent le rythme narratif. C'est tout à fait dans cet esprit que je vais donner ici quelques exemples de moments de lumières qui viennent articuler et proposer des points de pivots dramatiques dans un film. J'aimerais différencier deux grandes façons de faire évoluer la lumière dans un plan.

²³ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985. p.49

²⁴ André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, Collection Nathan-Université, 1990. p.130

²⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Tome 1 : *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983

²⁶ Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris, La librairie du collectionneur, 1991. p.228

La première est une variation qui agit de façon abrupte, rapide, instantané même, si le changement d'état s'effectue complètement entre deux images enregistrées. On pense alors à des allumages ou des extinctions, souvent liées à une lumière diégétique. Celle-ci est bien souvent au moins induite par le hors champ si la source n'est pas justifiée directement par un élément dans le champ. L'espace présenté à l'écran permet, la plupart du temps, au spectateur de pouvoir imaginer la cartographie lumineuse de part une similarité d'architecture avec des lieux qu'il a déjà visités. La lumière peut rester dans son nouvel état jusqu'à la fin de la séquence. Mais elle peut aussi disparaître très rapidement et même revenir sous une forme d'oscillation.

La deuxième façon d'agir est de façon plus progressive. Cela peut-être par de petits à-coups qui s'additionnent ou se soustraient, ou alors de façon continue, dans un sens qui va vers une plus grande quantité de lumière ou dans l'autre si l'on en réduit l'existence. Cela peut aussi aller vers une sensation moyenne d'exposition et de niveau qui serait presque équivalent mais où l'on est venu changer des directions, des températures, des couleurs, pourquoi pas même la qualité (ombres dures ou diffuses) dans le cas d'une fausse teinte par exemple.

Concernant la première façon de faire varier la lumière, j'ai notamment en tête le film *Rabia* de Mareike Engelhardt (2024). Le film raconte l'histoire de Jessica, une jeune Française de 19 ans. Cette dernière quitte sa vie monotone en France pour rejoindre Daech en Syrie, espérant y trouver une existence plus significative. Arrivée à Raqqa, elle intègre une "madafa", une maison destinée aux futures épouses de combattants djihadistes. Elle tombe sous la coupe de "Madame", une directrice charismatique et autoritaire qui régent les lieux avec une poigne de fer. À la fin du film, la ville de Raqqa est bombardée, de plus en plus, par un ennemi qui n'est pas nommé mais qui semble vouloir venir à bout de l'État islamique. La fin du "monde" que l'Etat islamique a promis à ses recrues semble proche et celle de la Madafa d'autant plus²⁷. Afin de signifier ces bombardements qui n'existent pas à l'image, Agnès Godard la directrice de la photographie du film a utilisé, en collaboration avec son chef-électricien Thibault Danjou, la lumière dynamique. Les néons éclairant, d'une lumière tamisée, la salle de prière sont alors sujets à des coupures de courants, dus aux bombardements, ou du moins synchronisés avec les bombardements présents au son.

²⁷ Extrait à retrouver ici : <https://youtu.be/AeSlwNsLGVs>

Cela permet dans cette séquence d'avoir des changements abruptes de lumière venant changer la perception du lieu et des corps d'un instant t à un autre. Cela s'effectue de façon répétitive. Cette scène marquée par la lumière dynamique souligne un point de rupture dans l'existence de la Madafa. Suite à cette scène qui ressemble à une dernière prière, tout s'accélère et le dernier mouvement narratif du film se déroule sous nos yeux. Concrètement, dans l'évolution de l'histoire ce n'est pas la lumière en elle-même qui marque un point de rupture mais bien le bombardement qu'elle raconte. Cela étant dit, ce que nous pouvons observer ici c'est que cette proposition de lumière dynamique est en fait le seul élément qui rend concret le bombardement à l'image. Il participe, par ailleurs, à faire ressentir de façon sensorielle ce que vit le personnage de Jessica.



Rabia, Mareike Engelhardt

Pour vous parler maintenant d'une variation de la lumière plus progressive, j'ai notamment en tête un exemple de lumière naturelle. Il s'agit d'une scène du film *La Ligne Rouge* de Terrence Malick (1998), photographié par John Toll. A ce moment du récit, les soldats américains avancent prudemment à travers une colline couverte d'herbes hautes sur l'île de Guadalcanal. Le ciel est nuageux et menaçant. La tension est palpable car ils savent que les forces japonaises sont cachées quelque part, mais ne peuvent pas les voir à cause de la hauteur des herbes. Soudainement, des tirs de mitrailleuses éclatent depuis des positions camouflées. C'est le chaos total, les hommes sont pris au piège dans un terrain découvert. Plusieurs soldats tombent immédiatement. Juste avant le moment le plus intense de cette embuscade, la lumière change de façon progressive dans un plan composé uniquement de végétation. Les nuages se dissipent et un soleil éclatant illumine le champ de bataille changeant complètement la perception de ces herbes hautes (couleur, volume). C'est le dernier calme avant la tempête, comme une dernière caresse de la nature avant la mort. Ce changement météorologique n'est pas seulement visuel mais symbolique, il représente la révélation brutale de la réalité de la guerre, l'exposition des hommes face à la mort, et contraste par la beauté sereine de la nature avec l'horreur du combat. Cette transition météorologique souligne un thème central du film : l'indifférence de la nature face aux conflits humains. Alors que les hommes s'entretuent, le soleil continue de briller, les herbes ondulent paisiblement sous la brise, comme si la nature poursuivait son cours, insensible à la tragédie qui se déroule. Certains pourront dire que ce plan a été utilisé comme un pansement dans la continuité plastique de la séquence, mais la suite de la scène et la spiritualité de Malick, une des constantes de son œuvre, nous prouvent bien tout le contraire.



La Ligne Rouge, Terrence Malick

Même si nous avons déjà évoqué quelques exemples dans la partie précédente sur l'accompagnement d'une émotion, j'aimerais maintenant revenir plus largement sur les situations types que l'on peut rencontrer, afin de mieux saisir l'étendue des usages possibles de la lumière dynamique.

Autant cette lumière pourrait ne pas être justifiée ou ne faisant pas partie intégrante du contexte du film. Nous pourrions accepter aisément, sous couvert d'une attente d'un récit non naturaliste, l'utilisation extradiégétique de cette lumière et c'est par exemple le cas dans le film *Monika* de Ingmar Bergman (1953), éclairé par Gunnar Fischer. Le film raconte le destin de Monika et Harry, un jeune couple suédois. Il existe dans une des scènes l'utilisation de ce que j'appellerai plutôt une lumière dynamique psychologique. Voici l'extrait en question en note de bas de page²⁸.

Ce plan est clairement construit pour devenir un moment introspectif hors du temps mettant en exergue une pensée intérieure de Monika. J'ai par ailleurs, sur un court-métrage de mon amie Victoria Neto²⁹ et avec son soutien, mis en place une utilisation de la lumière qui s'apparente à celle mise en place sur le film de Bergman. Cela prend place à 6min53s. Dans ces deux cas de figure, nous avons affaire à une lumière à effet et qui essaie d'emmener le spectateur hors de la réalité dans lequel le personnage est placé dans le film. Ce genre de mise en scène par la lumière est sans doute un peu plus compliqué à mettre en place et à faire accepter par le spectateur. Pour parler de celle qui me concerne je me souviens des mots d'un·e des programmeur·ices de chez Arte en voyant la première version du montage du film: "On ne comprend pas ce qui se passe" "pourquoi d'un coup il fait tout sombre dans l'appartement?". Il est vrai qu'au vu du reste du film, très naturaliste, la tentative était osée. Sans doute manquant un peu de subtilité. Victoria avait malgré tout voulu aller au bout de cet essai et l'a porté jusqu'à la version définitive du montage du film.

²⁸  Ciné-Philo - Florent Guénard - Monika - Regard caméra de Monika

²⁹ <https://youtu.be/blKV5IlosPo>

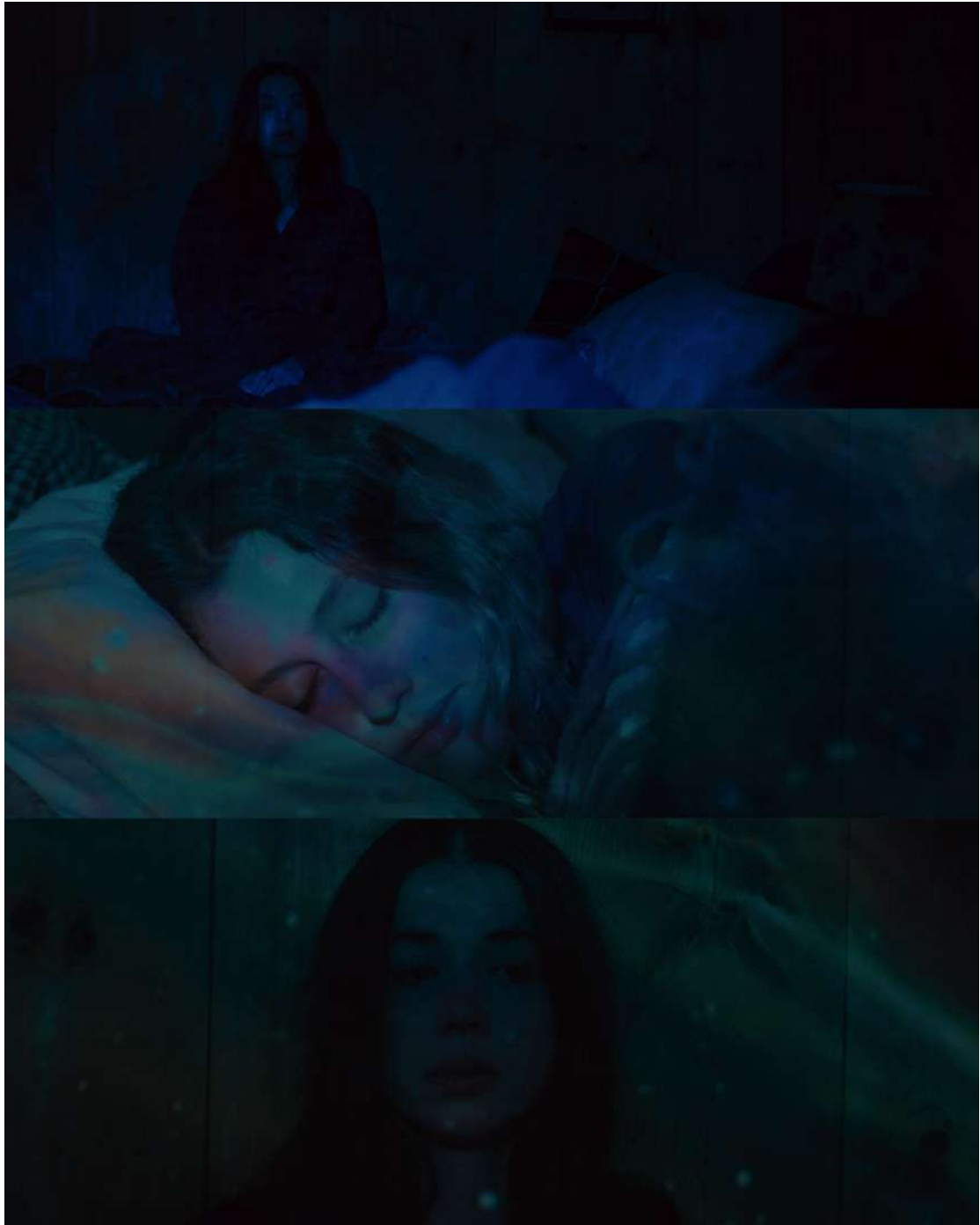


Embrasure, Victoria Neto

À titre personnel, j'ai renouvelé l'expérience de lumières dynamiques qui ne sont pas motivées par la diégèse du film. J'ai notamment mis en place dans le cadre de mon film de fin d'études et celui d'une camarade en département son un éclairage par vidéo-projection. Je me suis alors demandé comment la matière vidéo, matière en mouvement, pouvait devenir, en direct ou en réflexion, un flux lumineux mouvant et rythmé éclairant le sujet filmé. La situation est donc celle-ci: dans un même axe, dans une unité de plan, de lieu et une temporalité réduite, existe une variation lumineuse où la couleur, la puissance et la forme changent. L'éclairage est alors produit par la projection d'une vidéo. Cette matière qui est lumière et vidéo conserve une même direction, une même qualité (dure/diffuse) et un même angle d'incidence vis-à-vis du sujet filmé. La nature de la vidéo projetée semble primordiale dans le rendu souhaité.

Dans mes expérimentations, je me suis rendu compte qu'il était impératif de prêter une attention toute particulière à la façon dont les éléments mis en scène dans

cette vidéo en question peuvent interagir lumineusement parlant avec le sujet éclairé par ce flux. Le rythme naît alors des mouvements, du choix du décor, des costumes, de la nature du sujet filmé (comédiens ou non), des valeurs de plan, de l'exposition, et bien sûr de la lumière elle-même. Tous ces éléments participent pleinement au rendu final. La puissance lumineuse du vidéoprojecteur détermine l'intensité de lumière que l'image vidéo peut produire. Cela soulève des questions sur la capacité de la caméra à restituer ces variations, ainsi que sur le niveau moyen d'exposition recherché. Pour ce qui est de la plage dynamique, il semblerait d'après certaines de mes mesures faites au spotmètre qu'un vidéoprojecteur doté d'une puissance maximum de 4200 lumens placé à environ 4 mètres d'un fond blanc soit en mesure d'offrir une plage dynamique de 6 diaphragmes. Au vu de ces mesures, je constate que la plage dynamique de nos caméras de cinéma actuelles n'est pas un problème. L'idéal dans ce cas de figure est de projeter un gris à 18% au préalable et effectuer des mesures à la cellule pour assurer qu'une exposition qui rendra compte de toute la latitude présente dans la matière projetée sera possible. Pour le coup, la sensibilité native importe et toujours dans cette même configuration (4200 lumens à 4 mètres d'un fond blanc), je me suis retrouvé dans une situation où mon capteur était sous exposé d'un diaphragme (24 fps, 172,8°, 800 ASA, T2.8). Je me suis également interrogé sur un choix qui peut être déterminant sur l'intelligibilité de la matière vidéo projetée. Dois-je effectuer la mise au point sur le vidéoprojecteur vis à vis du support de projection ou du sujet filmé recevant la matière vidéo ? Ou bien au contraire ne pas l'effectuer volontairement afin de ne pas révéler la matrice du vidéo projecteur, quitte à perdre un peu d'intelligibilité sur la vidéo projetée ? Ces problématiques varient en fonction de la résolution proposée par le vidéoprojecteur mais dès lors que l'on souhaite afficher la vidéo sur arrière-plan assez grand, les pixels se matérialisent à l'image. J'ai rencontré ce problème technique lors de ma première tentative et cela montre clairement les limites d'un tel dispositif. Lors de la deuxième utilisation de ce dispositif j'ai décidé de ne pas faire la mise au point. Ni sur le comédien, ni sur l'arrière-plan. Une mise au point "devant" comme le dirait un ou une assistant.e caméra, sans aller non plus au "close focus" du vidéoprojecteur. Dans le premier cas de figure où j'ai utilisé ce dispositif, la matière vidéo est le résultat d'encre rétroéclairées dans un aquarium, filmées presque en macroscopie. Il y a là quelque chose de complètement surréaliste dans la matière dont le but premier était d'imiter des phénomènes captés dans l'espace par des satellites tels que des nébuleuses ou les couleurs de la voie lactée. Le résultat est donc complètement décorrélé du réel.



The Winds of Anemoia, Lana Limar

Le deuxième cas de figure, celui de mon film de fin d'études, est plus dans l'idée de mouvements plus rapides, de rythme et de par contre pouvoir relier de façon plus tangible la matière vidéo au réel. La matière vidéo en question n'est autre que le montage d'une scène du film où le personnage principal se fait harceler par ses agresseurs réguliers. La scène est un pur point de vue subjectif du personnage. J'ai monté la scène en jump-cut, en prenant soin au tournage de créer des possibilités de

transitions (volets, caméra obstruée) et me concentrant sur le mouvement à l'image pour rendre le plus "vivant" possible cette matière. Malgré son caractère "expérimental", le résultat en fait une séquence moins onirique que celle faite sur le précédent film. Cette lumière dynamique accompagne complètement la narration en devenant elle-même ce qui rattache au récit le sujet filmé.



Pour Pas Mourir Seul, Tommy Boulet & Valentin Noël

Outrepassé ces usages de la lumière dynamique "à effet", il semblerait que nous sommes par la force des choses contraints, en tant qu'opérateur.ices, de rattacher un usage de la lumière, qu'il soit dynamique ou non, à des éléments plus ou moins tangibles contextualisés par le film que nous fabriquons. Cela va au-delà d'un usage dynamique de la lumière bien entendu mais j'ai la sensation qu'un état de lumière, une ambiance, aussi éloignée du vraisemblable soit elle, peut se faire oublier si elle reste figée et ne manifeste pas sa présence par une variation. La faire vivre cependant deviendrait plus complexe dans la justification que l'on pourrait lui apporter. Ainsi, au

vu des différents éléments présentés précédemment, il me semble avoir recensé deux grands cas de figures où la lumière dynamique ferait partie de la diégèse du film. Le premier est une situation où les sources lumineuses peuvent être uniquement suggérées, hors-champ ou hors-vue³⁰ (concept de Noël Burch). Nous pouvons prendre pour exemple une situation où des phares de voiture surgissent au détour d'un virage la nuit et éclairent l'intérieur d'une pièce depuis laquelle nous filmons une scène, un personnage (nous verrons plus tard un exemple faisant usage de cette idée). Le hors champ et/ou le hors-vue est, dans de multiples exemples rencontrés, lié à un élément sonore ou visuel, dans le champ cette fois-ci. Si nous reprenons notre exemple de la séquence du film *Quand passent les cigognes* analysée auparavant, nous voyons bien qu'au-delà du travail de la lumière, les explosions et les orages existent aussi par le mouvement des rideaux et les explosions des vitres. Cela en fait donc une lumière dynamique intradiégétique, puisqu'à l'intérieur du récit. Dans le deuxième cas de figure, les sources lumineuses sont dans le champ ou prennent appui sur des sources dites "praticables". Cela va du plafonnier en passant par divers accessoires lumineux, l'incandescence d'une flamme, des écrans, ou bien un coupe flux "naturel" comme le rideau ou le volet d'une fenêtre que l'on ouvrirait pour laisser entrer la lumière tout comme nous pourrions le fermer. Ce dernier cas de figure est particulier et nous montre qu'il existe une subdivision de cette catégorie en deux sous parties: la lumière dynamique autonome et la lumière dynamique dépendante des actions que les comédiens effectuent durant la scène tournée.

Les usages de la lumière dont j'ai parlé jusqu'ici ne sont évidemment pas exclusifs. La lumière peut passer d'un rôle à un autre, combiner les effets de progression et de rupture, voire même passer du hors-vue à une lumière dans le champ. Mais dans tous les cas, elle ne reste jamais neutre : elle est un vecteur de sens, et/ou un marqueur de tension. Pour illustrer concrètement ces logiques, je vais maintenant m'intéresser à deux cas d'étude : Tout d'abord, *Gerry* (2002) de Gus Van Sant, qui mobilise la lumière dans une logique de progression narrative étirée, presque imperceptible mais essentielle à la lecture du film, puis dans un deuxième temps *The Dark Knight* (2008) de Christopher

³⁰ Noël Burch, « Nana ou les deux espaces », dans *Les Cahiers du cinéma*, n° 189, avril 1967, p. 42 (article repris par Noël Burch dans *Praxis du cinéma*, Gallimard (Le Chemin), Paris, 1969, chap. 2 ; livre réédité, et annoté par son auteur, sous le titre : *Une praxis du cinéma*, Gallimard (Folio/Essais, n° 34), Paris, 1986).

Nolan, où une scène charnière illustre l'usage de la lumière dynamique comme déclencheur de rupture dans la narration.

Dans *Gerry* (2002), Gus Van Sant met en scène deux personnages, tous deux nommés Gerry, interprétés par Matt Damon et Casey Affleck. Ensemble, ils partent en voiture vers un lieu assez flou, quelque part dans un paysage désertique du sud des États-Unis. Après avoir quitté leur véhicule pour partir en randonnée, ils se perdent rapidement et, sans eau ni repères, entament une errance à travers un environnement hostile. Le film, presque sans dialogues, nous fait suivre cette marche interminable. Elle est ponctuée de silences et d'attente. L'histoire est minimale, mais elle repose entièrement sur l'expérience sensorielle du spectateur, sur la durée des plans et surtout sur la transformation du paysage. L'un des plans les plus puissants du film montre les deux personnages marchant l'un devant l'autre dans le désert³¹. Le plan est long, en très léger travelling avant. Ce qui y évolue, ce n'est ni l'action (répétée), ni le dialogue (inexistant), mais la lumière. Cette lumière, dans sa lente transformation, devient une façon de raconter l'histoire du film à elle seule. Au début du plan, le désert de sel est encore plongé dans une obscurité assez dense. Les ombres et le sol sont bleutés avec une dominante magenta. Dans un même temps, le ciel présente ses premières lueurs plus chaudes. L'air de la nuit semble encore là, l'ambiance est froide, les contours des personnages et du paysage encore dur à percevoir. On devine plus qu'on ne voit. Puis, progressivement, la lumière monte. Le ciel s'éclaircit, la texture du sol émerge. Les ombres des comédiens naissent avec. Le soleil ne se montre pas encore, mais son arrivée, sans encore avoir dépassé l'horizon, transforme déjà l'espace et indique une direction de lumière qui va se renforcer au fil du temps.

Cette lumière d'aube raconte un basculement. Elle ne signale pas simplement le passage de la nuit au jour : elle introduit une nouvelle perception du paysage. Celui-ci est terrifiant. Le désert, vague et presque abstrait dans l'ombre froide, devient peu à peu concret, menaçant. La matière du sol, les plis de la roche de sel ainsi que les reliefs apparaissent. Le lieu se densifie, prend du poids. Ce qui semblait reposant et calme devient hostile. Ce qui semblait proche devient lointain. Et cette transformation, purement visuelle, agit comme une tension dramatique. Narrativement, la lumière de l'aube fait surgir l'idée de mort. Elle révèle une réalité que les personnages ne

³¹ Extrait à retrouver ici: <https://youtu.be/P-wJpySHtGY>

perçoivent pas encore pleinement : ils sont en danger car après plusieurs jours ils sont toujours au milieu de nulle part, faisant face à un désert qui paraît sans fin. À travers cette montée de lumière, le spectateur pressent ce que les personnages refusent encore de voir. L'évolution plastique devient ainsi une forme de narration muette. Il installe un glissement psychologique, imperceptible mais profond. Ce n'est plus seulement une marche, c'est une marche vers l'égarement, vers la mort que le jour rend visible et concret.



Gerry, Gus Van Sant

Dans un film aussi minimal que *Gerry*, l'évolution de la lumière est un outil de mise en scène central. Elle n'accompagne pas une action ou une situation mais elle en fait partie. Dans le cas précis que nous venons d'étudier, c'est même elle qui provoque l'émotion. L'aube n'est pas ici une métaphore d'espoir ou de renouveau, comme souvent dans le cinéma classique ou le cinéma d'horreur particulièrement ; elle marque au contraire l'entrée dans un réel plus dur que la nuit passée sans un mot devant les flammes dansantes et déformant les visages. Elle présente une mise à mort.

Ce rapport lent à la lumière, qui se transforme en silence dans *Gerry*, ouvre un espace contemplatif, presque méditatif. Une lumière qui ne montre pas d'un coup, mais qui laisse advenir. À l'opposé de ce glissement à peine perceptible, il existe des moments au cinéma où la lumière ne prend pas le temps d'arriver. Elle frappe. Il ne s'agit plus de révéler un espace ou de faire exister un paysage : il s'agit de marquer une rupture et de renverser la scène dans un plan. Ce type de lumière dynamique existe dans *The Dark Knight* de Christopher Nolan. Une scène en particulier, située dans le commissariat, à la fin du film, me semble en être un exemple parfait. Elle n'a rien de l'aube qui se révèle doucement un désert de sel. Elle est un geste qui fait basculer le plan.

The Dark Knight (Christopher Nolan, 2008) est le deuxième volet de la trilogie consacrée à Batman. Le film raconte l'ordre et le chaos à Gotham au travers de l'affrontement entre le justicier masqué et un adversaire insaisissable, le Joker. Ce dernier ne cherche ni pouvoir, ni argent, mais simplement à faire tomber les masques et à révéler les contradictions morales d'une société qu'il juge comme corrompue. Ce jeu de confrontation prend la forme d'une guerre psychologique, où la parole, le silence, les regards et même la lumière deviennent des armes. L'un des moments clés de ce film a lieu dans un commissariat, après l'arrestation du Joker³². Il est assis à une table, seul. La pièce est sombre, l'espace à peine dessiné par la lumière. Cette dernière est ponctuelle. Une faible lueur éclaire le visage du joker, dans ce qui semble être la réflexion de la lampe de jeu sur la table ou plus précisément la justification qui permet la direction de lumière proposée par Walter Pfister pour éclairer le visage du joker dans une lumière en rebond avec donc une direction du bas vers le haut. Cela n'est pas sans me rappeler certaines directions de lumière dans le film *Quand passent les cigognes* dont nous avons

³² Extrait à retrouver ici: https://youtu.be/O_gAyGOzTCs

parlé précédemment. La pièce est éclairée par une lumière douce, zénithale mais contrôlée et avec un faible niveau qui fait qu'une grande partie de la pièce reste dans l'ombre. Les sources sont plutôt chaudes et les températures de couleurs harmonisées. Le décor est sale (texturé du moins), un peu glauque, et cette lumière laissant beaucoup de zones de l'image dans une grande densité, n'offre pas de lisibilité nette.

Et puis, brutalement, une beaucoup plus grande quantité de lumière émerge, dans une température légèrement plus froide. C'est un geste très simple : les plafonniers restés éteints s'allument. Mais dans l'image, quelque chose de fort vient de se produire. La lumière est plus froide, plus dure et prend le pas sur les directions précédentes, imposant une direction verticale. Elle tombe comme un couperet sur le personnage du Joker. Elle révèle complètement son visage, le mettant à nu devant Batman.



The Dark Knight, Christopher Nolan

La pièce, auparavant plongée dans la pénombre, devient lisible. La pose du visage du joker est un bon diaphragme au-dessus de la précédente. Le personnage n'est plus dans l'ombre. Il est vu. Et c'est précisément dans ce moment où tout devient visible que le déséquilibre s'installe. La lumière est diégétique, elle appartient à l'action. Elle est déclenchée et agit sur le Joker comme une menace. Non pas parce qu'elle éclaire, mais parce qu'elle révèle trop. Elle rompt l'attente tamisée, l'image du méchant tapie dans l'ombre. Dans cette séquence, la lumière ne vient pas ponctuer une progression. Elle vient interrompre. Elle ne permet pas une lecture plus claire de la situation mais impose un nouvel état. Elle transforme le rapport de force en redéfinissant les corps, les enjeux et le rythme de la mise en scène. Cet événement de lumière devient structurel. C'est lui qui fait progresser le récit.

Ce genre de ruptures lumineuses, j'en ai moi même effectuées au sein de mon travail de fin d'études. La question que je me suis posée pour travailler cette rupture est la suivante: comment je peux accompagner une rupture narrative temporaire en passant d'un état lumineux a un autre de façon abrupte ? Alors que Dylan, personnage principal du film, est immergé dans un climat tendu instauré par l'exercice de mise en sûreté qui a lieu dans le film, il se fait mettre à terre par deux de ses camarades. Cela créer une rupture dans le déroulé de l'exercice en cours et afin de marquer cette parenthèse, j'ai fait jouer un allumage des plafonniers par le personnage de la professeure.



Pour Pas Mourir Seul, Tommy Boulet & Valentin Noël

Nous nous retrouvons donc avec cette situation de lumière, similaire à celle présente dans l'extrait de *The Dark Knight*: Dans un même axe, dans une unité de plan, de lieu et une temporalité très resserrée nous avons fait exister un événement lumineux où la direction de lumière, le rapport de contraste, la qualité, la quantité et la température de couleur changent. Ce changement sera double car finira par revenir à l'état premier. Cet événement lumineux implique des choix et des problématiques telles que l'écart de diaphragme entre les deux situations de lumière. Nous avons fait le choix pour mettre en place cette rupture lumineuse, d'utiliser une direction diégétique, celle des plafonniers de la salle de classe. Dans l'idée que la lumière, dans son évolution ou non, accompagne l'histoire, nous avons voulu jouer avec l'environnement du personnage. Je me suis demandé quelle différence d'exposition je voulais amener entre l'état premier sans les plafonniers et le deuxième. Le fait est que j'ai souhaité installer une atmosphère, dans la salle de classe, assez dense bien que le film se passe en intérieur jour. Ce qui m'intéressait ici c'était justement de marquer l'écart de

diaphragme dans l'exposition de l'image. Cet écart a d'ailleurs été retravaillé en finesse par un léger travail supplémentaire lors de l'étalonnage du film. Un deuxième choix qui a été important est le choix d'une température de couleur et d'une teinte propre à chaque état mais d'une température de couleur caméra de 4300°K commune aux deux états. Si l'ambiance extérieure était souvent autour de 5600°K, température sur lesquelles nous avons raccordé les découpes nous aidant à conserver un minimum de continuité de lumière, nous avons fait le choix avec mon chef-électricien d'équiper les plafonniers de la salle de classe avec des tubes osram de 60cm en 6500°K. De cette façon, nous voulions marquer une lumière crue, par sa direction, mais aussi par sa froideur, rendant l'atmosphère quotidienne hostile pour Dylan. Pour finir, la question de la durée s'est également posée. Si l'état numéro 2 (plafonniers allumés) avait été trop court, l'effet n'aurait été que furtif et sans doute pas vécu de la même façon par le spectateur, si il avait été trop long, le souvenir de l'état numéro 1 (plafonniers éteints) aurait été loin et la nouvelle variation de lumière n'aurait peut-être pas été vécu comme un retour à cet état. Enfin, et avant tout, cette durée devait servir le rythme de la mise en scène de la séquence. L'événement ne devait pas devenir un effet mais bien marquer une rupture dans le déroulement de l'exercice en cours. Pour finir sur cet usage de la lumière dynamique, ce dernier étant utilisé dans un sens puis dans l'autre dans deux plans différents, la durée du deuxième état de lumière a donc aussi été fortement influencée par le montage. Je fais un petit aparté ici pour parler de la contrainte que cela pose au montage. Sur cette séquence j'ai été confronté à l'envie de monter un insert sur un objet et des mains, baignées par la lumière blafarde de ces plafonniers. Je souhaitai l'intégrer dans un bout de continuité de la séquence où les plafonniers sont éteints. Les directions et rapports de contrastes étant tellement différents, l'idée a vite été abandonnée. Cela dit, cela m'a montré que les changements de lumière dans une séquence, au-delà de ce que cela peut apporter artistiquement, amènent aussi de la contrainte dans les choix de montage. J'ai donc la conviction qu'il est essentiel d'aborder ce sujet en amont avec la personne qui met en scène le film, afin qu'elle prenne pleinement conscience des effets que cela peut avoir sur la continuité, lors de l'étape du montage.

Les différents exemples qui ont été traités ici montrent combien la lumière dynamique peut se hisser au rang d'élément narratif à part entière. En s'inscrivant dans un mouvement, qu'il soit celui de l'histoire, de la mise en scène ou appartenant à la diégèse du film, la lumière devient capable d'articuler des bascules, ou simplement de

faire sentir une progression. Qu'elle agisse par rupture ou lentement, de manière diégétique ou extradiégétique, de façon intense ou moins perceptible, elle reste toujours un geste de mise en scène, c'est-à-dire une proposition de regard. Ce que j'ai cherché à observer ici, c'est précisément cette capacité qu'a la lumière, lorsqu'elle évolue dans un même plan, à prendre en charge une partie du récit. À rendre visibles les lignes de fracture, les virages dramatiques. Non pas pour illustrer ce qui est dit, mais ouvrir un espace pour la mise en scène du film. Une lumière qui devance ou prolonge un événement. Une lumière qui, par sa transformation même, structure l'expérience du spectateur dans le récit et rend parfois tangible un changement d'état. En tant que futur chef-opérateur, cette réflexion me pousse à penser la lumière comme une matière capable de dialoguer avec le scénario, le jeu, le découpage. Elle devient une possibilité de narration muette dont les modulations peuvent inscrire dans l'image ce que le montage, les dialogues ou le jeu ne peuvent pas toujours signifier. Travailler la lumière dans cette perspective dynamique, c'est accepter qu'elle ne soit pas toujours figée mais parfois active, parfois dérangeante, en mouvement et de ce fait profondément cinématographique.

Faire de la lumière un rythme et un élément sensoriel

Comme nous avons pu le voir précédemment, dans le langage des images en mouvement, la lumière n'est pas qu'un simple outil d'éclairage ou de composition plastique. Parfois même, au-delà des fonctions narratives et émotionnelles dont nous avons pu parler, elle peut devenir quelque chose de physique: un vecteur de rythme et une stimulation sensorielle à part entière. Lorsqu'elle varie au cours d'un même plan, la lumière peut structurer le temps, accentuer un mouvement interne, ou encore provoquer une sensation physique chez le spectateur par le biais de l'éblouissement ou de la perte de vue, le rendant héméralope. La lumière, pour devenir rythmique, doit cadencer l'espace-temps du film. Dans notre cas, plus particulièrement cadencer un plan. Par ses variations, qu'elles soient brutales ou progressives, elle impose une temporalité visuelle. Il peut s'agir aussi bien de flashes ponctuels et de ruptures nettes qui se répètent, que de pulsations régulières suivant un certain rythme, avec parfois des variations dans ce tempo. Ce rythme peut soutenir ou contrebalancer celui du montage, celui du jeu d'acteur ou même le travail du son.

Pour appuyer mes propos, je vais m'appuyer sur un film qui m'est particulièrement cher et qui vient répondre aux deux problématiques que je viens de présenter. *Blood Simple* (Frères Coen, 1984) est un thriller noir qui met en scène un mari jaloux engageant un détective pour tuer sa femme accusée d'adultère. Mais rien ne se passe comme prévu, et une série de malentendus sanglants s'enclenche, plongeant les personnages dans une spirale paranoïaque. Dès ce premier film, les frères Coen imposent un style où la tension narrative s'appuie sur une mise en scène précise, notamment dans l'usage de la lumière.

Dans la première scène de ce film³³, des phares de voitures passent sur la route où se trouvent nos protagonistes, eux aussi dans une voiture. Par intermittence un puissant flux lumineux crée une alternance lumière/forte densité. En vérité, ce battement de lumière semble être le mélange de deux techniques: un projecteur "passant" devant la voiture, suppléé d'une surimpression de flash, mis en place lors du montage.

³³ Extrait à retrouver ici : <https://youtu.be/aMyoWpK5TC8>



Blood Simple, Joel & Ethan Coen

Par ailleurs, cela me fait aussi penser à la méthode utilisée par Steven Spielberg dans la mise en scène du tournage de son propre court-métrage dans *The Fabelmans* où, afin de faire vivre les coups de feu à l'écran, il crée de petits trous dans la pellicule, laissant ainsi passer un halo de lumière.

La pulsation dans *Blood Simple* introduit une tension narrative car le couple non légitime qui est en train de se former ne doit pas être vu. Mais cette pulsation installe aussi un rythme visuel qui découpe le plan en temps, comme le ferait un métronome. Au-delà du rythme, la lumière peut affecter corporellement le spectateur. Une lumière aveuglante ou qui disparaît devient alors une expérience sensorielle directe. Elle agit sur l'œil comme le son agit sur l'oreille : par saturation, par surprise ou la perte d'information. Elle touche le spectateur en ses sens. Dans cette première scène de *Blood Simple*, la lumière des phares devient un élément sensoriel : elle éblouit les personnages, mais aussi le spectateur, qui partage leur gêne visuelle. L'effet a une répercussion physiologique sur le spectateur, transformant la lumière en matière perceptive. Ce double usage, rythmique et sensoriel, révèle la façon dont la lumière peut prendre en charge la mise en scène du temps et en proposer une expérience perceptive. Dans certains films, elle devient même l'acteur principal de transformation de la scène ou d'un plan, modifiant son atmosphère ou sa lisibilité en cours de plan.

Quels types d'usages de la lumière dynamique pour la faire devenir rythme ?

La lumière dynamique devient un élément rythmique lorsqu'elle varie dans le temps de manière perceptible, organisée, et répétitive ou contrastée, au point de créer une structure temporelle dans l'image, voire une forme de pulsation. Nous allons ici nommer quelques exemples d'usages permettant de transformer la lumière en rythme.

Avant cela, j'aimerais revenir un instant sur ce qui, de façon assez personnelle, rend cette question du rythme si importante pour moi. Car cette perception-là, je ne la dois pas seulement au cinéma. Si les variations de lumière dans le temps me touchent profondément, c'est sans doute parce qu'elles résonnent avec mon parcours musical, façonné dès l'enfance par une relation au rythme. J'ai grandi entouré de musiques. D'abord les airs traditionnels bretons, irlandais, d'Europe de l'est transmis dans un cadre familial puis le jazz manouche, découvert grâce à des amis manouches et musiciens proches de mes parents. Cela m'a profondément marqué. C'est une musique de partage où l'on joue ensemble en s'écoutant, en se répondant. Une musique où rien n'est figé, où l'improvisation est centrale, où le tempo peut s'accélérer ou ralentir au fil du morceau, selon l'élan du moment ou la direction prise par un soliste. La section rythmique elle-même ajuste en permanence son intensité, en fonction des échanges. C'est une musique organique et vivante. Après m'être essayé au violon, sans grand

succès, j'ai appris la guitare et comme dans la tradition manouche, je n'ai jamais appris à lire la musique. Tout ce que je sais, je l'ai appris à l'oreille, par transmission orale et par imitation. C'est sans doute ce rapport particulier à la musique, si important, qui me rend aussi sensible aux variations de lumière dans le temps. Une lumière qui s'allume, s'éteint, change de rythme ou de forme m'émeut comme une variation musicale, parce qu'elle n'est pas d'abord quelque chose à analyser, mais un phénomène à ressentir. Dans les pulsations lumineuses, dans les ruptures ou les transitions douces, je retrouve ce que j'aime en musique : une matière vivante qui s'adresse directement à l'intuition. Et comme on dit chez les manouches "le plus important, c'est de jouer avec le cœur". Peut-être est-ce cela aussi, une lumière dynamique réussie : une lumière qui écoute et qui essaie de toucher.

Cette écoute du rythme, née d'ailleurs que le cinéma, me rend attentif à ces moments où la lumière prend en charge le tempo d'un plan. Dans certaines séquences, la lumière impose un rythme saccadé, comme une série de chocs visuels. C'est le cas lorsqu'elle alterne brutalement avec l'obscurité, par exemple, à travers une lumière stroboscopique, ou des flashes violents. Ces effets créent une pulsation immédiate.

Dans *Blood Simple* des frères Coen, les phares d'une voiture traversent l'obscurité de l'habitacle d'une voiture à l'arrêt par intermittence, imposant une cadence d'éblouissements. Cette lumière n'accompagne pas simplement l'action : elle lui imprime un tempo, à la manière d'un battement interne. Toujours dans ce même film, la scène suivante³⁴, Abby, en fuite avec Ray, se retrouvent dans un motel. Ils sont seuls dans une chambre, protégés des regards, en apparence. Pourtant, tout dans la mise en lumière contredit cette impression de refuge. Des faisceaux, issus de projecteurs mimant des phares de voiture, traversent les stores de la fenêtre et projettent sur les murs et les corps des flux lumineux nets. Ces stries de lumière mouvantes segmentent l'espace et le temps. À intervalles presque réguliers, un éclat fend le noir et inscrit des lignes sur les corps et le décor.

³⁴ Extrait à retrouver ici : <https://youtu.be/G68wzyOxAG8>



Blood Simple, Joel & Ethan Coen

La lumière s'impose par un rythme saccadé par les éléments de décors hors champ qui sculptent sa projection. Il ne s'agit pas ici d'un clair-obscur classique, mais d'une lumière nerveuse, toujours en mouvement. À chaque passage de phares, cela marque une rupture qui trouble l'intimité entre Abby et Ray. Ce moment d'intimité entre les deux personnages est donc mis en tension par cette lumière. Elle surveille et introduit l'extérieur, par le point de vue de la caméra axé vers l'intérieur. La chambre devient un lieu d'exposition plus que de repli. Ce rythme lumineux, régulier, devient un outil de découpage à l'intérieur même du plan. Mais il semble aussi guider le montage. Les coupes sont placées en réponse directe à la disparition de ces phares, comme si l'obscurité autorisait le passage à un autre plan. Le montage s'accorde alors sur le battement de la lumière et son effacement devient le signal du glissement d'un plan à l'autre. À la douceur attendue d'une lumière intime, les frères Coen, en collaboration avec le directeur de la photographie, Barry Sonnenfeld, substituent une lumière qui transforme la scène en territoire d'inquiétude. On comprend alors qu'elle n'éclaire pas seulement les corps : elle les expose à ce qui les guette déjà, de l'autre côté du cadre et

qui fera la suite du film. *Quand passent les cigognes*, film que nous avons déjà mentionné est un autre exemple de proposition formelle qui présente un rythme de lumière. La scène analysée précédemment (page 31), par sa cadence lumineuse, participe totalement à retranscrire l'angoisse de Veronika mais provoque aussi chez le spectateur une sensation de pulsation. Ironique pour une scène qui commence par un morceau de piano.

À l'opposé de l'extrait de *Blood Simple* et des lumières stroboscopiques de *Quand passent les cigognes*, certaines scènes s'appuient sur des modulations progressives, où l'intensité lumineuse évolue lentement, de façon presque imperceptible. Ces variations instaurent une respiration visuelle, un rythme du plan étiré qui suspend le temps. Dans *Gerry* de Gus Van Sant, la lumière naturelle se transforme peu à peu avec l'arrivée du jour. Le plan, alors, semble évoluer selon une temporalité propre, que la lumière seule impose.

Le rythme peut aussi naître de la répétition de motifs lumineux : lumière praticable qui varie dans le champ, rayons de lumières filtrants avec une apparition progressive (dans la dernière séquence de *Blood Simple* par exemple), alternance de clairs et d'obscurs dans un arrière-plan, souvent justifiée par la diégèse. Ces figures visuelles récurrentes structurent le regard du spectateur, qui anticipe ou perçoit un motif régulier au fil du plan. La lumière devient alors une forme de partition esthétique, le plus souvent discrète et présente dans les arrières plans.

Dans d'autres cas, elle « bat » littéralement à l'image, comme un cœur. Lorsqu'elle est synchronisée avec un motif de montage son, une percussion ou autre proposition musicale, elle renforce le rythme général de la séquence. Ce procédé est fréquent dans les films au style affirmé (je pense notamment à *Last Night in Soho* de Edgar Wright), les films musicaux ou les clips. Ce sont des lieux où la lumière se fait écho sensoriel du son. Dans le film de fin d'études de ma camarade productrice Orana Larthomas, *Lo Chan Lo Bassin* réalisé par Célia Berby Maillot, j'ai fait la proposition d'accompagner la musique diégétique, interprétée par un groupe de Maloya, par une lumière pulsée. Cette succession de flashes durs et puissants ont été amenés pour renforcer la mise en scène du rêve musical qui se transforme en cauchemar. Célia, la réalisatrice souhaitait également que les choses, notamment l'environnement dans lequel se passe la scène, soient visibles mais sans devenir trop tangibles. L'apparition et

la disparition mêlé à une caméra épaule en mouvement a aussi permis de concrétiser cette intention. Par ailleurs, dans l'idée d'une scène onirique, nous avons utilisé la méthode de Step-Printing popularisé par le réalisateur Wong Kar-wai en réduisant le nombre d'images par seconde. Les musiciens du groupe de Maloya présents au tournage ont collaboré directement avec moi, et la lumière en elle même, en synchronisant leur BPM à un multiple de celui des flashes lumineux. Margot Sylvestre, la monteuse du film, profitera quelques mois plus tard de ces rythmes de lumière pour monter, comme les frères Coen, un plan après l'autre dans un interstice d'obscurité.



Lo Chan Lo Bassin, Célia Berby Maillot

Lorsque la lumière est travaillée dans son rythme avec le montage ou à la musique, elle participe à la création d'une rythmique visuelle et sonore unifiée. Elle n'est plus isolée, mais intégrée dans un tissu temporel commun à tous les éléments de l'œuvre.

Dans tous les cas de figures dont j'ai parlé ici, la lumière dépasse son statut d'outil narratif ou plastique. Elle devient une matière temporelle, une structure en mouvement et elle engage le spectateur à un rapport rythmique, presque musical à l'image.

Quels types d'usages de la lumière dynamique pour la faire devenir un élément sensoriel pour le spectateur ?

Certains plans au cinéma ne se contentent pas de montrer : ils provoquent une sensation physique. Cette dimension m'attire depuis longtemps. Enfant, j'adorais les fêtes foraines, les manèges qui bousculent, les lumières qui tournent. C'est peut-être pour ça que je suis sensible aux plans où la lumière fait ressentir physiquement, pas seulement voir. Je pense d'ailleurs que le cinéma est toujours un art forain et que d'une certaine manière, un ticket de cinéma c'est un ticket pour un manège. Simplement l'attraction a changé et s'est complexifiée. Elle fait appel à d'autres sensations, plus intimes, plus diffuses parfois.

Ce lien sensible à la lumière ouvre alors sur une autre dimension de son usage au cinéma : sa capacité à agir directement sur l'œil en tant que sens.

La lumière, dans ces cas-là, devient un vecteur sensoriel direct, un stimulus perceptif qui agit sur le spectateur presque corporellement. Elle ne sert plus simplement à modeler les sujets, les décors ou à suggérer une atmosphère, elle fait ressentir quelque chose de physique qui se passe entre l'écran et l'œil du spectateur. L'écran de cinéma devient alors une source de lumière. Dans une approche phénoménologique (études de phénomènes) du cinéma que Vivian Sobchack emprunte dans son livre *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, elle considère d'ailleurs que le spectateur "habite" les images par projection sensorielle³⁵. Ainsi, une lumière qui oscille ou qui se meurt devient plus qu'un simple élément plastique : elle fait éprouver

³⁵ Vivian Sobchack. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press, 1992. p.9

physiologiquement une émotion. Le sensible devient sensoriel, et la lumière devient un vecteur d'empathie.

Ce caractère sensoriel de la lumière apparaît souvent lorsqu'elle est instable, mobile ou pulsée. Elle devient alors vivante, traversée d'intentions ou de tensions internes. Sa dynamique, sa variation dans le temps, participent à déséquilibrer ou envahir la perception du spectateur, à provoquer une réaction qui dépasse la simple lecture de l'image.

Dans *Blood Simple*, des phares illuminent l'intérieur d'une voiture par à-coups, créant une succession d'éblouissements. Cette lumière aveuglante frappe littéralement la rétine. Le spectateur partage la violence et la gêne oculaire vécue par les personnages. La lumière devient alors une expérience physique. Lors du tournage de mon film de fin d'études, j'ai souhaité mettre en place la même gêne visuelle. Dans le premier plan du film, j'ai volontairement décidé de le finir par une surexposition forte, en contre-jour du personnage. Cette sur-exposition m'a d'autant plus intéressé que j'ai choisi de la faire intervenir après un moment dans la quasi obscurité. Au détour du virage, Dylan se retrouve en silhouette face à une fenêtre en haut de l'escalier. L'idée ici était d'abord d'habituer l'œil du spectateur à une image très dense pour le rendre sensible. Ainsi, la présence des hautes lumières qui surgissent dans le plan provoque, je l'espère, une petite gêne oculaire. Cette sur-exposition assez violente dans le plan a été souhaitée pour accompagner ce moment où l'on découvre pour la première fois que Dylan porte une arme, lourde et grande, appuyant donc l'idée de menace. Le tournage de ce plan vient en réponse directe à une question que je me suis posée lors des réflexions que j'ai eu autour de ce mémoire et la préparation du film: comment puis-je accompagner techniquement et artistiquement un changement de lumière lors d'un changement d'espace dans un plan et quels choix puis-je faire pour accompagner la progression narrative du film ?

Techniquement la situation est la suivante: dans un plan d'accompagnement de personnage qui effectue le déplacement d'un espace 1 à un espace 2, présentant tous les deux des situations de lumière différentes, quels choix techniques et artistiques s'offrent à moi en tant que chef-opérateur ? Nous partons d'un postulat de base qui est que les quantités de lumière sont différentes. Dans ce cas de figure, plusieurs choix s'offrent à moi. Le premier est d'exposer l'image en fonction de la mise en lumière du premier

espace. Le deuxième est de choisir d'exposer pour le second. Le troisième serait de compenser les quantités de lumière d'un espace par rapport à l'autre. Ce serait sans doute mon premier réflexe de technicien d'ailleurs. Le dernier choix possible serait d'effectuer une bascule de diaphragme, en choisissant la vitesse de celle-ci en fonction du déplacement de la caméra et/ou de l'acteur entre les deux lieux. La toute dernière possibilité serait finalement d'effectuer un subtil mélange entre tous ces choix possibles. De la même façon que Harris Savides et Gus Van Sant ont fait des choix drastiques dans certains plans de *Elephant*, en laissant des zones traversées par la caméra dans une grande sous exposition, j'ai moi-même choisi de partir de la sous-exposition pour aller jusqu'à la surexposition qui me semblait beaucoup plus naturelle dans mon cas de figure narratif.



Elephant, Gus Van Sant



Pour Pas Mourir Seul, Tommy Boulet & Valentin Noël

Ce qui est intéressant ici, c'est qu'en traversant ce même décor, dans cette même lumière, mon œil s'adapte naturellement en ouvrant et fermant l'iris. Malgré le fait que j'ai effectué une légère bascule de diaphragme lors du tournage de ce plan, la pose de l'image a été à contre-sens de cette adaptation physiologique. Cela s'est effectué simplement en proposant une lecture différente de l'espace traversé pour le film. De la pénombre presque totale à la lumière, en grande quantité. En réalité, dans cette même mise en lumière et en marchant dans ce couloir, l'écart semble à la vue bien plus

minime et le couloir beaucoup moins sombre.

À l'inverse, et toujours pour prendre exemple le directeur de la photographie Harris Savides et le réalisateur Gus Van Sant, nous avons dans *Gerry*, une lumière qui évolue lentement, presque imperceptiblement en partant d'une très grande pénombre. Le lever du soleil sur le désert de sel blanc transforme peu à peu l'espace et même si la lumière évolue très lentement, j'ai la sensation que l'oeil du spectateur s'habitue à la densité de l'image proposée.

Il arrive aussi que la lumière tremble ou clignote, comme dans des séquences d'orage, ou sous des néons au gaz fatigué. Ces scènes aux instabilités lumineuses créent une incertitude perceptive, si elles en sont la source d'éclairage principale. La sensation du cadre devient instable, le spectateur cherche à voir, sans y parvenir tout à fait. La lumière agit comme une perturbation de la perception. C'est exactement ce que nous avons mis en place pour certaines séquences d'orage du film de fin d'études de ma camarade Lana Limar, *The Winds of Anemoia* en essayant de frôler avec l'aveuglement du spectateur. L'envie de Lana était de travailler autour de la spatialisation du son et notamment de pouvoir travailler sur des sons d'éclairs en haute montagne. Pour ce faire nous avons procédé à un mélange de plusieurs techniques, mêlant vraie nuit et nuit américaine. Dans le premier cas, nous avons travaillé sur des gros plans, tournés dans un autre décor, facile d'accès, en jouant sur des effets d'éclairs d'une source LED. Avec mon chef-électricien, Romain Charousset, nous avons choisi un des programmes du projecteur (Aputure 300X) qui nous paraissait être le plus juste pour l'effet recherché. Pour les plans larges, nous sommes partis en équipe réduite en haute montagne, et nous avons tourné en nuit américaine. En post-production, un travail de VFX a été fait sur les plans larges pour recréer un éclair, matérialisé par une ligne et ayant aussi un impact sur l'éclairage ponctuel de certaines zones de l'image.



The Winds of Anemoia, Lana Limar

Lors de la finalisation du film avec mon étalonneur, Maxime Garnaud, nous avons poursuivi le travail fait au plateau. Les plans tournés de nuit avec l'effet du projecteur LED ont été poussés très loin en niveau, en jouant sur des différences à l'intérieur même de la série de flashes lumineux présente à l'écran. Le travail de "lighting" de l'artiste VFX a lui aussi été prolongé et affiné sur les plans tournés en nuit américaine.

Ce qui est intéressant à noter ici c'est que le travail de la lumière dynamique ne s'arrête pas à la fin du tournage. Il se prolonge souvent à l'étalonnage, dans cet autre moment d'écriture de la lumière où l'image est à nouveau malléable. Dans le logiciel DaVinci Resolve, par exemple, les outils de correction permettent d'affiner une intention déjà amorcée sur le plateau. On peut choisir d'accentuer une rupture ou bien nuancer un changement. Un simple ajustement de densité par le biais d'un keyframe peut largement renforcer une intention de lumière dynamique un peu timide ou moyennement bien exécutée sur le moment du tournage. L'étalonnage devient alors une étape complémentaire pour poursuivre le geste entamé à la prise de vue, avec une sensibilité différente, parfois avec un peu plus de recul, et en allant toujours dans le sens de ce que la lumière raconte. Ce prolongement du travail fait au plateau est quelque chose que j'ai également utilisé, dans une moindre mesure, lors de l'étalonnage de mon film de fin d'études. Par ailleurs, il est important de noter que malgré le large champ des

possibles en post-production, tout n'est pas réalisable et ma propre expérience m'a montré à quel point il était important d'aller le plus loin possible dans les volontés artistiques au moment de la prise de vue.

Un dernier cas de figure dont j'aimerais parler rapidement, est la situation où la lumière touche directement la lentille frontale de l'objectif. Cela crée des reflets, des flares, parfois puissants, qui dé-contrastent un instant le plan. C'est, à mon sens, une manière supplémentaire d'impliquer physiquement l'œil du spectateur par un brouillage de sa vue mais qui par sa nature de "défaut technique" casse aussi le quatrième mur.

Dans tous les usages sensoriels dont j'ai parlé ici, la lumière devient bien plus qu'un outil de mise en scène : elle se transforme en engageant le spectateur dans une relation physique au plan.

Ces expériences de lumière dynamique, qu'elles soient issues de films étudiés ou de mes propres tournages, m'ont profondément ancré dans l'idée que la lumière peut être envisagée comme un levier de mise en scène à part entière. En tant que chef-opérateur, j'ai compris que je peux, par mes choix d'exposition, de variation de lumière, inscrire un rythme dans le plan, faire respirer une image qui dure, créer une tension physique ou au contraire une suspension en proposant l'obscurité. La lumière devient alors un outil capable de guider le regard dans un battement donné mais aussi de provoquer des petites réactions physiques chez le spectateur. Dans les films que j'ai éclairés, comme *Lo Chan Lo Bassin* ou *Pour pas mourir seul*, j'ai commencé à mettre en pratique cette approche : utiliser la lumière pour accompagner un passage onirique ou une révélation, sans forcément passer par le montage ou le dialogue. Je vois dans cette démarche une piste de travail essentielle pour la suite de mon parcours. Faire de la lumière un élément qui surprend, qui bouscule parfois, mais toujours au service du récit. C'est là, je crois, un des espaces de liberté et de création les plus stimulants de mon futur métier de chef-opérateur : inscrire dans le temps d'un plan une sensation, un rythme, simplement par la manière dont la lumière advient, se retire ou se transforme.

Réflexion personnelle sur le lien image - mise en scène

Avant de proposer une conclusion de ce mémoire, j'aimerais revenir un instant à la réalité de terrain qui motive cette recherche. Penser la lumière comme un geste, un rythme, un vecteur de narration ou d'émotion, suppose aussi de questionner la manière dont elle est abordée dans les processus de création, et notamment dans le dialogue entre chef-opérateur·ice et réalisateur·rice.

Sur beaucoup de tournages que j'ai faits, à l'école comme en dehors, j'ai souvent constaté que la lumière arrivait tard dans les discussions. Elle est parfois évoquée après le découpage, parfois pas du tout, si ce n'est avec quelques références visuelles par la personne qui met en scène le film. C'est donc souvent à moi d'amener le sujet sur la table. C'est aussi mon rôle me direz-vous. Il n'est pas rare non plus que le ou la réalisatrice me confie entièrement les choix de lumière : « je te fais confiance », « tu le sens comment ? ». Cette confiance est précieuse, bien sûr. Mais elle révèle aussi une forme de relai en termes d'intentions. Le rôle de réalisateur, surtout quand on débute, peut être très accaparant : il faut gérer les comédiens, l'équipe, souvent le scénario, le temps. La lumière devient alors parfois une zone complètement laissée à l'appréciation du chef opérateur. Cela m'a amené à m'interroger : pourquoi la lumière est-elle si rarement pensée comme un élément à part entière de la mise en scène ?

Il me semble que cela tient en partie à notre rapport contemporain aux images. Nous en consommons tous les jours, en masse, mais nous apprenons rarement à les lire. On reçoit souvent les images sans les interroger. Nous sommes, d'une certaine manière, un peu analphabètes du langage visuel. Or la lumière fait partie de ce langage et il est parfois difficile d'y mettre des mots. La lumière ne sert pas seulement à « faire beau » ou à exposer correctement un visage. Elle peut participer pleinement à la dramaturgie, au même titre que le cadre, le jeu ou le son. Elle peut accompagner une émotion, une situation, mais aussi créer du vivant dans le plan.

Si je crois que j'ai envie d'encourager les réalisateurs et réalisatrices à intégrer la lumière dynamique dans leurs pistes de réflexions, c'est parce que je suis convaincu que celle-ci peut ouvrir des chemins de mise en scène. Une lumière qui évolue dans le plan, qui se transforme, qui interagit avec un déplacement, ce n'est pas un ajout technique : c'est une proposition de rythme et de regard sur le récit.

Parfois, ce sont des choses très simples : un rayon de soleil qui entre dans une pièce lors de l'ouverture d'un volet, une ampoule qui s'allume et qui dévoile un visage. Mais il faut les penser, les anticiper. Et ça ne peut pas se faire tout seul. Cela demande d'imaginer ensemble ce qu'un plan peut devenir dans sa durée.

J'ai donc envie d'amener les cinéastes avec qui je travaille à penser la lumière non pas comme quelque chose qu'on installe une fois pour toutes, mais comme une matière vivante qui peut changer au fil du plan ou d'une séquence. Cela suppose de réfléchir, très tôt, aux potentialités de lumière que recèlent un lieu, une temporalité, un geste. J'essaierai alors d'être force de proposition, non pas pour imposer une manière de faire, mais pour ouvrir un dialogue, une curiosité commune vers ce que la lumière pourrait révéler d'inattendu dans la mise en scène du film que l'on prépare.

Faire usage de lumière dynamique, c'est aussi, en tant qu'opérateur, faire partie intégrante de la mise en scène, l'espace d'un temps. C'est une grande responsabilité mais aussi quelque chose que l'on peut apprécier. Cela ne veut pas dire que j'ai envie d'en faire un style, ou une méthode à appliquer partout. Bien au contraire. J'ai, par-dessus tout, envie que cela puisse rester ponctuel. Que cela surgisse à un moment du film parce que c'est juste. La plupart des séquences dans un film réclament de la stabilité, une lumière qui se fait discrète. Et il y en a d'autres, plus rares, qui appellent à une transformation lumineuse, même infime. J'ai simplement envie de proposer, d'ouvrir des pistes, d'élargir les possibles et éventuellement de faire naître une collaboration plus fine avec la réalisation. De se dire : et si, à ce moment-là, la lumière changeait ? Et si elle nous faisait sentir autre chose ? Cela suppose de chercher ensemble, chef-fe-op et réalisateur·rice. Cela demande du temps, de l'écoute, de la confiance. Parfois, sans doute, cela ne mènera à rien. Mais d'autres fois, peut-être, cela ouvrira à quelque chose d'inattendu et à un moment de cinéma qui tiendra dans cette variation.

Conclusion

Ce travail de mémoire n'aura pas cherché à dresser un inventaire figé des usages de la lumière dynamique, mais plutôt à ouvrir une voie, une sensibilité, une manière de regarder. En traversant des films, des séquences, mes réflexions, des dispositifs de tournage, en me heurtant parfois aux limites matérielles ou aux imprévus, j'ai tenté de penser la lumière comme un flux vivant. Ce que j'appelle « lumière dynamique » n'est donc pas tant une technique qu'une attention et un ressenti. Une disponibilité à ce qui se transforme dans un plan, une émotion qui surgit, un récit qui bascule, un visage qui se dévoile ou se dérobe dans l'ombre. Cette lumière ne se contente pas d'éclairer, elle façonne, peut troubler et révéler. Dans cette exploration, mon regard s'est déplacé, mais de la fascination d'enfant pour les faisceaux de mon projecteur Super 8 à la précision des outils professionnels d'aujourd'hui, une même question persiste : que cherche-t-on à faire sentir, au juste, avec la lumière et notamment quand elle se met en mouvement ? À quel moment celle-ci dépasse-t-elle sa fonction pour devenir rythme, émotion, dramaturgie ? Peut-être les trois en même temps. En m'appuyant autant sur l'analyse de films que sur l'expérience, j'ai tenté de dessiner une cartographie, incomplète et subjective, de ces instants où la lumière, en se transformant, raconte autrement. Si ce mémoire laisse entrevoir une hypothèse, c'est peut-être celle-ci : un changement lumineux, pour peu qu'il soit juste, peut produire une émotion ou une progression narrative aussi forte qu'un mot, un geste ou un raccord de montage. Dans ces fragments de clarté ou d'obscurité, quelque chose se joue de notre lien intime au cinéma. La lumière dynamique est donc pour moi une promesse, celle de continuer à chercher, à douter aussi. Non pas pour imposer un style, un geste systématique, mais pour trouver, dans chaque projet de film, chaque façon de mettre en scène, chaque visage, une manière la plus sincère de faire exister, par la lumière, ce qui ne se dit pas.

Index des sources

Filmographie

TOURNEUR Jacques, *La Féline*, 1942

KALATOZOV Mikhaïl, *Quand passent les cigognes*, 1957

LECOUSTRE Julie & MARRE Emmanuel, *Rien à foutre*, 2021

BROOKS Richard, *De sang froid*, 1967

FORD COPPOLA Francis, *Apocalypse Now*, 1979

NOLAN Christopher, *The Dark Knight*, 2008

MALICK Terrence, *La Ligne rouge*, 1998

COEN Joel & Ethan, *Blood Simple*, 1984

ENGELHARDT Mareike, *Rabia*, 2023

VAN SANT Gus, *Gerry*, 2002

LIMAR Lana, *The Winds of Anemoia*, 2025

NETO Victoria, *Embrasure*, 2023

BOULET Tommy & NOEL Valentin, *Pour pas mourir seul*, 2025

SPIELBERG Steven, *The Fabelmans*, 2022

FINCHER David, *Seven*, 1995

KALATOZOV Mikhaïl, *Soy Cuba*, 1964

KALATOZOV Mikhaïl, *La Lettre inachevée*, 1960

BOZON Serge, *Don Juan*, 2022

WRIGHT Edgar, *Last Night in Soho*, 2021

Bibliographie

REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. *La Lumière au cinéma*. Cahiers du cinéma. Paris, 1991

BONITZER, Pascal. *Le Champ aveugle : Essais sur le cinéma*. Gallimard. Paris, 1982

ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1974

AUMONT, Jacques. *L'esthétique du film*. Armand Colin. Paris, 1995

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard. Paris, 1945

PILBROW, Richard. *Stage Lighting Design: The Art, the Craft, the Life*. New York : By Design Press, 1997

ÉQUIPE DE SANTÉ MENTALE DE PREMIÈRE LIGNE DRUMMOND DU CENTRE INTÉGRÉ UNIVERSITAIRE DE SANTÉ ET DE SERVICES SOCIAUX DE LA MAURICIE-ET-DU-CENTRE-DU-QUÉBEC. *Qu'est-ce qu'une émotion*. CISSS de Montérégie-Centre du Québec. Québec, 2022.

DAMASIO Antonio. *L'erreur de Descartes - La raison des émotions*. Odile Jacob. Paris, 1995

TARKOVSKI Andreï . *Le Temps Scellé*. Philippe Rey, 2014.

DELEUZE Gilles. *Cinéma 2 : L'image-temps*. Les Éditions de Minuit, 1985

EKMAN Paul. *Universals and Cultural Differences in Facial Expressions of Emotion*. University of Nebraska Press, 1972.

PRINZ Jesse. *The Emotional Construction of Morals*. Oxford University Press, 2007

FELDMAN BARRETT Lisa. *How Emotions Are Made: The Secret Life of the Brain*. Houghton Mifflin Harcourt, 2017

RERA Nathan. *Les chambres noires de David Fincher*. Rouge Profond, Paris, 2014

GAUDREAULT André. *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1988

BORDWELL David. *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985

GAUDREAULT André et JOST François. *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, Collection Nathan-Université, 1990

RICŒUR Paul. *Temps et récit*, Tome 1 : *L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris, 1983

ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, La librairie du collectionneur, Paris, 1991

BURCH Noël. *Praxis du cinéma*. Gallimard, Paris, 1969

SOBCHACK Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press, Princeton, 1992