

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

# La femis

## **L'aube et le crépuscule, comment des instants lumineux fugaces se transforment-ils en événements dramatiques ?**

Mémoire de fin d'études

Till Leprêtre

Département image



Promotion 2018

Sous la direction de Jean-Jacques Bouhon,  
Pierre-William Glenn et Sabine Lancelin

Le soleil ne s'était pas encore levé, la mer et le ciel eussent semblé confondus, sans les mille plis légers des ondes pareils aux craquelures d'une étoffe froissée. Peu à peu, à mesure qu'une pâleur se répandait dans le ciel, une barre sombre à l'horizon le sépara de la mer, et la grande étoffe grise se raya de larges lignes bougeant sous sa surface, se suivant, se poursuivant l'une l'autre, en un rythme sans fin.

Chaque vague se soulevait en s'approchant du rivage, prenait forme, se brisait, et traînait sur le sable un mince voile d'écume blanche. La houle s'arrêtait, puis s'éloignait de nouveau, avec le soupir d'un dormeur dont le souffle va et vient sans qu'il en ait conscience. Peu à peu la barre noire de l'horizon s'éclaircit : on eût dit que de la lie s'était déposée au fond d'une vieille bouteille, laissant leur transparence aux vertes parois du verre. Tout au fond, le ciel lui aussi devint translucide comme si un blanc sédiment s'en était détaché, ou comme si le bras d'une femme couchée sous l'horizon avait soulevé une lampe : des bandes de blanc, de jaune, de vert s'allongèrent sur le ciel comme les branches plates d'un éventail. Puis la femme invisible souleva plus haut sa lampe ; l'air enflammé parut se diviser en fibres rouges et jaunes, s'arracher à la verte surface dans une palpitation brûlante, comme les lueurs fumeuses au sommet des feux de joie. Peu à peu les fibres se fondirent en une seule masse incandescente ; la lourde couverture grise du ciel se souleva, se transmuta en un million d'atomes bleu tendre. La surface de la mer devint lentement transparente ; les larges lignes noires disparurent presque sous ces ondulations et sous ces étincelles. Le bras qui tenait la lampe l'éleva sans hâte : une large flamme apparut enfin. Un disque de lumière brûla sur le rebord du ciel, et la mer tout autour ne fut plus qu'une seule coulée d'or.

La lumière frappa tour à tour les arbres du jardin, et les feuilles devenues transparentes s'éclairèrent l'une après l'autre. Un oiseau gazouilla très haut ; il y eut un silence ; plus bas, un autre oiseau reprit le même chant. Le soleil rendit aux murs leurs arêtes tranchantes, le bout de l'éventail du soleil s'appuya contre un store blanc ; le doigt du soleil marqua d'ombres bleues un bouquet de feuilles près d'une fenêtre de chambre à coucher. Le store frémit doucement, mais tout dans la maison restait vague et sans substance. Au-dehors, les oiseaux chantaient leurs mélodies vides.

*Les Vagues*, Virginia Woolf, 1931

## Sommaire

**Introduction** p 4

### **Partie I : Apparition(s), aubes et crépuscules dans la nature, l'art et le récit**

**Chapitre 1: considérations astronomiques** p 6

- 1) L'apparition du soleil, observations lumineuses p6
- 2) Heure bleue, heure dorée : tentatives de temporalisation p8

**Chapitre 2 : Plongée dans l'Impressionnisme** p11

- 1) Claude Monet, soleil et atmosphère p 11
- 2) L'Angleterre de Turner p 13
- 3) Monet, la vérité de l'aube p 16
- 4) Sortir de l'objectivité : la recherche de la sensation p 18
- 5) Lumière et couleur, l'aube et le crépuscule comme instants d'expression p 21

**Chapitre 3 : Les crépuscules dans le récit cinématographique** p 23

- 1)** Un leitmotiv visuel, la mise en valeur des choses qui comptent : *The Rider* de Chloé Zhao (2018) p23
- 2)** *La La Land* de Damien Chazelle (2016) : la puissance esthétique des ciels de Los Angeles, une extraction de la séquence p 27
- 3)** La capacité de la séquence crépusculaire à s'extraire du reste du film : *There will be blood* de Paul Thomas Anderson (2007) p 34
- 4)** Les aubes et crépuscules comme amorce et conclusion du film p 39

### **Partie II : Révélation(s), ce que les aubes et crépuscules disent du cinéma**

**Chapitre 1 : Le découpage de ces instants lumineux** p 43

- 1) Prolonger l'instant, les ciels crépusculaires p 43
- 2) Plans séquences ou successions de plans courts ? p 44

3) Une question de volonté du réalisateur ? p 49

4) Fausse aube ou crépuscule, l'étalonnage comme solution potentielle p 50

**Chapitre 2 : Urgence et point de bascule p 51**

1) Un sentiment d'urgence cinématographique p 51

2) Ressenti formel : la sensibilité du flou p 54

3) Le point de bascule : ce que la lumière dit du personnage p 55

**Conclusion p 57**

**Annexes : mon expérience sur les TFE p 59**

**Bibliographie p 65**

**Filmographie p 65**

## Introduction

L'aube et le crépuscule désignent deux instants lumineux de la journée. Le premier commence avant l'apparition du soleil, lorsque celui-ci est encore caché sous la ligne d'horizon et dure jusqu'à l'aurore : le passage de l'astre au-dessus de cette ligne. Le crépuscule est son équivalent nocturne qui dure du coucher du soleil jusqu'à la nuit noire. Tous les jours au cours de ces deux phases, si la météo le permet, le ciel se pare de nombreuses couleurs que l'on ne retrouve pas le reste de la journée.

Comme de nombreuses personnes je suis fasciné par ces lueurs crépusculaires et leur beauté si particulière et changeante. Dans nos environnements urbains ce phénomène n'est pas si commun que ça : il faut être éveillé et que la météo ou la pollution permettent à ce phénomène d'être visible. A titre personnel j'aime prendre des photos sous ces lumières et en tant que spectateur je suis toujours sensible à leur présence dans les films. A force d'y prêter attention j'ai commencé à me poser la question du rôle de ces lumières dans le récit. Avant l'invention de la pellicule couleur, en 1927, sort *L'Aurore* de Murnau. Le film suit les difficultés amoureuses d'un couple de fermiers dont l'homme est manipulé par une dame de la ville. Après que le mari a tenté d'assassiner sa femme, convaincu par la femme diabolique, les deux époux finissent par se retrouver dans la ville et retombent amoureux. Lors de leur retour dans la nuit, une terrible tempête se lève sur le lac et l'épouse disparaît dans les eaux. Fou de douleur le mari cherche à tuer la femme de la ville. Soudain on lui annonce que sa femme a survécu. Après la terrible nuit l'aurore se lève doucement sur le village. La manipulatrice quitte le village tandis que l'homme et la femme s'étreignent en pleurant de joie. Alors que le soleil se lève dans le ciel, les deux personnages se retrouvent et prennent conscience de l'amour véritable qui les unit. Si Murnau est peut-être le premier à avoir fait ça, aujourd'hui les aubes et les crépuscules sont présents dans de nombreux films. Alors que dans *L'Aurore* le seul moyen de symboliser cette aube et de montrer le soleil apparaître derrière une colline dans un éclaircissement du noir vers le blanc, de nos jours la couleur et les sensibilités des caméras permettent de capter toutes les subtilités de ces lueurs colorées.

Je souhaite m'intéresser à la représentation de ces instants lumineux dans le cinéma contemporain car au-delà de leur puissance esthétique j'ai le sentiment que ces lueurs sont utilisées à des endroits stratégiques du récit et permettent ainsi de mettre en valeur les séquences qui les utilisent. Je pourrais résumer ces questionnements que je me pose sous la

forme suivante : *l'aube et le crépuscule, comment des instants lumineux fugaces se transforment-ils en événements dramatiques ?*

En parlant d'événement dramatique on évoque donc un instant du film qui va prendre tout son sens et devenir un point-clé du récit sous l'influence d'un autre paramètre cinématographique, ici la lumière crépusculaire.



L'apparition du soleil dans *l'Aurore* de Murnau

Pour étudier cela nous commencerons par une qualification scientifique des aubes et des crépuscules avant de nous plonger dans la peinture et les Impressionnistes. On verra alors qu'ils ont été les premiers à se poser pleinement cette question de la retranscription des sensations liées à ces lumières. Nous étudierons Monet et les influences qu'il a trouvées chez Turner au cours d'un voyage en Angleterre. A travers différentes œuvres nous verrons de quelle façon ils ont cherché à sortir de l'objectivité photographique pour retrouver quelque chose de plus sensoriel. Ensuite nous nous pencherons sur les reprises de cette représentation dans différents exemples de films contemporains. Nous essaierons alors d'étudier la façon dont ces manifestations sont visibles dans ces films et les effets qui sont alors produits par leur présence. Puis nous étudierons plus précisément ce que ces utilisations de lumières disent du cinéma et de la façon dont celui-ci est fait. Nous parlerons de découpage et de plans-séquences, de la relation entre l'opérateur et le réalisateur lorsqu'il faut prendre des risques de tournage et des possibilités d'étalonnage lorsque certains risques n'ont pas payé. Enfin nous essaierons de comprendre les effets produits par un tournage à l'aube et au crépuscule, les résultats tangibles et intangibles qui finiront à l'écran. Nous terminerons par une réflexion autour du personnage et de ce que ces lumières révèlent à son propos. Et je conclurai ce mémoire par quelques propos autour des films sur lesquels j'ai travaillé au cours de cette 4<sup>ème</sup> année.

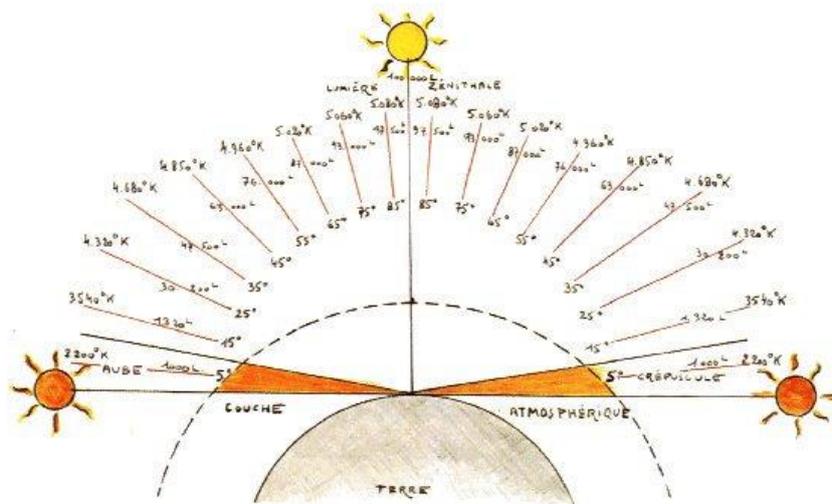
# Partie I : Apparition(s), aubes et crépuscules dans la nature, l'art et le récit

## Chapitre 1 : considérations astronomiques

### 1) L'apparition du soleil, observations lumineuses

Avant d'aborder notre sujet d'un point de vue artistique, il faut passer par une étape obligatoire de brève succession de rappels techniques et scientifiques afin de bien comprendre ce qui se produit avant et après l'apparition du soleil dans le ciel.

Au cours d'une journée la lumière solaire change considérablement tout au long de la course de l'astre dans le ciel. Sa position et son incidence avec la terre évoluent au fur et à mesure que le soleil tourne autour de notre planète tandis que celle-ci tourne sur elle-même. Bien entendu cela se traduit donc par des variations de lumière tout au long du jour ; toutefois je vais choisir de minimiser ces variations et déclarer que la lumière du soleil reste relativement stable durant la journée. Il existe en revanche deux moments où la lumière devient exceptionnelle : le lever et le coucher du soleil. Comme on le voit sur ce schéma<sup>1</sup> d'Henri Alekan, lors de ces deux instants le soleil ne se trouve alors qu'à quelques degrés d'élévation par rapport à la surface de la terre : c'est cette position particulière qui va provoquer ces lumières et couleurs si singulières.



Parcours du soleil au cours de la journée

<sup>1</sup> ALEKAN, Henri, Des lumières et des ombres, Editions du collectionneur, 2001, p. 29

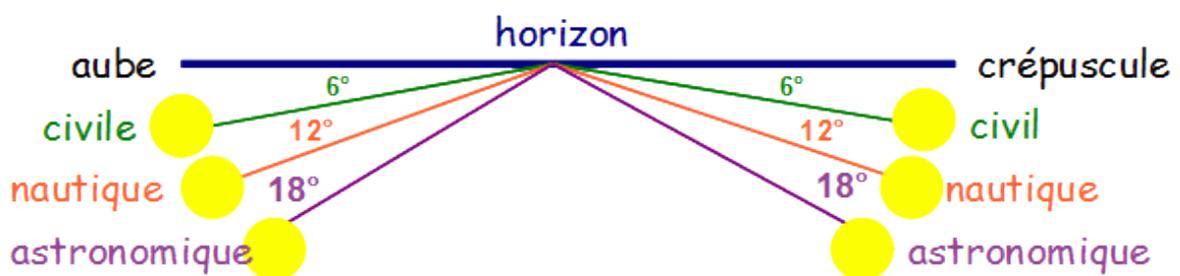
En effet si la lumière du soleil produit un spectre continu sur l'ensemble des longueurs d'onde du visible (entre 400 et 700 nanomètres environ), la répartition spectrale de la lumière du jour observée au sol dépend fortement de l'atmosphère terrestre qui provoque différents phénomènes physiques : la réflexion, la réfraction, l'absorption, et surtout pour ce qui nous intéresse : la diffusion (propriété de la matière finement divisée à disperser la lumière dans toutes les directions). Comme la taille des particules diffusantes, en l'occurrence les molécules d'air (d'oxygène et d'azote), est petite par rapport aux longueurs d'onde du visible on parle de « diffusion de Rayleigh », du nom du physicien anglais John William Rayleigh (1842-1919). La lumière incidente est alors diffusée de façon isotrope dans toutes les directions, mais pas de la même manière pour toutes les longueurs d'onde. Ainsi les courtes longueurs d'onde (le bleu et les couleurs froides) seront beaucoup plus diffusées que les grandes (les rouges). C'est pour cela que le ciel nous apparaît bleu en pleine journée. En revanche, quand le soleil se rapproche de l'horizon il traverse une couche d'atmosphère plus importante, qui va quasiment entièrement diffuser les courtes longueurs d'onde. Le soleil nous apparaîtra alors de plus en plus rouge au fur et à mesure qu'il baisse vers l'horizon. C'est cet instant que nous appelons « heure dorée » (chez nos amis anglophones on peut parler de « golden hour » ou « magic hour »). Je vais essayer un peu plus tard de le quantifier plus précisément mais nous pouvons dire qu'il s'agit de la période où, le soleil baissant à l'horizon, ses rayons se réchauffent progressivement et prennent une teinte chaude qu'ils n'ont pas dans la journée. Après son passage sous l'horizon, la lumière du soleil n'atteint plus directement la terre. Cependant, sa lumière continue de se refléter pendant quelques temps sur le ciel bleu, qui devient alors la source principale de lumière. Cela produit une lumière indirecte, diffuse et bleutée. On voit alors à l'horizon (si le ciel est dégagé ou faiblement nuageux) un dégradé coloré allant du rouge au bleu. Il est créé par la lumière rasante du soleil provenant de sous l'horizon et les couleurs sont très chaudes car les ondes lumineuses traversent une épaisse couche d'atmosphère (comme on l'a vu avec la diffusion de Rayleigh). Le ciel bleu est de plus en plus sombre et profond à mesure que la distance au soleil s'agrandit. Cet instant où le soleil se situe sous l'horizon pendant un court laps de temps (que le soleil soit ascendant ou descendant) constitue ce que les chefs-opérateurs appellent « l'heure bleue » ou « entre chien et loup ».

L'heure dorée et l'heure bleue sont donc deux périodes lumineuses distinctes et fugitives, bien qu'elles se succèdent. Elles se répètent chaque jour à deux reprises, le matin et

le soir. L'heure bleue du matin avant que le soleil ne surgisse est désignée par le terme d'aube. L'heure bleue du soir, après la disparition du soleil est désignée par le terme de crépuscule. Si l'on se fie à la définition du Larousse, le crépuscule fait référence à la fois à l'aube et au crépuscule du soir. Toutefois pour des raisons de compréhension je ne l'utiliserai que pour parler de la période précédant la nuit. L'heure dorée du matin, une fois que le soleil a passé la ligne d'horizon est désignée par le terme d'aurore. Enfin, assez étrangement, l'heure dorée du soir n'a pas de terme spécifique dans notre langue. Je n'ai pas de solution linguistique pour pallier à cette absence et vais donc me contenter de parler d'heure dorée ou de coucher de soleil quand j'en parlerai tandis que la période correspondante le matin conservera son terme propre.

## 2) Heure bleue, heure dorée : tentatives de temporalisation

Comme je l'évoquais plus tôt. Il est compliqué de situer précisément dans le temps ces périodes que nous qualifions dans le cinéma « d'heures magiques » car elles correspondent à un ressenti sensoriel et esthétique. Il n'existe pas de moment précis où l'on puisse affirmer que ces périodes commencent ou se terminent. Nous pouvons toutefois nous aider de l'astronomie qui nous aide à distinguer différentes périodes distinctes en fonction de l'élévation du soleil sous l'horizon, visibles sur le schéma suivant <sup>2</sup> .



Élévation en degrés du soleil pendant les phases crépusculaires

Nous avons l'aube astronomique et son équivalent au crépuscule. Ils se caractérisent par la présence du soleil entre 12 et 18° sous l'horizon. Le ciel n'est pas complètement noir ; au crépuscule cet instant marque le début de la nuit complète. Ensuite vient l'aube nautique (avec son équivalent toujours) : le soleil se situe entre 12 et 6° sous l'horizon. Il y a juste assez

<sup>2</sup>[http://michel.lalos.free.fr/cadrams\\_solaires/doc\\_cadrams/theorie\\_cs/notations\\_conventions.html](http://michel.lalos.free.fr/cadrams_solaires/doc_cadrams/theorie_cs/notations_conventions.html)

de lumière pour rendre quelques objets visibles ainsi que la ligne d'horizon sur la mer. Enfin l'aube et le crépuscule civils sont le moment où il y a suffisamment de lumière pour que les objets soient visibles et que les activités puissent commencer (ou se terminer). On parle d'aube civile quand le soleil se situe à  $6^\circ$  sous l'horizon. Enfin vient l'aurore lorsque le soleil passe la ligne d'horizon et apparaît dans le ciel.

Ces indications précises sont intéressantes mais néanmoins insuffisantes dans le cadre d'une application pratique au travail de directeur de la photographie. L'utilité de ces informations selon moi est que l'on peut ensuite utiliser des sites spécialisés et obtenir les heures précises de ces différentes phases pour des coordonnées GPS à une date précise. Cela permet d'anticiper des horaires pour un tournage d'aube ou de crépuscule et ainsi de savoir de combien de temps on dispose. Quant au fait de savoir à partir de laquelle de ces phases un opérateur a suffisamment de lumière pour filmer il s'agit à mon sens d'une simple question de support : nous n'aurons en effet pas les mêmes capacités à filmer une heure bleue avec une Varricam à 5000 ISO ou avec de la kodak 250D prise à sa sensibilité nominale et il faut donc s'adapter à la luminosité disponible pour chaque capteur.

Pour « l'heure dorée » nous ne possédons pas d'indications mathématiques aussi précises et plutôt que de chercher à la temporaliser je me réfugierai derrière l'excuse du ressenti : à mon sens il revient à l'opérateur de définir à partir de quel instant cet instant devient intéressant en fonction de la scène filmée. Est-ce que cette heure débute lorsque le soleil commence à baisser en fin d'après-midi, allongeant les ombres et découpant chaudement les visages ou bien est-ce plus tard lorsque le soleil a commencé à toucher la ligne d'horizon ? Néanmoins dans un mémoire cette réponse est plutôt discutable ; ainsi différents avis (sans s'appuyer sur de solides évidences scientifiques) situent l'heure dorée entre  $0^\circ$  (apparition du soleil à l'horizon) et  $+6^\circ$ . Cette valeur de  $6^\circ$  présente l'avantage de fonctionner en miroir avec ses équivalents négatifs de l'aube et du crépuscule civils mais le véritable intérêt d'avoir une valeur précise est surtout de nous permettre de tenter de donner une durée à ces périodes.

Ainsi, sur l'excellent site internet [sunearthtools.com](http://sunearthtools.com), nous pouvons récupérer pour une position géographique donnée les heures correspondant à une élévation du soleil voulue, et ce à n'importe quelle période de l'année. J'ai en effet beaucoup utilisé ce site, particulièrement en préparation des deux courts-métrages réalisés par Antonio Messana car l'un se tournait en

Espagne et l'autre en Sicile. Les repérages du premier ayant même été annulés au bout d'une journée suite à un souci de véhicule, j'ai recouru à ce site pour prévoir mes éphémérides le plus précisément possible et ainsi être plus précis lors des réunions avec la production pour l'élaboration du plan de travail.

Prenons un exemple : en observant les tableaux obtenus à la date du 27 mai pour le centre de Paris nous voyons ainsi que nous disposons d'environ 45 minutes entre le crépuscule civil et le lever du soleil. Au coucher du soleil c'est sensiblement la même chose. Je choisis de me baser sur le crépuscule civil car il correspond selon moi à l'instant où les choses deviennent visibles pour la majorité des capteurs (même si nous verrons plus tard qu'en effet tout va dépendre de notre sensibilité de capteur).

position du soleil ⓘ	Elevation	Azimut	latitudes	longitudes
27/05/2018 17:49   GMT0	25.45°	273.94°	48.8647149° N	2.3730469° E
crépuscule ⓘ	Sunrise	Sunset	Azimut Sunrise	Azimut Sunset
crépuscule -0.833°	04:55:35	20:40:26	55.36°	304.83°
Le crépuscule civil -6°	04:15:24	21:20:42	47.54°	312.67°
Le crépuscule nautique -12°	03:20:46	22:15:43	36.17°	324.12°
crépuscule astronomique -18°	02:00:41	23:37:25	17.88°	342.8°
jour ⓘ	hh:mm:ss	diff. dd+1	diff. dd-1	midi
27/05/2018	15:44:51	00:01:58	-00:02:02	12:48:00

Les heures des crépuscules à une date donnée

La date choisie fait partie de la tranche longue pour les durées des crépuscules car on s'approche du solstice d'été (la durée de ces lumières diminue du 21 décembre au 21 mars, augmente du 21 mars au 21 juin, diminue à nouveau du 21 juin au 21 septembre, avant de réaugmenter du 21 septembre au 21 décembre, suivant les équinoxes et les solstices). Il faut également savoir que les durées de l'heure bleue et de l'heure dorée (en se basant sur notre valeur imprécise de +6°) sont liées : quand la durée de l'une augmente c'est également le cas pour l'autre.

Au risque d'écrire des évidences, ce que toutes ces précisions techniques nous confirment, c'est que les aubes et crépuscules sont des moments de la journée qui sont tout d'abord très courts à l'échelle d'un tournage mais sont en plus le théâtre de très importants changements lumineux : que ce soit en termes chromatiques, d'intensité ou de direction, en moins d'1h30, (si l'on additionne heure bleue et heure dorée) la lumière varie énormément.

Si cela permet, dans les bonnes conditions, de profiter d'un spectacle magnifique qui correspond idéalement à la durée d'un pique-nique romantique, en tant que cinéastes c'est un vrai casse-tête. En effet, nous connaissons tous la lourdeur potentielle d'un tournage et donc l'impossibilité d'établir un tournage / découpage classique que l'on situerait à l'aube ou au crépuscule. Ces instants ont leurs propres règles et nécessitent d'adapter notre façon de les représenter.

Bien que l'on se rapproche doucement de considérations artistiques, je choisis d'effectuer une nouvelle digression : il s'agit bien de parler maintenant de représentation de ces lumières mais dans un autre domaine. En effet, si le cinéma se pose à un instant la question de comment filmer ces heures, nous sommes loin d'être les premiers à l'avoir fait. Avant nous, les Impressionnistes ont ainsi choisi les lumières crépusculaires comme sujet d'étude. Nous allons donc faire un détour par le XIX<sup>e</sup> siècle et suivre brièvement Claude Monet.

## **Chapitre 2 : Plongée dans l'Impressionnisme**

### **1) Claude Monet, soleil et atmosphère**

En 1870 Claude Monet est un jeune peintre qui commence à se démarquer dans le paysage artistique français. Ses œuvres sont successivement achetées puis refusées dans les salons et il peine à se faire sa place et vivre correctement de son art. Si certaines de ses toiles plus classiques à l'époque, comme *La Femme en robe verte* (1866), ont rencontré un certain succès, il subit les mauvaises critiques pour d'autres peintures qui détonnent avec le style de l'époque. *Le Bain à la grenouillère* (1869) en est un bon exemple : cette peinture fait partie de ce que l'on pourrait qualifier de premières toiles véritablement impressionnistes de Monet.



*Le Bain à la grenouillère, 1869*

Le tableau représente un îlot sur la Seine à proximité d'un restaurant sur berge. Sur la droite des personnages sont réunis sur un pavillon flottant. Par une passerelle ils rejoignent l'ombre de l'îlot circulaire au centre duquel est planté un arbre unique. A gauche des baigneurs sont immergés dans la Seine jusqu'au torse. En arrière-plan des rangées d'arbres bordent la rive opposée du fleuve. Contrairement à ses précédents travaux, les traits y sont beaucoup moins précis. La touche est rapide, fluide et libre. Chaque coup de pinceau est large et pose un ton de couleur. Au second plan les différents personnages ne sont qu'esquissés : on devine les tenues et les chapeaux des hommes et l'on comprend les positions. Le véritable sujet de ce tableau est la lumière. En effet si le traitement des formes est fait de touches fragmentées qui suggèrent les éléments de l'image plus qu'elles ne les figurent, cette technique de peinture retranscrit en revanche à merveille le ressenti de la lumière de la scène. Les arbres du fond sont baignés d'un soleil uniforme qui semble commencer à baisser doucement, écrasant ainsi le fond d'une lumière unique. Le premier plan ainsi que les personnages sur l'îlot se trouvent à l'ombre des arbres que l'on voit en amorce à gauche de l'image. Là où cette peinture dévoile tout son potentiel c'est dans le traitement de la surface de l'eau et des reflets du soleil. Ses touches rapides retranscrivent merveilleusement le papillonnement des couleurs sur l'eau de la Seine ainsi que ses mouvements perpétuels. On ressent l'atmosphère d'une fin de journée alors que le jour baisse mais la chaleur demeure. Le soleil qui baisse n'éclaire plus que la berge

opposée tandis que le ciel se colore de cyan. La palette de couleur limitée à des teintes plutôt froides et de saturation plutôt faible sur le second plan fait ressortir le bleu des reflets du ciel sur l'eau ainsi que l'homogénéité ensoleillée de l'autre berge.

## **2) L'Angleterre de Turner**

Comme on l'évoquait précédemment, l'année de création de ce tableau et celle qui suit sont rudes pour Monet qui ne parvient pas à vendre une seule œuvre ni à être exposé. En 1870, pour échapper à la conscription il décide de partir à Londres où il découvre un de ses grands prédécesseurs : William Turner. Je ne vais pas me lancer dans l'exercice hasardeux de lister toutes les influences de Monet et de l'impressionnisme car ce mémoire n'en sortirait pas indemne mais il me semble néanmoins important d'effectuer un détour par Turner compte tenu de ses liens avec mon sujet d'étude et de l'affection que j'éprouve pour ses peintures depuis leur découverte à la Tate Britain il y a quelques années.

Revenons-en donc à Monet et sa découverte de Turner. En 1870, le second est décédé depuis une vingtaine d'années après une carrière extrêmement prolifique qui lui a apporté la reconnaissance de ses pairs et de la critique. Grand peintre de paysages et de scènes maritimes, Turner est surtout un maître de la lumière et assurément une grande source d'inspiration pour tout chef-opérateur ainsi que pour Claude Monet lorsqu'il le découvre. Proche du romantisme à ses débuts, la peinture précise et figurative de Turner évolue progressivement vers une nouvelle forme de représentation picturale dans laquelle les détails des sujets se dissolvent dans la couleur et la retranscription de la lumière.



*Scarlet Sunset*, vers 1830

Prenons le tableau *Scarlet Sunset* de Turner, daté entre 1830 et 1840 (plutôt vers la fin de sa carrière donc). Cette aquarelle est bien différente de ses précédents travaux : si l'on regarde par exemple *The Fish Market at Hastings Beach* peint en 1810, on ne peut que constater l'évident changement stylistique pris par Turner. On voit également que le traitement de la lumière et des rayons de soleil qui traversent tant bien que mal la couche nuageuse d'orage est exceptionnel. La lumière ainsi filtrée arrive doucement sur la plage à l'avant-plan. Elle provoque peu de contraste sur les visages et les corps tout en créant au sol des ombres aux contours diffus. Certains rayons parviennent à percer la couche nuageuse et se retrouvent matérialisés par l'humidité de l'air. Ils découpent l'arrière-plan du ciel et viennent frapper la mer et les bateaux. Le navire le plus proche est lui-même touché par un de ces rayons. Sa voile tendue s'éclaire de jaune et ressort ainsi sur le fond plus sombre. Dans ce tableau la lumière prend en charge la composition de l'espace qu'elle habille par des rayons qui découpent la toile de haut en bas ainsi qu'en densifiant différemment les zones de l'image. Le centre et les personnages sont ainsi délicatement mis en valeur par une lumière douce filtrée par les nuages tandis qu'on assiste à une sorte de vignettage de l'image par la gauche due à un nuage, soudainement brisé par cette touche jaune de lumière dans la voile. Ce même assombrissement des bords est visible à droite où le reste des personnages est plongé dans l'ombre légèrement plus soutenue d'un nuage qui les exclut subtilement du centre de

l'attention. Le ciel s'éclaircit progressivement de gauche à droite à l'aide des rayons du soleil et du délitement progressif des nuages en haut à droite du tableau.

On peut imaginer sans peine l'admiration que de telles œuvres ont dû susciter chez Monet. La précision du rendu de la lumière chez Turner, liée à une observation sans faille de la nature, a sans doute été une grande source d'inspiration pour lui. La forme y est en revanche conforme au romantisme de son époque. C'est pour cela qu'il nous faut maintenant revenir au *Scarlet Sunset*, plus récent. Les tableaux de Turner postérieurs à 1840 constituent un choc formel pour l'époque et même 30 ans plus tard Monet est sans doute frappé par le traitement radical et sensoriel du peintre anglais.

Cette aquarelle est fascinante à plus d'un titre. De très petite taille (13,4 x 18,9 cm), elle est peinte sur un épais papier bleu ciel. Turner utilise magistralement la couleur native du papier comme une base pour révéler la teinte froide de l'eau et des ombres. En effet il n'y a pas de noir dans ce tableau : les couleurs sont majoritairement très chaudes et vont du rouge vif à l'ocre clair de la terre et s'opposent alors au bleu de l'eau et des ombres du pont qui sépare l'image en deux. Comme le titre l'indique, ce tableau représente un coucher de soleil écarlate. Le ciel est un dégradé d'un rouge intense autour du soleil qui s'estompe ensuite progressivement vers le jaune-vert puis le bleu clair du ciel qui tombe. Les mêmes couleurs se retrouvent dans le miroir de l'eau qui reflète tout ce qui se voit dans le ciel. Au premier plan on distingue tant bien que mal une charrette, quelques chevaux et des silhouettes humaines représentées par de simples traits dont les ombres s'étendent à leurs pieds. Ils sont surmontés par une petite muraille de terre ocre qui prend par endroit la teinte écarlate du soleil. Les plans suivants s'estompent doucement dans une brume bleutée et l'on distingue tout juste les silhouettes d'une cathédrale et des bâtiments de la ville. Le pont qui traverse l'estuaire est suggéré en bleu. Ce choix de couleurs pour les silhouettes en ombres est très intéressant et montre à quel point Turner se fie à l'impression que ses yeux ont d'une scène : ne pas utiliser de noir pour les ombres mais leur préférer le bleu perçu par ses yeux est loin d'être la convention de l'époque. Enfin la dernière touche de couleur du tableau n'est autre que le soleil qui se détache en jaune tandis que son reflet est exécuté d'un coup de pinceau qui serpente dans l'eau. Les choix de couleurs et la mise en scène formelle de l'espace retranscrivent parfaitement l'atmosphère d'une fin de journée, d'une façon à mon sens bien plus percutante que sur un tableau plus figuratif tel que je le décrivais plus tôt. Les silhouettes à peine

esquissées des personnages, avec l'ombre qui s'étire à leurs pieds, nous raconte la fin d'une dure journée de labeur tandis que le ciel couchant et la brume bleue qui s'élève de l'eau nous font ressentir la fin du jour et la fraîcheur de la nuit qui monte.

### 3) Monet, la vérité de l'aube

Si l'on revient maintenant à Monet, il est difficile de nier l'impact que ce voyage en Angleterre et sa rencontre avec la peinture de Turner ont eu sur lui. En 1872, de retour en France, il peint une vue du Havre. Celle-ci est exposée en 1874 dans une exposition collective. L'anecdote est connue : lors de la rédaction du catalogue de l'exposition le journaliste lui demande quel titre il voudrait mettre car il estime que « *Vue du Havre* » n'est pas suffisant. Monet lui propose alors « Impression » que le journaliste complète ensuite de « soleil levant ». Un critique d'art qui publie un article négatif se moque alors des exposants en les appelant « Impressionnistes »<sup>3</sup>. Le terme reste et les peintres s'en emparent positivement : le mouvement des Impressionnistes est né.



*Impression, soleil levant, 1872*

Si l'on se penche maintenant en détail sur « *Impression, soleil levant* » on comprend très vite la filiation avec le « *Scarlet Sunset* » de Turner. C'est une toile de taille moyenne (48 x 63 cm) qui représente une vue du port du Havre à l'aube alors que le soleil se lève mais que

---

<sup>3</sup> [http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche\\_expo\\_1/impression-soleil-levant-V/charivari/le-charivari.htm](http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_1/impression-soleil-levant-V/charivari/le-charivari.htm)

tout est encore plongé dans la brume. Les historiens datent son exécution du mois de novembre vers 7h du matin. On suppose que le tableau a été exécuté dans le temps très bref de l'aube et sans doute en une séance unique dans une volonté de retranscrire les effets de lumière et les subtils changements d'atmosphère. Nous voyons donc le port industriel du Havre, on distingue en arrière-plan les mats des navires ainsi que les palans qui servent à décharger les cargaisons sur les quais. Quelques gros nuages de vapeurs semblent s'échapper de cheminées à gauche. Le tiers supérieur de l'image est occupé par le ciel et les mats des navires puis viennent les quais flous et enfin l'eau sur les deux-tiers inférieurs restants. La seule présence humaine est apportée par les quelques silhouettes d'hommes dans deux barques au premier-plan, sans doute les premiers travailleurs du matin qui apportent une profondeur au tableau, la seconde barque étant moins visible que la première.

La spécificité de ce tableau réside dans sa forme : tout n'est qu'esquissé. Le port et les navires sont à peine discernables, les barques de pêcheurs et les hommes à leur bord sont représentés par quelques larges traits de pinceau. D'autres touches rapides ajoutent des reflets de vagues sur l'eau. L'arrière-plan se fond dans un large camaïeu de bleus et de gris. On distingue à peine les formes des bâtiments et navires sur les fonds du ciel et de la mer. La seule tâche de couleur qui se détache est le soleil : une simple tâche de couleur rouge circulaire qui donne toute sa force à la composition. Le soleil se reflète ensuite dans l'eau sous la forme d'une série de touches de pinceau rapides dans la même teinte.

Ce qui nous intéresse dans ce tableau, plus que sa composition ou la technicité pure, c'est la volonté de Monet. Lorsqu'il déclare que ce tableau n'est pas un paysage mais une « impression » il montre qu'il a voulu s'attacher à rendre compte d'une atmosphère, de ce que cet endroit lui inspire à un moment particulier de la journée plutôt que d'être dans la recherche d'une transcription précise du paysage. La technique et le rendu qui en découlent en sont presque logiques et sont dictés par la brièveté de l'aube, cet instant de vérité qui ne dure pas plus de 30 minutes et dont la captation difficile ne peut s'effectuer qu'en faisant des choix radicaux. Monet aurait sans doute pu revenir plusieurs matins de suite et travailler son tableau en détail mais ce qui l'intéresse ici est de saisir l'essence de cette aube.

#### **4) Sortir de l'objectivité : la recherche de la sensation**

Nous avons vu à travers quelques œuvres de Turner et Monet l'importance que la lumière tenait dans leur travail. Bien sûr ils ne sont pas les premiers, mais ce qui est certain c'est que jusque vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cette lumière n'était pas un sujet d'étude en lui-même : elle était rigoureusement travaillée par le peintre notamment par l'emploi de sources lumineuses artificielles et l'interprétation de la perspective, bornant la lumière à un rôle constructif des volumes (ou à l'expression d'une manifestation divine dans la plupart de l'iconographie religieuse).

Pour les impressionnistes, la lumière et ses couleurs agissent les unes sur les autres dans la réalité même et les diverses parties du paysage à représenter, mais aussi en fonction du temps qui passe. En cela la lumière devient le sujet. Contrairement à leurs prédécesseurs, ils ne font pas uniquement des esquisses du paysage pour ensuite terminer leur œuvre dans leur atelier mais choisissent de travailler sur place, aidés en cela par l'invention du tube de peinture souple. Ils poussent très loin l'étude en plein air, font de la lumière et de ses jeux l'élément essentiel et mouvant de leur peinture, attentifs à la pureté et la vérité de l'instant. Ayant la volonté de retrouver une forme d'innocence et de se défaire du jeu des conventions héritées de la Renaissance, ils cherchent à voir la nature comme l'a vue le premier homme au matin du premier jour.

Pour expliquer cet intérêt de Monet et des impressionnistes pour la fugitivité de la lumière et la recherche de la sensation il nous faut pointer du doigt une série de conjectures historiques, la première et la plus importante étant l'invention de la photographie.

Si l'on se base sur notre tableau précédent, en 1872, le daguerréotype (procédé d'impression d'image par la lumière sur une plaque de cuivre recouverte d'argent) existe depuis plus de 30 ans. Les ferrotypes (plaques recouvertes d'un vernis et d'une émulsion qui produisent après développement un positif direct) existent depuis quelques années également et le métier de photographe a énormément de succès. Les premiers procédés couleur voient également le jour et, s'ils ne sont pas encore parfaits d'un point de vue du rendu des couleurs, ils évoluent de jour en jour.

Lorsque les impressionnistes commencent leurs premières expériences formelles, la photographie fait déjà partie du paysage visuel et si elle n'est pas encore élevée au rang d'art,

elle va néanmoins libérer la peinture de son carcan figuratif.

Dans son fameux article « *Ontologie de l'image photographique*<sup>4</sup> » en préambule de l'ouvrage « *Qu'est-ce que le cinéma ?* » publié en 1958, André Bazin se penche en détail sur cette libération de la peinture par l'image photographique. Il y explique que l'un des plus gros apports de la photographie est d'avoir libéré les arts plastiques de l'obsession de la ressemblance. Pour lui l'histoire des arts n'est pas seulement celle de l'esthétique mais essentiellement une question de psychologie liée à la volonté de ressemblance et de réalisme. Il existe une querelle entre un réalisme qui consiste à exprimer la signification concrète et essentielle du monde et un « pseudo-réalisme en trompe-l'œil qui se satisfait de l'illusion des formes ». La peinture se serait ainsi fourvoyée pendant des siècles suite à l'invention de la perspective en ne proposant qu'une figuration faussement réaliste du monde à travers des conventions perspectivistes inventées par l'homme.

La photographie libère ainsi la peinture de son obsession de la ressemblance grâce à un fait psychologique : elle apporte une satisfaction de l'illusion de réalisme car elle exclut l'homme du processus mécanique tandis que la peinture impliquait nécessairement une subjectivité très forte. Selon Bazin, c'est ce qui fait l'originalité de la photographie par rapport à la peinture : son objectivité essentielle. Même si les cadrages, la profondeur de champ, le choix du sujet sont choisis par le photographe, la présence de l'homme ne figure pas au même titre que celle du peintre. Il s'opère un bouleversement psychologique de l'image car l'objectivité de la photographie lui confère une puissance de crédibilité qu'on ne retrouve pas dans un autre régime d'image comme la peinture. Quelles que soient les objections, le spectateur est obligé de croire en l'existence de l'objet représenté.

La peinture devient alors une technique inférieure dans la recherche de la ressemblance avec le réel et c'est ainsi que selon Bazin la photographie a permis à la peinture occidentale de se débarrasser de l'obsession néfaste du réalisme.

Une seconde découverte qui vient libérer les peintres impressionnistes est encore une fois scientifique : il s'agit de la loi du contraste simultané des couleurs énoncée en 1839 par Michel-Eugène Chevreul, un chimiste français. Il n'est pas le premier à s'intéresser à l'effet du contraste entre les couleurs : Léonard de Vinci l'avait fait avant lui et en 1810, c'est Goethe qui

---

<sup>4</sup>André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (4 volumes), Editions du cerf, collection 7<sup>ème</sup> art

le mentionne dans le *Traité des couleurs* qui inspirera notamment à Turner son tableau *Lumière et couleur, le matin après le déluge, Moïse écrivant le livre de la Genèse*.



*Lumière et couleur, le matin après le déluge, Moïse écrivant le livre de la Genèse*

Ce tableau proche de l'abstraction représente en mouvements rotatifs les points colorés produits par l'œil lorsque l'on regarde en direction du soleil. Selon Goethe, en contradiction avec les théories de Newton, ces images générées par l'œil étaient la preuve que celui-ci ne se contentait pas de recevoir les rayons lumineux mais qu'il était capable d'excentricité et ainsi de générer ses propres effets de lumière et de couleur. Si le milieu scientifique a communément accepté les théories de Newton plutôt que de celles de Goethe, il est clair que les écrits du poète et ses théories sur la perception des couleurs ont influencé les peintres.

Revenons à Chevreul : ses expériences sur la décomposition de la lumière et sur le cercle chromatique vont grandement influencer les impressionnistes. Parmi ses nombreuses théories, les peintres vont retenir la notion de « ton local ». Selon le chimiste, il n'existe pas de ton local, qui serait la couleur propre d'un objet sans une influence particulière de la lumière, car le ton d'un objet est dépendant de la couleur des objets environnants. Ainsi toute couleur

visible appelle sa complémentaire pour exister et, si elle n'est pas présente, le cerveau va la chercher dans l'image pour former un équilibre. Si deux couleurs complémentaires sont proches, alors leur saturation apparente augmente. Deux couleurs juxtaposées vont également se mélanger par simple perception, on peut alors parler de mélange optique. La théorie de Chevreul divise les couleurs en deux groupes : les couleurs primaires, qui sont le jaune, le rouge et le bleu, et les couleurs binaires, orangé formé de rouge et de jaune, vert formé de jaune et de bleu, violet formé de rouge et de bleu ; une couleur binaire s'exalte auprès de la primaire non composante.

De plus, les expériences de Chevreul montrent que l'œil assimile différemment les couleurs selon la surface devant laquelle elles se trouvent et selon les couleurs environnantes. Ainsi dans la nature le noir n'existe pas, tout est nécessairement coloré, jusqu'aux ombres. Cette théorie explique la célèbre phrase de Renoir : « Un matin, l'un de nous manquant de noir, se servit de bleu : l'impressionnisme était né ! » Pour ma part, cela me rappelle mon cours de lumière de 3ème année, lorsque Mathieu Poirot-Delpech nous expliquait que la lumière du jour n'était sûrement pas blanche car elle se nourrissait de tous les éléments extérieurs. Il avait ensuite entrepris de recréer un intérieur-jour en studio en faisant rebondir des HMI sur différentes surfaces de couleur pour les mélanger dans la pièce et nous montrer ainsi une tentative de recréation artificielle de la lumière du jour.

### **5) Lumière et couleur, l'aube et le crépuscule comme instants d'expression**

La photographie, si elle offre d'une certaine façon à la peinture de se détacher d'une recherche du réalisme, légitime alors pour les impressionnistes la recherche de la sensation, de l'impression, comme nous l'avons vu avec la peinture de Monet. Ils tentent de peindre le fugitif, l'impalpable, le mouvant : les rivières lorsqu'elles deviennent vapeur d'eau sous la chaleur du jour, la brume qui monte de l'estuaire d'un fleuve qui se jette dans la mer ou encore la douceur d'un reflet du soleil sur la pierre d'une cathédrale.

Plutôt que de chercher à rendre compte de l'aspect stable et conceptuel des choses, ils s'attachent à noter des impressions fugitives, la versatilité des phénomènes climatiques et lumineux (comme les ciels d'orages de Turner). En cela, l'aube et le crépuscule correspondent à tout ce qui les intéresse : des instants extrêmement fugaces, rares et versatiles, mais surtout des périodes où colorimétriquement tout peut arriver et changer très rapidement. Il n'y a

aucune place possible pour l'académisme dans une aube. Ramener des croquis pour terminer un tableau à l'atelier ne peut rendre compte de la vérité de l'instant et de la puissance plastique de ces ciels qui couvrent l'intégralité du cercle chromatique.

N'oublions pas qu'à l'époque, si la photographie se développe à toute vitesse, elle est pour l'instant absolument incapable de filmer en basse lumière ni en couleur. Chaque photographie dure plusieurs minutes au minimum et on utilise alors le médium principalement pour du portrait. La couleur est donc l'apanage seul des peintres. Les académiciens étant occupés à peindre dans leurs ateliers, les impressionnistes s'emparent des premières et des dernières lueurs du jour pour les coucher sur leurs toiles.

Puisque l'on aborde à nouveau la photographie, il est temps de se rapprocher de notre domaine d'étude : celui de l'image cinématographique. Pour des raisons purement technologiques, le cinéma va mettre énormément de temps à s'atteler à la question de la représentation des aubes et crépuscules. En effet si les premiers films en couleur datent des années 1900, il faut attendre les années 1970<sup>5</sup> pour voir apparaître des films couleur dont les sensibilités rendent possible la captation de la lumière en l'absence de soleil direct. Car si les levers et couchers de soleil sont exploitables depuis l'apparition de films moins sensibles, il est compliqué de filmer une heure bleue à 50 ISO autrement qu'en la recréant en studio sur un fond peint ou un décor car le flux solaire de l'aube réelle est très faible (bien qu'il augmente rapidement au cours du lever du soleil). Ainsi, de la même façon que l'on a vu que l'apparition d'une aube était un processus progressif, il l'est aussi en termes de représentation au cinéma puisqu'il fallut attendre d'avoir des supports suffisamment sensibles pour impressionner ces lumières particulières.

Maintenant que notre base technique et historico-artistique existe, nous allons pouvoir nous plonger dans le présent et ce qui nous concerne directement : le cinéma et à travers lui la représentation des aubes et des crépuscules dans la fiction contemporaine. Pour cela j'ai sélectionné plusieurs films, on remarque qu'ils sont tous assez récents et occidentaux pour la simple raison que c'est le cinéma que je regarde en majorité. De plus j'ai la sensation que mon sujet peut concerner beaucoup d'œuvres (on retrouve des scènes d'aube, crépuscule, lever et coucher de soleil dans énormément de films et mes possibilités de corpus en sont donc

---

<sup>5</sup>[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_motion\\_picture\\_film\\_stocks](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_motion_picture_film_stocks)

quasiment infinies) et ai donc tenté de ne pas trop m'éparpiller. Dans les pages suivantes, sans prétendre écrire un livre de recettes ou un catalogue d'effets de mise en scène, nous étudierons différentes manifestations de ces lumières dans des films et essaierons d'analyser ce qu'elles produisent.

### **Chapitre 3 : Les crépuscules dans le récit cinématographique**

#### **1) Un leitmotiv visuel, la mise en valeur des choses qui comptent : *The Rider* de Chloé Zhao (2018)**

« Good night sun, see you tomorrow ». C'est par ces mots que Lilly Blackburn, jouée par Lilly Jandreau, la jeune sœur autiste du protagoniste principal, salue le soleil qui se couche alors qu'ils discutent tous deux au sommet d'une colline. À ses côtés, son frère Brady la regarde tendrement avant de se confier à elle : « You know Lily, it's hard to stop rodeo... ». Chloé Zhao a en effet basé ce film sur l'histoire vraie de Brady Jandreau qui joue son propre rôle (tout comme sa sœur Lily) ; durant tout le film il essaie de se battre contre les séquelles d'un grave accident de rodéo qui l'empêche de s'adonner à sa passion et même de monter à cheval, le pire qui puisse arriver à un cow-boy et qui plus est dresseur de chevaux.

Dans ce film, les crépuscules<sup>6</sup> ont une durée de présence ainsi qu'une fréquence d'apparition importantes. D'un point de vue « documentaire », on peut expliquer ce choix par le rythme de vie des cow-boys dont le métier les fait se lever aux aurores pour s'occuper des troupeaux jusqu'à la nuit tombée. Cela ne nous semble à aucun moment forcé de voir Brady se réveiller très tôt, même convalescent, car on sent que cela correspond simplement à son mode de vie. De la même façon lorsqu'il parle des choix de lumières sur *Les Moissons du ciel* de Terrence Malick, Nestor Almendros explique que « la décision de filmer ces scènes à "l'heure magique" n'était pas gratuite, pas plus qu'elle ne répondait à des considérations d'ordre esthétique. Chacun sait que les gens de la campagne se lèvent aux aurores<sup>7</sup>. »

Malgré cette justification documentaire, nous ne pouvons occulter que d'un point de vue cinématographique les choix de séquences de crépuscules ne sont pas du tout faits au

---

<sup>6</sup> du matin ou du soir

<sup>7</sup>Nestor Almendros, *Un homme à la caméra*, Hatier, 1996

hasard, à chacune d'entre elles correspond en effet une nouvelle avancée dans le parcours de Brady. Le récit se déroulant sur de longs mois, presque une année, le personnage évolue ainsi considérablement durant le film.

Lorsque la caméra s'aventure avec le personnage dehors au crépuscule, on entre dans un de ces instants-clés, ces moments où la vie de Brady se trouve bouleversée en bien ou en mal. Comme cette scène où les amis de Brady, tous cow-boys, viennent le chercher dans son lit avant de l'entraîner dehors. On les voit courir dans la lumière du jour mourant, escalader les collines de roches sableuses des Badlands. Ils courent en hurlant de joie, en exhortant Brady à faire comme eux, lequel les observe en marchant plus lentement. La caméra à l'épaule, qui bondit derrière les garçons mais se stabilise sur Brady, accentue le contraste entre les jeunes hommes. On sent qu'avant son accident il était comme eux mais que tout a été remis en perspective. Cet accident lui a fait perdre son insouciance, il le mesure en voyant ses amis comme le reflet de ce qu'il était avant. La scène est triste et d'importance : les liens amicaux entre le protagoniste et ses amis sont redéfinis devant nos yeux. Leur amitié passée a été fragilisée par l'épreuve que notre personnage vit et il n'a pas encore réussi à se ressaisir. Nous nous pencherons ultérieurement sur des spécificités techniques induites par un tournage à l'aube ou au crépuscule mais j'ai le sentiment qu'ici la lumière participe à la mélancolie de la séquence : le niveau lumineux déjà faible qui continue à baisser de plan en plan (on devine alors ici le tournage dans l'ordre chronologique), les nuages qui s'accumulent dans le ciel bleu sombre et le soleil qui disparaît lentement à l'horizon sont associés à une caméra mobile qui poursuit à l'épaule les protagonistes. Un étrange sentiment d'urgence se crée. On associe le crépuscule à la fin de quelque chose dans la vie de Brady et on retrouve la symbolique de l'arrivée de la nuit comme quelque chose de funeste.

Une autre séquence<sup>8</sup>, cette fois à l'aube : le père de Brady, Wayne (joué par son propre père, ici encore) lui a caché jusqu'au dernier moment qu'il allait vendre son cheval, celui que Brady monte depuis toujours. Il a pris cette décision suite à la blessure de Brady qui l'empêche

---

<sup>8</sup><https://www.youtube.com/watch?v=9t8KocIKHnI&app=desktop>



*The Rider* de Chloé Zhao (2018)

de continuer à travailler au ranch. Or son père ne peut s'occuper seul du ranch. Brady est à la fois furieux et complètement impuissant. Le lendemain matin avant que le cheval ne soit emporté, Brady le monte une dernière fois dans les prairies du Dakota alors que le soleil va se lever. La séquence démarre en pleine heure bleue sur les mains du jeune homme qui caresse son cheval. Puis on le voit prier, son visage triste proche de celui de sa monture. Le ciel est bleu, on sent quelques nuances rosées droite-cadre tandis que la lune est encore visible au centre de l'image ! Sur les gros plans du cheval et de lui-même qui suivent on voit bien cette lumière froide du soleil sous l'horizon renvoyée par le ciel bleu avec toutefois quelques très subtils reflets colorés des nuages roses, principalement visibles sur la robe blanche du cheval. Enfin Brady est à cheval et se met doucement à galoper dans la pleine. A la lumière nous avons alors un résultat très intéressant : en l'espace de trois plans nous passons de cette aube bleue à l'aurore. Les couleurs roses et oranges se renforcent en saturation, tout devient plus lumineux et enfin le soleil se lève. Compte-tenu du dispositif de tournage de la réalisatrice (mi-fiction mi-documentaire, avec un budget et un temps assez réduits) il est très probable que cette séquence ait été tournée dans la continuité. Si je ne me trompe pas sur ce point, la séquence est le résultat d'un travail admirable, tant au jeu qu'à la technique. On alterne en effet des plans à l'épaule (sans doute en easyrig d'après de nombreuses photographies de tournage) et des travellings latéraux avec un suivi de chevauchée. Je ne parviens pas à trouver d'informations sur la durée réelle de tournage de cette séquence, sur un jour ou plusieurs, mais la gestion de l'apparition du soleil y est impressionnante car progressive et cohérente.

Le dernier plan achève de faire monter l'émotion de la scène et l'événement triste qu'elle raconte : Brady sourit en galopant et les secousses du cheval rendent la lecture de son visage difficile, mais on pourrait croire qu'il pleure tandis que la musique s'élève.

La force de la scène vient du contraste entre l'événement tragique (un cow-boy qui perd une partie importante de son identité : son cheval) qui affecte énormément le héros et la splendeur visuelle de la séquence appuyée par un travail simple mais efficace à la caméra. Cette séquence ouvre de nombreuses questions sur la suite du film et sur l'avenir du protagoniste : un nouveau jour se lève physiquement et pour le personnage mais on ne sait pas encore si son devenir sera positif ou non. A la suite de cette séquence, Brady décidera en effet de trouver un travail alimentaire pour pouvoir se racheter un cheval et ainsi retrouver ce qui fait de lui un cow-boy.

Dans *The Rider*, les horizons du Dakota du Sud sont vastes, les ciels immenses. Les chevaux qui galopent sur les collines invitent ces plans emblématiques du western, en silhouette sur le soleil couchant. Pourtant, lorsque des séquences de crépuscule interviennent, ce n'est pas uniquement en hommage à cette nature sauvage. Elles ponctuent le récit à plusieurs reprises et deviennent une sorte de leitmotiv visuel propre au film. La lumière des aubes et crépuscules vient rythmer le film et constitue alors un soutien narratif important. Cette utilisation de ces instants de la journée pourrait être normale car il ne s'agit après tout que d'une chronologie cohérente du réel mais utilisées à bon escient pour amorcer ou résoudre les nœuds scénaristiques et psychologiques du personnage et du film, ces lumières en deviennent alors singulières et prennent une place spécifique parmi les autres séquences.

## **2) *La La Land* de Damien Chazelle (2016) : la puissance esthétique des ciels de Los Angeles, une extraction de la séquence**

Après avoir parlé du film de Chloé Zhao nous allons maintenant nous pencher sur une utilisation radicalement différente de cette lumière qui nous intéresse. Alors que précédemment nous avons observé de quelle façon les aubes et crépuscules sont utilisés comme un élément de rythme pour faire avancer l'intrigue et prennent leur importance par leur répétition, le film que nous allons étudier dans cette partie fonctionne différemment. Les séquences d'aube et de crépuscule y sont rares mais chacune de leurs apparitions est spectaculaire.

*La La Land* appartient à un genre très différent du film étudié plus tôt : en effet, il s'agit d'une comédie musicale. A ce titre, il possède des codes propres à son genre. Les séquences chantées apparaissent soudainement, à la suite de séquences dites « classiques ». Outre l'intervention de la musique, du chant et de la chorégraphie, le travail de la lumière et la mise en scène du cadre sont utilisés pour permettre aux séquences chantées de devenir un autre régime d'image, ainsi le spectateur n'est pas sorti de la fiction. Les chorégraphies chantées sont alors l'occasion pour Damien Chazelle et Linus Sandgren<sup>9</sup> d'élaborer des plans complexes, souvent séquences. C'est cette virtuosité de la mise en scène qui permet d'accepter les parties chantées comme telles sans sortir le spectateur de l'histoire.

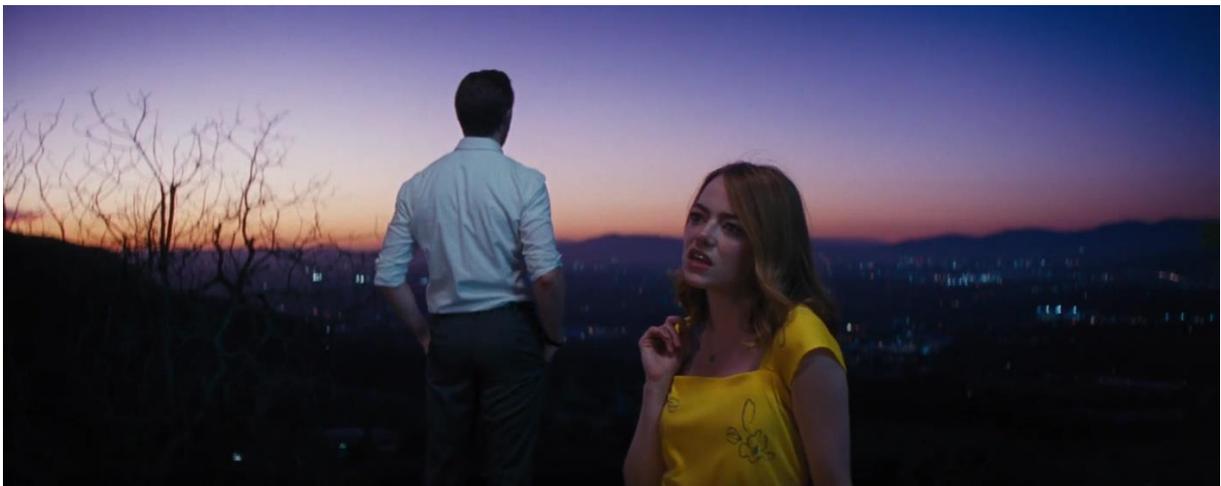
---

<sup>9</sup>Le directeur de la photographie du film

Les aubes et les crépuscules vont donc participer dans ce film à plusieurs de ces instants virtuoses. Pour commencer, ces moments où la lumière nous intéresse ne sont pas nombreux : seulement deux si l'on exclut quelques inserts tournés à ces heures plus tard dans le film. Ces deux séquences sont regroupées dans le premier tiers du film.

La première prend place à l'occasion de la troisième rencontre entre Mia (Emma Stone) et Sebastian (Ryan Gosling) ; les précédentes n'ayant pas abouti sur la moindre communication entre les personnages (doigt d'honneur ou simple échange de regards). Après divers échanges teintés de sarcasme, les personnages se retrouvent à marcher ensemble dans le soir tombant pour rejoindre leurs voitures respectives. Commence alors un plan-séquence incroyable qui dure au total six minutes. Les personnages descendent la route en marchant dans la lumière froide des lampadaires. Derrière eux, le ciel est bleu foncé. Puis la caméra panote doucement en poursuivant un travelling latéral et, à la surprise du spectateur, l'autre extrémité de ce 180° révèle un arrière-plan de ciel intégralement rose, spectaculaire. Mia et Sebastian commentent la vue et se chamaillent tandis la musique démarre, d'abord avec quelques notes de piano avant qu'ils ne se mettent à chanter et enfin à danser.

C'est à cet instant que le plan devient mémorable : lorsque la chorégraphie commence véritablement. Aux mouvements de caméra, au ciel rose et au chant s'ajoute la danse : la caméra se met à tourner autour des comédiens. A plusieurs reprises, on repasse sur un fond de ciel bleu foncé avant de redécouvrir le soleil couchant rose qui recrée la même sensation grandiose à chaque fois. On a une impression de toile peinte tant les couleurs sont vives et féériques. Le panorama dégagé, la palette de couleurs et la chorégraphie millimétrée participent à la création d'une séquence de fantasme au sein d'un film qui n'est pourtant pas avare de procédés de mise en scène spectaculaires. L'aspect émotionnel de l'instant est sublimé par la tension d'un plan-séquence qui n'en finit plus tandis que les acteurs ne se contentent pas de jouer mais chantent et dansent en même temps. Le plan se poursuit jusqu'à un rapprochement et un potentiel baiser entre les personnages malheureusement interrompus par la sonnerie du portable de Mia. Le fantasme s'arrête en même temps que la musique. Derrière, le ciel rose continue d'apporter une touche de couleur à ce dur retour à la réalité, comme une réminiscence de l'instant qui vient de se passer tandis que les deux personnages tentent de retrouver une contenance.



*La La Land de Damien Chazelle*

Les aubes et les crépuscules vont donc participer dans ce film à plusieurs de ces instants virtuoses. Pour commencer, ces moments où la lumière nous intéresse ne sont pas nombreux : seulement deux si l'on exclut quelques inserts tournés à ces heures plus tard dans le film. Ces deux séquences sont regroupées dans le premier tiers du film.

La première prend place à l'occasion de la troisième rencontre entre Mia (Emma Stone) et Sebastian (Ryan Gosling) ; les précédentes n'ayant pas abouti sur la moindre communication entre les personnages (doigt d'honneur ou simple échange de regards). Après divers échanges teintés de sarcasme, les personnages se retrouvent à marcher ensemble dans le soir tombant pour rejoindre leurs voitures respectives. Commence alors un plan-séquence incroyable qui dure au total six minutes. Les personnages descendent la route en marchant dans la lumière froide des lampadaires. Derrière eux, le ciel est bleu foncé. Puis la caméra panote doucement en poursuivant un travelling latéral et, à la surprise du spectateur, l'autre extrémité de ce 180° révèle un arrière-plan de ciel intégralement rose, spectaculaire. Mia et Sebastian commentent la vue et se chamaillent tandis la musique démarre, d'abord avec quelques notes de piano avant qu'ils ne se mettent à chanter et enfin à danser.

C'est à cet instant que le plan devient mémorable : lorsque la chorégraphie commence véritablement. Aux mouvements de caméra, au ciel rose et au chant s'ajoute la danse : la caméra se met à tourner autour des comédiens. A plusieurs reprises, on repasse sur un fond de ciel bleu foncé avant de redécouvrir le soleil couchant rose qui recrée la même sensation grandiose à chaque fois. On a une impression de toile peinte tant les couleurs sont vives et féériques. Le panorama dégagé, la palette de couleurs et la chorégraphie millimétrée participent à la création d'une séquence de fantasme au sein d'un film qui n'est pourtant pas avare de procédés de mise en scène spectaculaires. L'aspect émotionnel de l'instant est sublimé par la tension d'un plan-séquence qui n'en finit plus tandis que les acteurs ne se contentent pas de jouer mais chantent et dansent en même temps. Le plan se poursuit jusqu'à un rapprochement et un potentiel baiser entre les personnages malheureusement interrompus par la sonnerie du portable de Mia. Le fantasme s'arrête en même temps que la musique. Derrière, le ciel rose continue d'apporter une touche de couleur à ce dur retour à la réalité, comme une réminiscence de l'instant qui vient de se passer tandis que les deux personnages tentent de retrouver une contenance.

Dans ce plan la lumière n'est pas une simple pierre apportée à l'édifice de la mise en scène, elle est le clocher de la cathédrale, la coupole du Panthéon. Sans elle la scène serait déjà impressionnante grâce aux mouvements de grues, à la chorégraphie et au jeu qui sont tenus pendant une si longue durée ; avec ce ciel elle en devient exceptionnelle. Chromatiquement cela donne lieu à des associations intéressantes : les lampadaires de jeu sont tous très froids. Au début du plan on les voit donc en enfilade dans la profondeur, qui éclairent les voitures en blanc qui tire vers le bleuté. Lorsque le ciel rose apparaît, un lampadaire reste dans le champ et permet de justifier la présence d'une face qui reste froide. Le béton et les ombres au sol tirent eux aussi vers le bleu et font écho aux montagnes en silhouettes bleues dans l'arrière-plan. De façon générale, les noirs dans cette scène tirent tous vers le bleu sombre. Le personnage masculin porte une chemise blanche et ne ressort pas vraiment tandis que Emma Stone est habillée d'une robe jaune vif. Avec ses cheveux roux, elle détonne sur les fonds froids. Alors que la face froide fait tendre la chemise blanche de Ryan Gosling vers le bleu clair, cela n'a pas le même impact sur la robe jaune vif qui garde de la pureté dans sa couleur. Quelle que soit sa position, le personnage de Mia se détache ainsi du fond : que ce soit lorsque le ciel est bleu-violet auquel cas sa robe jaune en est la complémentaire et les deux couleurs se réveillent mutuellement ou lorsque la caméra s'approche et qu'elle se découpe sur le rose-orange de l'horizon, participant ainsi au camaïeu du jour levant.

Ces différents éléments visuels : chorégraphie, mouvement de caméra, durée impressionnante du plan séquence associés à cet étonnant ciel levant créent un ensemble de sensations visuelles qui extraient esthétiquement cette séquence du reste du film et lui offrent une place à part dans la durée.

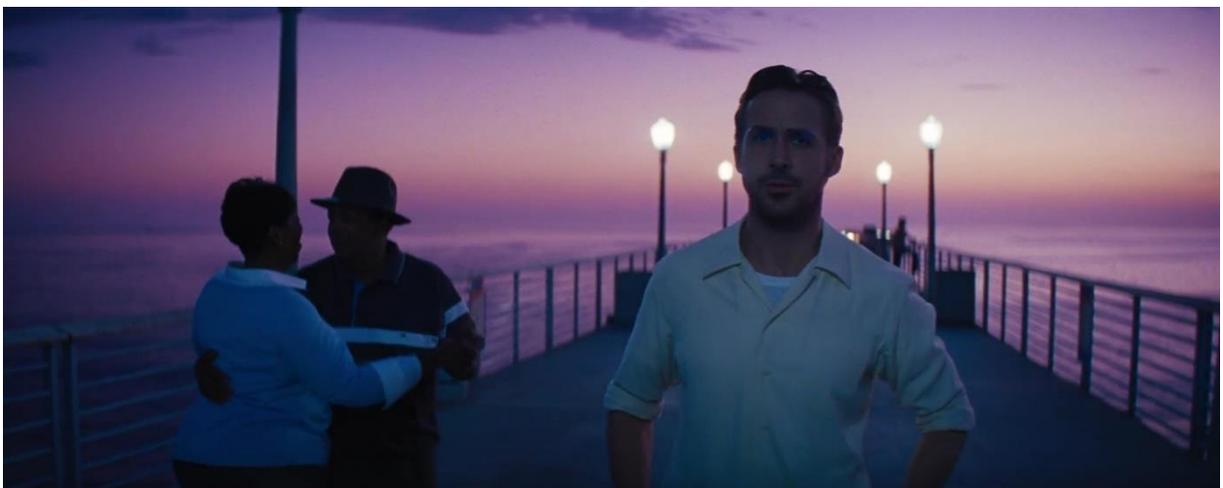
Quelques séquences plus tard, après un moment enchanteur et la promesse d'une nouvelle « date », le personnage de Sebastian erre rêveur jusqu'à la jetée d'Hermosa Beach, célèbre pour ses couchers de soleil. Et c'est exactement à cela que l'on assiste : à un crépuscule rose. Une fois de plus il s'agit d'un plan-séquence virtuose. La caméra qui est vraisemblablement sur steadicam débute un lent travelling sur le sol puis tilte doucement vers le haut. On découvre alors le personnage de dos sur fond de ciel rose qui se reflète dans la mer et lui communique sa couleur. Au cours du plan, la caméra effectue une révolution sur 360°, montrant ainsi qu'il s'agit d'un plan filmé uniquement en lumière naturelle. Le rythme est lent,

doux et s'accorde avec l'émotion du personnage tandis qu'il chante ses états d'âmes et questionnements : « Is this the start of something new ? Or one more dream that I cannot make true. »

La lumière met ici en exergue la mélancolie amoureuse du personnage et la douceur de la couleur s'accorde parfaitement avec l'air perplexe de Ryan Gosling qui ne sait s'il doit se réjouir de ce qui lui arrive. Le contraste est très faible, presque inexistant. Dans un axe, la lumière rose du ciel éclaire les façades des maisons lointaines et le visage de l'acteur. Le ciel en fond est bleu. Dans l'autre axe le ciel est rose flamboyant tandis que le visage de l'acteur est légèrement plus dense et éclairé par la lueur résiduelle du ciel, celle des lampadaires blancs et quelques flares horizontaux qui viennent dé-contraster le centre de l'image.

Comme dans la séquence évoquée précédemment la lumière vient ajouter une dimension spectaculaire à la scène et en change évidemment la perception.

Dans ce film, le réalisateur choisit donc d'inscrire au crépuscule deux séquences-clés de la narration de son film : la première véritable rencontre entre les deux personnages puis l'instant où Sebastian prend conscience qu'il est en train de tomber amoureux. La force de ces séquences est qu'elles vont plus loin que leur statut d'instant-clé : de par le choix lumineux (lumière naturelle spectaculaire de la Californie en été au crépuscule) et évidemment par la mise en scène magistrale, on se retrouve avec une image durable en tête. Evidemment en temps qu'étudiant en image je suis sensible à la lumière du film et j'y fais sans doute plus attention qu'un spectateur lambda mais il est toutefois intéressant de remarquer que les distributeurs - français comme américains - ont fait le choix d'utiliser un photogramme de la séquence de danse au crépuscule comme base pour les affiches du film. De même, une recherche d'images sur internet portant le titre du film conduira vers un ensemble de photogrammes ou images issus principalement de cet instant. On retrouve quasiment partout cette palette rosée si représentative de cette séquence. Pourtant comme on le signalait plus tôt, sur un film de 2h30 cette même palette ne représente que moins de 10 minutes du film ! Il est donc intéressant de remarquer que pour la plupart des spectateurs, ce n'est pas seulement le plan mémorable d'introduction qui reste en mémoire mais surtout la couleur rosée de cette superbe scène de danse qui s'extrait du reste du film.



La jetée d'Hermosa Beach dans *La La Land*

### **3) La capacité de la séquence crépusculaire à s'extraire du reste du film : *There will be blood* de Paul Thomas Anderson (2007)**

Il arrive de se souvenir de certains films à travers une image ou bien une séquence, un dialogue. La capacité d'une séquence à s'extraire d'un film peut être liée à une réplique percutante, une action qui marque durablement les mémoires ou encore un procédé de mise en scène magistral. Il arrive également qu'on se souvienne d'une scène pour sa lumière ou pour ses couleurs, comme nous l'évoquions avec *La La Land* et sa palette rosée qui semble avoir marqué les esprits. Ce qui m'intéresse n'est pas ici de montrer comment la lumière peut permettre de rendre une séquence exceptionnelle, comme c'était le cas par exemple dernièrement avec les reflets d'eau et lumières mouvantes de Roger Deakins dans le bureau de Niander Wallace pour *Blade Runner 2049* de Denis Villeneuve ou encore lors des longues séquences dans la ville orange désertifiée. Ici, ces images restent grâce à la maestria de l'opérateur plus que pour le contenu de chaque séquence. Ce qui m'intéresse donc est plus précisément en quoi le choix de placer une séquence au crépuscule peut participer à la hisser « au-dessus » des autres.

Pour cela, nous allons nous intéresser au film *There will be blood* (2007) de Paul Thomas Anderson, éclairé par Robert Elswit. Nous y suivrons le personnage de Daniel Plainview (magistralement interprété par Daniel Day Lewis) dans sa quête furieuse et obsessionnelle des richesses du sol, de l'argent au pétrole. La scène qui nous intéresse se situe à la fin de la première moitié du film ; à cet instant, Daniel a commencé à exploiter le pétrole et a recueilli le fils d'un de ses ouvriers mort dans un accident de travail. La séquence commence alors que Daniel est dans son bureau. Soudain, une explosion de gaz détruit le puits de forage, faisant jaillir le pétrole du sol et détruisant alors l'ouïe du jeune H.W (le fils adoptif de Daniel). La séquence est empreinte d'une tension portée notamment par une partition musicale intense ainsi que par sa lumière.

Ce qui est très particulier dans cette séquence c'est la façon qu'ont eue Robert Elswit et Paul Thomas Anderson d'utiliser le crépuscule pour accentuer la tension de l'action. Lorsque l'explosion retentit nous n'avons aucune indication de temporalité, on peut juste savoir que l'action se passe en extérieur jour. Tout au plus peut-on supposer que la journée est bien

avancée car les personnages portent sur leurs visages les stigmates de leur labeur (tâches de boue, fatigue). Pourtant, à partir du moment où le gaz commence à fuir et que le pétrole jaillit du sol, le ciel commence à rosir dans les fonds. Cela se fait d'un plan à l'autre, dans une continuité immédiate : sur un plan, le ciel est blanc et sur le suivant on aperçoit des couleurs bleues et roses en fond. Ce crépuscule va progresser au gré des plans, dans une volonté d'amener progressivement l'action jusqu'à la nuit. Progressivement, le ciel bleuit et les contrastes s'amenuisent. Soudain, la fuite de pétrole prend feu et alors que le jour tombe une gerbe de flammes s'élève dans le ciel. Les plans durent et l'on assiste aux tentatives des ouvriers pour faire chuter la tour de bois du derrick de pétrole. Les champs et contrechamps s'alternent, on voit la tour enflammée dans la nuit et les visages des ouvriers épuisés éclairés par la lueur des flammes avec le ciel bleu mourant derrière eux. Finalement à la fin de la séquence, la tour de bois s'effondre sur elle-même, derrière elle le ciel est un dégradé de bleu qui s'assombrit vers la gauche.

Les choix lumineux de cette séquence sont particuliers. Nous reviendrons ultérieurement sur le découpage singulier de l'action, mais nous pouvons déjà parler de la retranscription de la temporalité du crépuscule dans la scène. En effet, ici la scène est longue : six minutes de l'explosion jusqu'à la chute de la tour dans la nuit. Durant ces six minutes, nous assistons à une succession de drames et tout semble mener à la catastrophe : de la première explosion qui souffle le jeune H.W en arrière, qu'on pense sain et sauf avant de réaliser qu'il a perdu l'ouïe dans l'accident jusqu'à la flamme qui s'élève dans le ciel. On sait alors que le puits est voué à la destruction et à partir de là toutes les tentatives des hommes visent à empêcher la propagation des dégâts. Pour Daniel Plainview, il s'agit de la destruction de tout ce qu'il a entrepris jusqu'ici ainsi que du début de ses difficultés : son fils est devenu sourd, son premier puits de pétrole est détruit et son opposant pasteur va prétendre que c'est parce que le chantier n'était pas béni. Cet incident qui arrive à la moitié du film est le déclencheur d'une nouvelle phase de solitude pour Plainview : alors qu'il avait trouvé un fils, il va maintenant devoir l'envoyer dans une école spécialisée, son combat contre le pasteur se fait plus intense, il est seul dans son obsession du pétrole et de la richesse.

Dans cette scène, le crépuscule vient renforcer la frénésie de l'action. Alors que l'urgence des flammes est évidente, il s'ajoute une impression de contre-la-montre, comme si la nuit allait signer la fin de tout. Chacune des vaines actions des personnages pour circonscrire la

destruction semble de plus en plus insignifiante tandis que le jour baisse, que la nuit ne fait que mettre en exergue cette immense colonne de flammes et que les figures humaines ne sont plus que des silhouettes qui disparaissent dans les valeurs les plus sombres de l'image.

Ce qui m'a marqué dans cette scène au premier visionnage est surtout son découpage : la façon dont la scène dure en étant très découpée alors qu'on a une immense tour en feu et un ciel qui baisse ! J'ai trouvé très intéressant de voir comme on acceptait facilement la vraisemblance du crépuscule dans sa durée malgré des sautes importantes entre des ciels encore colorés et d'autres intégralement noirs car nécessairement filmés plus tard alors que la tour brûlait. J'ai pu me rendre compte que Robert Elswit lui-même avait été frustré par ces incohérences liées à des contraintes de tournage très fortes car il devait également composer en fonction d'un FX très compliqué et de mouvements de caméra complexes. Dans l'*American Cinematographer* de Janvier 2008<sup>10</sup> il déclare ainsi : « The filmmakers' original plan was to shoot the burn over two days; the special-effects crew, led by Steve Cremin, would start the fire, extinguish it and then restage the burn on the following night with at least two more camera operators on hand. For the first night, we had designed several long shots that would take Plainview from his tented outdoor office to the derrick, where he would cut the ropes that would allow it to fall over. We were also planning to shoot another angle of Plainview from the top [of the derrick] that would carry him to another camera. That was as far as we were supposed to go on night one before putting out the flames. Then, on the second night, we were going to shoot a number of other angles to suggest different points of view, including a more controlled view of the fire from over the actors' shoulders. In reality, the derrick couldn't hold two nights of shooting and we were afraid it would collapse. We had to keep going on the same night to avoid that. As a result we ended up not shooting a lot of angles we'd planned to get. It was frustrating, and I was very angry at the time, but Paul is happy with the sequence. The matching became an issue, though — is it magic hour or is it night? Is the sky blue or black? How do we make all of these shots fit together ? We didn't have a lot of time to finish that sequence, so we couldn't be as careful about what we did and when. »

On voit donc que Elswit reste perplexe sur le résultat de la séquence car il est énervé par l'absence de raccords choisis par le réalisateur au montage. C'est une position que je comprends

---

<sup>10</sup>*American Cinematographer*, volume 89, Janvier 2008



*There Will be Blood, l'incendie*

totalément car ce n'est jamais agréable en tant qu'opérateur d'avoir le sentiment de ne pas maîtriser ses raccords ; toutefois je trouve que le résultat surprenant propose quelque chose d'autant plus fort. L'alternance entre des champs et contre-champs aux contrastes très forts (les visages sur fond de ciel et la tour en feu sur fond noir) me fait complètement accepter l'incohérence potentielle de la nuit et du crépuscule.

Cette scène a donc une place particulière dans les deux heures et demi que dure le film pour plusieurs raisons : elle présente un point de bascule en termes de récit, car le personnage n'est plus le même après cet accident, son caractère se durcit davantage, sa solitude et sa méfiance s'accroissent. En plus de l'aspect émotionnel, il y a plusieurs éléments qui vont laisser une empreinte durable en mémoire : une explosion spectaculaire qui cause l'accident d'un des personnages principaux auquel on s'est attaché, les gerbes de flammes qui montent dans le ciel et illuminent toute la scène et enfin ce crépuscule qui se déroule pendant les longues minutes que dure cette séquence.

Ce dernier participe pleinement au spectaculaire de cette scène, car, en plus de proposer une lecture symbolique de la scène, il la rend visuellement splendide. En effet, on peut donc premièrement relier la disparition du soleil à la réduction en cendres de tout ce que Daniel a entrepris jusque-là : son fils, son puits, tous deux ont été abîmés par cette explosion. Pour lui, en même temps que la nuit tombe, une période de sa vie se termine. Enfin, visuellement ce crépuscule sublime toute l'action : lorsque le puits prend feu il fait jour. Les flammes sont visibles et la fumée envahit le ciel. Mais au fur et à mesure que la nuit tombe, on a la sensation qu'elles sont de plus en plus présentes. En effet, alors que le niveau du ciel baisse le rapport de contraste entre les flammes et le fond s'agrandit et celles-ci deviennent progressivement le seul élément que le regard cherche à accrocher dans l'image. Le fait que cette sensation se fasse progressivement ajoute au gigantisme de l'incendie et à son côté inarrêtable : que peuvent faire les petites silhouettes sombres face à ce géant en flammes si ce n'est le laisser mourir de lui-même ?

Comme on avait pu commencer à l'évoquer plus tôt avec *La La Land* de Damien Chazelle, ici aussi on a une extraction d'une séquence au sein du reste du film. Cette extraction est encore une fois lumineuse car on ne retrouve pas pareil traitement et choix de crépuscule dans les autres séquences et elle coupe le film en deux. C'est après cet instant que toute la tragédie dont on a commencé à entrevoir les prémices va continuer à se déployer. La durée de

la scène et l'impact de l'action sur ce qui vient ensuite font que l'on garde gravée dans l'esprit cette image du ciel couchant déchiré en deux par la tour enflammée.

#### **4) Les aubes et crépuscules comme amorce et conclusion du film**

Nous parlions avec *There will be blood* et *La La Land* de l'impact de ces lumières que nous étudions sur une séquence et la sublimation de l'action qui découle de cette association. Je pense ainsi que ces lumières naturelles possèdent une caractéristique intrinsèque qui leur accorde la capacité de rendre une séquence extraordinaire par leur simple présence. Je vais maintenant me pencher sur une autre utilisation intéressante de ces instants de la journée : en entrée ou en sortie de film.

En effet, peut-être s'agit-il là d'une des caractéristiques que j'évoquais dans la phrase précédente, mais les aubes et crépuscules possèdent une charge symbolique très forte. Si l'on revient quelques siècles en arrière avant que l'électricité n'existe et que les grandes villes ne commencent à apparaître, la tombée de la nuit signifiait l'arrivée de la peur et du danger potentiel : l'heure à laquelle bêtes et maraudeurs se mettaient en chasse. A l'opposé, le soleil levant apportait chaleur et lumière, il offrait une sécurité et permettait les activités humaines. Si l'on transpose cela au cinéma en début ou fin de film, on peut sans trop de risque en déduire des symboliques possibles, évoquer une fuite en avant du personnage, un destin funeste ou au contraire un événement positif à venir comme nous allons le voir dans le paragraphe suivant.

*Boyhood* est un film réalisé par Richard Linklater et sorti en 2014. Après sa trilogie *Before Sunset*, *Before Sunrise*, *Before Midnight* où on avait suivi pendant 20 ans les mêmes personnages, il a réalisé ce film joué par les mêmes acteurs filmés pendant 12 ans. Les personnages vivent, vieillissent et grandissent devant la caméra, joués par les mêmes acteurs. Ce procédé fascinant et le film qui en découle sont un sujet d'étude à eux seuls mais ce qui m'intéresse ici est en réalité la toute dernière scène et la façon dont le fait de la placer au crépuscule sublime tout le sens de la séquence et offre au film la fin qu'il mérite.

Après trois heures de projection et douze ans de vie, la dernière séquence nous montre Mason, le héros que l'on a suivi de ses 6 à 18 ans, qui vient d'entrer à l'université. Il y a rencontré ses futurs colocataires qui lui ont proposé d'aller se promener. On les voit escalader une colline dans la campagne de l'Ouest américain alors que le soleil se couche. L'instant

suivant, Mason est seul avec une des deux filles du groupe avec qui il a fait connaissance peu de temps avant. Ils sont assis sur deux pierres et discutent. On voit immédiatement qu'ils se plaisent. Ils échangent des regards gênés et tendres sans oser se regarder vraiment dans les yeux.



*Boyhood*, Richard Lindlaker

La lumière est alors très douce et sans direction. On devine un soleil couchant à la face mais celui-ci est trop bas pour créer du contraste. Il n'y a pas d'ombres sur les visages ou le décor, les teintes sont rosées et accentuées par les couleurs chaudes du désert et du sable. Le ciel est lui aussi rose, tout baigne dans les mêmes teintes. Contrairement à ce que nous avons pu voir sur *La La Land* et l'usage de couleurs complémentaires sur les costumes par exemple, ici les visages se fondent dans l'arrière-plan en un camaïeu de couleurs chaudes. Le dernier plan dure sur les deux personnages assis et s'avance doucement vers eux en un lent travelling. Leurs derniers regards sont portés vers un hors-champ qu'on devine être le ciel, le paysage lointain et somptueux.

La symbolique de ce choix lumineux de fin est évidente. Un jour se termine pour Mason et le soleil se couche, mais ce n'est que le début de sa nouvelle vie de jeune adulte et la découverte d'un nouvel amour. Le crépuscule évoque la fin de sa vie « d'enfant », appelle ici l'aube du lendemain et sert de métaphore de la vie de Mason : le spectateur a assisté à sa longue initiation à la vie au sein d'une vie familiale et découvre maintenant ses premiers pas seul. Placer cette séquence au crépuscule fait donc pleinement sens car cela ajoute une dimension

à leur dialogue et à un hors-champ futur que le spectateur peut s’imaginer librement ; la même scène sous une lumière plus générique dans le même décor, l’après-midi par exemple, n’aurait pas du tout le même impact car nous perdrons la douceur amenée par la lumière et les couleurs qui sont comme un miroir des émotions des personnages.

Nous pourrions trouver beaucoup d’exemples de ce type, ce sont peut-être d’ailleurs les plus flagrants, sans doute à cause des symboliques évidentes qu’on peut leur attribuer. On pense ici au générique de fin de la série animée *Lucky Luke* de Morris, 1984, avec la figure classique du cow-boy solitaire à cheval sur fond de soleil couchant. Pour continuer dans les exemples singuliers, je peux évoquer le magnifique jeu vidéo *Journey* qui propose une superbe longue scène au soleil couchant avant de plonger dans un crépuscule qui signe l’arrivée du danger pour le personnage principal et la fin de l’aventure.



*Lucky Luke*, Morris, 1992



*Journey*, thatgamecompany, 2013

Dans un registre bien plus classique on peut relever l’exemple frappant d’utilisation de l’aube puis du crépuscule en début et fin de film dans *Mort à Venise* de Luchino Visconti, 1971. Le film s’ouvre en effet sur l’arrivée du bateau du protagoniste dans la lagune de Venise. Filmée à l’aube la scène rappelle bien évidemment les vues de Venise de Turner qui a beaucoup peint la lagune au petit matin. Dans le film le bateau glisse doucement sur l’eau alors que le soleil n’a pas encore franchi l’horizon. La mer est d’huile et le ciel bleu sombre, rose et jaune, puis il avance dans la lagune embrumée de rose tandis que le personnage observe, depuis son fauteuil sur le pont du navire, cette ville qu’il vient visiter. La fin du film fait écho à cette ouverture : une fois de plus assis, notre personnage malade observe le jeune homme objet de ses désirs qui se tient debout dans la mer. Cette fois, point de lumière douce mais un contre-jour aveuglant tandis que le soleil se couche : les reflets de l’eau paillettent l’arrière-plan de

points de lumière éblouissants. L'homme essaie de voir une dernière fois le garçon mais l'intensité lumineuse est trop forte et son champ de vision rougit tandis qu'il perd connaissance, évoquant alors les couleurs rougeâtres du soleil sur le point de toucher l'horizon.

Dans cette première partie, j'ai souhaité qualifier les aubes et crépuscules avant d'effectuer une sorte de longue parenthèse impressionniste. Celle-ci me semble importante car elle montre que le cinéma est loin d'être le seul à s'être posé la question de la représentation des aubes et crépuscules, en revanche il est le seul médium permettant d'ajouter la dimension de la fugacité dans la représentation de ces moments particuliers. J'ai ensuite évoqué différents films et des usages singuliers de ces instants afin de tenter de montrer l'importance de ces instants et des usages singuliers de l'aube et du crépuscule pour sublimer une scène et son sens profond.

Dans ce qui va suivre je vais donc m'atteler à étudier les outils spécifiques du cinéma et le langage dont nous disposons à l'image pour exploiter au mieux ces superbes lumières. Je vais essayer également de comprendre pourquoi ces instants lumineux produisent un effet pareil sur les spectateurs, les films et nous-mêmes opérateurs.

## II Révélation(s), ce que les aubes et crépuscules disent du cinéma

### Chapitre 1 : Le découpage de ces instants lumineux

#### 1) Prolonger l'instant, les ciels crépusculaires

Dans une partie précédente j'évoquais *There will be blood*. Dans ce film, le découpage singulier propose une représentation du crépuscule particulière : à travers les ciels en arrière-plan l'instant est étiré au maximum malgré un nombre de plans importants et des mouvements de caméra complexes. Lorsque j'ai vu la séquence pour la première fois j'ai eu une réaction enthousiaste, saluant l'audace de ces choix et admirant la façon dont ils étaient parvenus à faire durer dans le temps cinématographique un instant physique si court. En lisant plus tard une interview de Robert Elswit, je me suis rendu compte qu'il était à priori moins enthousiaste que moi sur la question<sup>11</sup> mais cela n'empêche pas que je continue de trouver cette idée très intéressante. En effet, si le soleil disparaît relativement rapidement lors d'un crépuscule, une rémanence des couleurs particulières à cet instant se fixe plus longuement dans le ciel. Le niveau lumineux baisse bien sûr mais en ajustant d'autres paramètres on peut imaginer ainsi poursuivre une illusion dans les fonds, surtout comme dans cette scène lorsque les visages au premier plan sont éclairés par une face très présente (le feu de l'incendie) qu'on peut à priori augmenter ou baisser à notre guise. Il me semble donc que le ciel constitue un aspect formel essentiel dans notre exploitation temporelle de l'instant crépuscule et dans la recherche de la prolongation de cet instant au maximum. Car n'oublions pas que nous parlons de durées très courtes : de 45 minutes à 1h matin et soir, tout en étant très fortement soumis aux aléas météorologiques. Dans le cadre d'un tournage, une heure pour tourner une séquence relève bien entendu d'un pari osé et si l'on peut imaginer tricher une aube avec son équivalent le soir (et vice-versa), il est évidemment ardu de séparer une même séquence aux deux extrêmes d'une journée de travail. De plus je me montre bien optimiste en évoquant une durée d'une heure car on parle ici d'un instant changeant où la lumière provoque dans le ciel des phénomènes imprévisibles et donc compliqués à raccorder.

---

<sup>11</sup> Cf l'interview de l'*American Cinematographer*

## 2) Plans séquences ou successions de plans courts ?

Puisque nous parlons de raccords il est temps d'en venir aux plans. Lorsque l'on réfléchit au découpage d'une séquence crépusculaire<sup>12</sup> il va se poser inévitablement à un instant la question du plan séquence ou d'une succession de plans plus courts. Si ce questionnement va plus loin que pour une séquence en jour ou en nuit, c'est parce que le réalisateur et le directeur de la photographie doivent composer avec la nature même de ces instants lumineux. Comme nous le disions juste avant, ceux-ci sont en effet fugaces et inconstants, ce qui amène à se poser la question suivante : faut-il privilégier un plan-séquence pour essayer de saisir la force et la vérité de ce bref instant ou bien faut-il réfléchir à un découpage astucieux qui va permettre d'étirer la séquence au maximum quitte à réfléchir à des triches éventuelles. La première solution est intéressante mais si l'on imagine des plans séquences avec des mouvements un peu complexes, il faut pouvoir répéter énormément en amont car il n'y a aucun garde-fou : la lumière change à toute vitesse et baisse rapidement ; cela suppose de pouvoir bloquer du temps en amont pour préparer le plan au millimètre près, avec à la clef la possibilité de valider plusieurs minutes utiles en une fois et proposer une séquence forte.

On le voit avec l'incroyable plan de *La La Land* évoqué plus tôt : le plan dure six minutes et provoque une tension très forte tant on est tenu par la chorégraphie et par le ciel qui matérialise un chronomètre géant. En tant qu'opérateur évidemment qu'en voyant un tel plan on ne peut qu'admirer le travail à l'image mais je suis persuadé que les exclamations ravies que j'ai entendu au cinéma lors de la projection venaient de spectateurs lambda qui sentaient inconsciemment qu'ils venaient de voir quelque chose de spécial. L'intérêt d'un tel plan à la grue (ou au steadicam) qui exploite le décor sur 360° quasiment (et même complètement dans le plan de la jetée d'Hermosa Beach du même film) est de pouvoir montrer les évolutions d'une aube ou d'un crépuscule. On peut ainsi exploiter via les mouvements et dans la durée les variations de luminance et de couleur du ciel ou en profiter pour utiliser le soleil en contre ou à la face car si le second choix est souvent mis de côté en journée, le soleil couchant propose une lumière d'une chaleur et d'une douceur intéressante à la face. En lisant des interviews<sup>13</sup> relatives au plan chorégraphié du film de Damien Chazelle, j'ai lu qu'ils n'avaient fait « que »

---

<sup>12</sup> Cet adjectif bien pratique s'emploie indifféremment pour l'aube ou le crépuscule.

<sup>13</sup> <https://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/how-la-la-land-got-6-minute-sunset-dance-just-right-4-takes-968282>

quatre prises pour ce plan sur deux jours de suite, à 19h20 puis 19h30, ce qui montre bien la très courte fenêtre dont ils disposaient.

Si l'on réfléchit au découpage maintenant j'ai l'impression qu'il est compliqué d'imaginer un découpage classique que l'on tournerait à l'aube ou au crépuscule comme s'il s'agissait d'une séquence en jour ou en nuit ; Le paramètre changeant, la durée de la lumière correspondante et les raccords possibles étant les paramètres à prendre en compte dans le plan de travail et la liste des plans. Pour parler de son travail sur le film *Ava* de Léa Mysius, Paul Guillaume explique à l'AFC<sup>14</sup> comment ils ont planifié une longue séquence qui passe du crépuscule à la nuit tout en étant découpée et avec une vingtaine de figurants dans l'image :

« Cette scène représentait un gros enjeu pour nous tous ! Le mariage dans ce camp de gitans est interrompu par une charge de policiers qui débarquent sous la pluie et il fallait qu'une lente tombée de la nuit accompagne ces dernières minutes de film... Nous tournions tous les jours, du début d'après-midi jusqu'à la tombée de la nuit, des morceaux de cette séquence et ce pendant une semaine. De plus, le plan de travail devait composer avec le paramètre de la marée. La décoratrice, Esther Mysius, qui est architecte, avait conçu un camp en deux parties séparées. Comme nous n'avions pas de caravanes, elle les réutilisait différemment agencées dans ces deux espaces. Les décorateurs avaient composé tous les plans en 3D dans un logiciel d'architecte, de manière à ce que cela paraisse le plus grand et le plus peuplé possible, on y faisait nos cadres pour voir comment optimiser l'espace. »

Puis en parlant d'une autre scène de discussion en crépuscule : « Nous n'aurions jamais pu faire 15 prises avec un travelling et du texte dans la vraie heure bleue ! Cette scène est une lente avancée à la dolly, entrecoupée de quelques inserts sur l'espace autour et qui se termine par un plan large de la fête foraine. Cet axe large et les inserts ont été tournés au petit matin. Pour le long plan de discussion nous avons choisi un stand de machines à sous conçu comme une boîte à chaussures avec une seule face ouverte. Nous avons entièrement borniolé l'ouverture à droite caméra et bâché en bleu à gauche pour laisser passer la lumière du jour teintée et raccord avec le matin. On ne pouvait pas filtrer, ou nous aurions perdu les blancs et

---

<sup>14</sup> <https://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Paul-Guilhaume-parle-de-son-travail-sur-Ava-de-Lea-Mysius.html>

les rouges des arrière-plans. »



L'heure bleue évoquée par Paul Guillaume

Ces deux passages résument bien pour moi la difficulté et les compromis à faire si l'on désire découper une scène de crépuscule : il faut être prêt à découper une même séquence au sein de plusieurs jours, ce qui ajoute un certain nombre de difficultés à la fois pour l'opérateur image et sa gestion des raccords et pour le réalisateur vis-à-vis de ses comédiens. Le second point intéressant est ce que Paul Guillaume explique concernant l'impossibilité de filtrer. Pour moi - avec ma très jeune expérience - j'ai l'impression que ces lumières, que l'on parle d'un soleil encore présent dans le cadre ou bien une fois qu'il a disparu sous l'horizon, sont deux cas de figure très compliqués à recréer artificiellement si l'on veut obtenir un résultat totalement satisfaisant. Ce sont des lumières si chargées en couleur, en intensité et en complexité que la triche semblera forcément plus pauvre. Comme il le dit, un filtrage ou un procédé de nuit américaine sera nécessairement frustrant sur les couleurs. Le résultat de son plan bâché en bleu est plutôt intéressant en termes de douceur et de couleur sur l'avant-plan : les contrastes sont plutôt faibles et le raccord avec le reste de la scène en extérieur se fait très bien.

On peut aussi envisager de tourner une scène entre les aubes et les crépuscules de plusieurs journées et ensuite raccorder le tout. C'est ce que fait Roger Deakins dans la scène de poursuite à l'aube de *No Country for Old Men* de Joel et Ethan Coen (2007). Il explique

ensuite<sup>15</sup> : « I think that was one of the most difficult sequences I've ever done, really. I'm not 100 percent happy with it, but I'm not 100 percent happy with anything, really. It was really hard to do, given our budget and schedule. We were filming in New Mexico, and the weather is so different in the mornings and the evenings. Nobody really notices it, but it's obvious to me that the clouds build up during the day and you've got a lot of them in the evening shots, while the morning shots are crystal clear. There are quite a few of those mismatches. »

Selon moi, il est le seul à être capable de voir les différences formelles entre l'aube et le crépuscule dans cette séquence. Cette séquence magistrale est intéressante à observer : on a une poursuite qui débute en pleine nuit et se termine au petit matin. Deakins explique de quelle façon il a procédé à cette transition : « To try to make the transition to dawn, we picked out a rise where Moss parks his truck; when the drug dealers come back, they park their truck in the same spot with their headlights on. We tried to make the transition to dawn by lighting behind the trucks, as though the sun was starting to come up beyond the rise. We got about eight 18Ks and literally just shot them up into the air to light the sky while flagging them off everything else. Those basically lit the dust in the air and created a very faint glow behind the trucks. Where I came unstuck was that the actual spot where the sun rose each day was just to the left of the rise, and when we later did the main shot of Moss running away, it was a cloudy morning. That was so disappointing, because if it had been a clear morning I think the lighting I'd done and the actual dawn would have meshed pretty well. As it is, you see the dawn coming up for real and then my fake dawn in front of some clouds! That really upsets me, but we only had two days to shoot the whole sequence, so we couldn't just go back there and do it over the next day. »

À chaque fois je suis fasciné par l'inventivité de Deakins qui sait toujours parfaitement composer avec les moyens (souvent plus que conséquents...) dont il dispose.

---

<sup>15</sup> <http://www.vulture.com/2013/02/how-master-dp-roger-deakins-got-these-10-shots.html>  
[https://theasc.com/ac\\_magazine/October2007/QAWithDeakins/page2.html](https://theasc.com/ac_magazine/October2007/QAWithDeakins/page2.html)



La transition nuit-aube de Deakins

### **3) Une question de volonté du réalisateur ?**

En me penchant sur ces questions de découpages de séquences lumineuses particulières je me suis plusieurs fois posé la question de l'impact sur le tournage. Lorsque l'on évoque des plans-séquences, on suppose de longues répétitions, il faut que les acteurs puissent porter le plan, que la caméra soit parfaitement dans les marques au bon moment. En revanche s'il s'agit d'une liste de plans plus longues les contraintes ne sont pas les mêmes mais il faut être prêt à revenir sur un décor plusieurs fois et découper une même séquence en plusieurs jours ce qui peut poser de gros problèmes à la mise en scène. J'ai donc l'impression que cette décision va beaucoup dépendre des épaules du réalisateur et de la prise de risque qu'il accepte. Cet hiver lors du tournage du TFE réalisation j'avais au découpage proposé au réalisateur de placer la dernière scène du film à l'aube. Un vieil homme monte dans son bateau et part vers le large. Il y avait deux personnages sur le bateau et on s'était mis d'accord sur deux plans pour couvrir l'action qui n'était pas forcément trop compliqués. Jusqu'à la veille de la journée de tournage cela était convenu de la sorte avec un réveil très tôt pour que tout soit prêt en mer aux premiers rayons du soleil mais finalement, ce jour étant situé à la fin de 15 jours de tournage, le réalisateur n'a pas voulu prendre le risque de chercher à avoir une aube car il ne voulait pas fatiguer le comédien (qui était un homme âgé). La décision était plutôt justifiée et si je la comprends totalement je reste frustré de ne pas avoir pu faire cette scène comme cela car je suis persuadé qu'elle aurait gagné en émotion et en sens bien que ce que l'on a tourné fonctionne aussi.

D'un autre côté je pense qu'il est plus sage que cela se soit passé comme ça, en effet il me semble que ces scènes étant très difficiles à découper et à gérer car nous sommes nécessairement pressés par le temps, il faut que la personne en charge de la réalisation soit parfaitement consciente de ce que cela implique, à savoir un temps très réduit de tournage et pas de possibilité immédiate de rattraper l'effet en cas d'échec. J'ai l'impression que si les risques ne sont pas mesurés pleinement par la mise en scène il vaut mieux aller vers plus de sécurité et déplacer la séquence dans une autre temporalité lumineuse afin d'éviter une mésentente entre la réalisation et l'image qui pourrait aboutir à une perte de confiance.

#### **4) Fausse aube ou crépuscule, l'étalonnage comme solution potentielle**

Nous parlions juste avant d'échec potentiel de captation d'une séquence d'aube ou de crépuscule. Un manque de temps dans le tournage d'un des deux effets n'a pas forcément le même impact sur le tournage : au crépuscule la nuit tombe ensuite et si la séquence ne peut exister dans cet effet le tournage doit s'interrompre. En aube un tel échec peut avoir deux conséquences : si la mise en scène tient vraiment à l'impact de la lumière il faut réfléchir à comment re-tourner la scène ; en revanche si l'effet n'était qu'un bonus ou que la capacité financière, le blocage des décors ou des disponibilités de comédiens ne permettent pas de retourner la séquence le risque est que le réalisateur choisisse d'abandonner l'effet. Cela pourrait ne pas être un problème mais comme j'essaie de montrer depuis le début qu'une aube ou un crépuscule peuvent posséder un vrai sens et ne sont pas juste un effet visuel, cela se traduit pour moi par une perte de force et de sens de la séquence qu'il convient d'éviter.

En conséquence il peut parfois être utile de tenter en étalonnage de simuler un effet de lumière d'aube ou de crépuscule. J'ai « malheureusement » dû le faire deux fois cette année. La première situation s'est présentée lors du tournage du TFE production en août dans le désert du Monegros en Espagne. Nous avons tourné la veille un plan au crépuscule que l'on souhaitait faire passer pour une aube au montage. C'est un plan fixe, assez large. L'un des personnages est assis et son torse se découpe sur le ciel en silhouette tandis que l'autre est allongé sur le sol et est rendu visible car il est sur du sable clair. Le soleil a disparu et des nuages occupent la moitié droite du ciel. Le niveau lumineux est bas, toute l'image est assez dense mais le ciel plus clair à gauche ainsi que le sable blanc viennent apporter des nuances plus claires à l'image. Pour tourner la suite de la séquence, nous prévoyons de nous lever très tôt. Des éphémérides détaillées me font demander un réveil à 4h mais l'équipe mise en scène rechigne et n'accepte que 5h malgré mes protestations et avertissements. Le lendemain nous partons à l'heure prévue mais malheureusement un orage est tombé pendant la nuit et les véhicules avancent très lentement dans la piste détrempée. Nous devons laisser le camion en arrière et aller en plusieurs trajets jusqu'au set. Pendant ce temps, le réalisateur qui tenait à venir avec la moto de jeu s'est embourbé et a chuté. Nous l'attendons 15 minutes sans nouvelles et nous avons déjà loupé les premières lueurs de l'aube alors que les véhicules étaient bloqués. Pour ne pas perdre plus de temps, nous décidons avec la scripte de tourner puisque j'ai fait le découpage avec le réalisateur. On tourne trois plans d'avancée du

personnage (un large, un suivi et une contreplongée sur le personnage sur un rocher) dont deux finiront finalement au montage. La chance que j'ai eue est que le décor se situait entre plusieurs hauts plateaux rocailloux ; de plus une petite brume se levait, liée à l'orage de la veille et à la chaleur qui commençait à monter. Plus tard en étalonnage j'ai décidé d'aller un peu franchement dans l'effet en rosissant les plans trichés. En les regardant six mois plus tard je me dis que j'aurais pu densifier les plans bien davantage mais sur le moment je n'avais pas osé... L'effet fonctionne moins bien qu'une vraie aube mais d'une certaine façon la continuité a été sauvée et sur les plans suivants lorsque le soleil commence à percer doucement nous n'avons pas la sensation que le temps est passé trop vite.

## **Chapitre 2 : Urgence et point de bascule**

### **1) Un sentiment d'urgence cinématographique**

Dans le précédent chapitre j'ai essayé de me pencher sur des spécificités d'images liées à la prise de vues en aube ou en crépuscule. En résumant on a pu voir qu'il existe deux régimes de plans : le choix du plan-séquence ou celui d'un découpage plus long mais qui va obligatoirement nécessiter de découper une même séquence sur plusieurs jours, sur des matins et des soirs en étant extrêmement soumis aux aléas de la météo car la présence ou non de nuages dans le ciel peut modifier radicalement le jeu de couleurs qui va s'y produire.

Si l'on choisit de tourner des séquences dans ces moments extrêmement risqués et compliqués à gérer d'un point de vue de tournage, c'est que le résultat visible à l'image et à la lumière va ensuite transcender le sens premier de la scène. Mais j'ai l'impression que la beauté, la douceur ou la symbolique des lumières crépusculaires n'est pas le seul élément responsable de l'intérêt et de la fascination que suscitent ces lueurs et les scènes qu'elles portent. Je vais donc m'intéresser ici à quelque chose d'invisible mais qui je pense se ressent dans le résultat final. Dans les équipes de cinéma, on se plaît souvent à évoquer la « grâce » en parlant d'une performance ou d'une scène d'un film ; ce terme est difficilement définissable mais on peut s'accorder pour dire qu'il désigne une forme de charme et de beauté qui ne repose pas forcément sur des éléments tangibles ou visibles, il serait ainsi une combinaison de facteurs aboutissant à une cinégénie particulière de l'action. Je ne cherche pas à juger de la vraisemblance de ce phénomène et je choisis de partir du principe qu'un tel phénomène existe

effectivement et qu'il arrive que le visionnage d'une scène laisse le spectateur - averti ou non - pantois. Dans notre profession on peut même aller plus loin et parler de « grâce de tournage » ou du moins de « grâce d'un plan ». C'est ce phénomène qui m'intéresse ici : j'ai la sensation que si ces séquences d'aube et de crépuscules sont capables d'avoir un impact si fort dans un film cela tient également à leurs conditions de tournage.

Sur un plateau, on se formalise rarement d'une demi-heure de retard, ou même d'une heure. Tout au plus on plaisante sur les heures supplémentaires qui vont en découler et si le retard s'accumule vraiment l'équipe mise en scène réfléchit avec le chef opérateur aux moyens dont ils disposent pour rattraper ce retard, supprimer des installations ou autres subterfuges. Pour nos tournages crépusculaires il est impossible de raisonner comme ça : avec une durée de lumière si courte et si changeante, toute l'équipe se trouve dans une situation de contre-la-montre inéluctable. Lorsque je l'ai vécu sur certains films j'ai remarqué que dans ces moments-là une tension et une sorte de gravité s'empare du plateau, j'ai même vu un ingénieur du son annuler auprès de son assistant un changement de micro de lui-même en lui disant qu'il fallait être prêt pour la lumière... On a vu plus tôt que la triche de ces lumières était compliquée car l'étalonnage s'avère décevant, étant incapable de retrouver la complexité des ciels et la nature particulière de la lumière. Je pense qu'on tient là un des points importants de notre étude des lumières crépusculaires au cinéma : alors que nous sommes habitués à tricher, à recréer ou travailler la lumière aussi bien en jour qu'en nuit, on se trouve ici dans une situation où la triche ne peut fonctionner. Il y a une sensation de perte de contrôle face à quelque chose d'inarrêtable en la course du soleil et cela se traduit par une concentration accrue et un besoin de justesse de la part de tout le monde : équipe, comédiens...

Dans une interview pour le podcast *Caméflex*<sup>16</sup> le chef opérateur Matias Boucard (*L'Odyssée*, *l'Affaire SK1* et de très nombreuses publicités et clips) explique le déroulement d'une séquence d'une pub Dior avec Natalie Portman au crépuscule et les sensations qu'il avait à ce moment-là : « Le chien-loup c'est toujours excitant parce que c'est le moment magique ou tu sais que ça ne va pas durer longtemps. Toi tu freines des quatre-fers parce que tu sais que si tu commences trop tôt le reste de l'équipe va se dire « bon bah on a la prise » mais non ! Donc il faut savoir résister à ce moment-là et attendre. J'observe le ciel : c'est bleu, c'est rose,

---

<sup>16</sup> <https://www.cameflex.org/blog/ep03-matias-boucard>

c'est jaune et il y a ce moment-là que je veux : je voulais du violet. Je voulais absolument quelque chose de rose mais qu'il y ait plus de bleu que de couleur dans le ciel parce que j'avais envie que ce soit un moment un peu froid, je trouvais ça joli sur la peau. Je sais qu'on peut le refaire plus ou moins en post-prod mais le problème c'est qu'en post prod moi je ne le vis pas. Donc il y avait déjà eu quelques émotions dans la journée mais on était encore dans la technique, dans le stress de sortir le film. Mais là on est sur la plage : petit moment magique, tout le monde prend enfin une petite respiration moi y compris, parce qu'on attend ce moment de lumière. Natalie qui a tourné avec Malick connaît ce genre de lumière. Elle sait qu'il faut attendre mais qu'elle va être belle. Et donc il y a ce moment-là où je prends la caméra et je commence à tourner sur elle, on est en super 16 donc on a une boîte de 10min et ce n'est que du regard caméra. On part tous les deux, j'ai la caméra et la main gauche de libre pour pouvoir la rapprocher ou l'éloigner de moi et là en tournant à un moment je me dis « quand même, c'est Natalie Portman » et pendant la prise je me suis rappelé pourquoi je faisais du cinéma. De l'émotion pure, simple. »



L'heure violette par Matias Boucard

Matias exprime ici ce que j'ai développé dans les paragraphes précédents sur les sensations qu'un crépuscule peut apporter à l'opérateur. Cela se double ici d'une rencontre privilégiée avec une actrice de renom mais le cadre de cette rencontre et l'énergie particulière qui découle du fait de n'avoir qu'un temps limité pour obtenir la meilleure prise possible se ressentent dans la description qu'il fait de cet instant et de la quête de la lumière qu'il imaginait pour le plan.

J'ai l'impression que c'est cette relation qui peut se créer entre les acteurs, l'équipe et la lumière changeante qui va créer ce quelque chose d'intangible qu'on pourrait appeler la « grâce » et que le spectateur lambda va ressentir sans pouvoir nécessairement dire quel aspect était réussi, il aura juste une scène où tout s'accorde dans la même tonalité.

## **2) Ressenti formel : la sensibilité du flou**

En voyant la pub Dior que j'évoquais lors de l'interview de Matias Boucard, je me suis concentré sur cette séquence à l'épaule dont il parle. Nous parlons ici d'une pub donc il s'agit en réalité de trois plans très brefs mais je peux affirmer que malgré l'utilisation du 16mm et de la profondeur de champ plus élevée que cela induit, les plans sont légèrement mous au point. Cela m'a rappelé la fin de *Interstellar* de Christopher Nolan<sup>17</sup> lorsque Brand, l'astronaute jouée par Anne Hathaway se retrouve seule sur une planète inconnue. On la voit au crépuscule retirer son casque au milieu des rochers, les yeux brillants. La profondeur de champ est très faible et le point n'est pas parfaitement sur elle et tâtonne un petit peu. Les deux exemples que je cite ici sont deux films tournés en pellicule<sup>18</sup> et cela suppose donc un travail bien plus difficile pour le premier assistant opérateur, d'autant que la faible luminosité va souvent supposer une plus grande ouverture pour les optiques. Néanmoins il ne faut pas limiter ces légères pertes de point à l'apanage de la pellicule car elles arrivent aussi en numérique. J'ai donc l'impression que le facteur commun est plutôt à chercher du côté de la spécificité des tournages au crépuscule. Comme nous l'avons vu plus tôt, que l'on ait plusieurs plans ou un seul plan-séquence, même si tous les mouvements sont calés très précisément il existe toujours un facteur d'incertitude et d'aléatoire lié à la lumière et aux changements météorologiques. Cela se traduit par cette tension dont nous parlions et la nécessité d'aller vite pour enchaîner les plans et surtout les prises. En conséquence, un assistant opérateur n'a pas forcément le temps d'ajuster les changements de placement entre les prises et cela peut se traduire par ces pertes de point.

Si je me penche sur ce point technique c'est parce que je crois que cette « erreur » apporte finalement quelque chose de très intéressant à l'image, une sorte de sensibilité et de fragilité qui peut se révéler très intéressante. En effet cette nouvelle texture apportée par la perte de point sur le visage d'un personnage apporte une nouvelle lecture plus ou moins consciente

---

<sup>17</sup> Eclairé par Hoyte Von Hoytema

<sup>18</sup> En 70mm pour *Interstellar*

pour le spectateur de l'état d'esprit du personnage. Alors que l'on imagine que le personnage traverse des changements émotionnels la caméra se manifeste elle-aussi et cette imperfection de rendu peut alors devenir un miroir de l'état d'esprit du personnage.

### **3) Le point de bascule : ce que la lumière dit du personnage**

Puisque l'on parlait précédemment du personnage, poursuivons sur ce chemin. Nous avons vu que ces instants lumineux provoquaient des changements de lumières complexes et rapides et que cela se traduisait dans le temps du tournage par une tension et une concentration qui pouvaient créer une synergie de l'équipe et des acteurs qu'on sentait ensuite inconsciemment dans le film. Cette même tension et la course contre l'apparition ou la disparition du soleil peuvent impacter le cadre comme le point qui sont susceptibles de subir des imperfections liées à une prise de risque et une improvisation constante. Ces erreurs techniques se révèlent néanmoins intéressantes car elles influent sur le ressenti de la scène et entrent en résonance avec le voyage intérieur du personnage. Le processus d'apparition ou de disparition de la lumière est progressif, cette période de révélation - ou disparition - des formes se fait l'écho des transformations du personnage. La matière fragile de la lumière devient alors le miroir des émotions perturbées de celui-ci qui se retrouve alors face à face avec ses problèmes.

En parlant de son travail et de sa passion pour la lumière de l'aube, le photographe Ryan McGinley explique l'état dans lequel plonge cette période du jour<sup>19</sup> : « You're very vulnerable. It's a good vulnerability, where your senses and perceptions haven't kicked in. You are entering the world from a very dark place to a very soft light. It helps you capture some kind of truth in the person, in the landscape, in everything. » Cette vulnérabilité que décrit McGinley est pour moi une des composantes essentielles de ces scènes que nous filmons. L'autre terme important est bien évidemment la « vérité de la personne » que cette situation permet de capturer. Je pense que tout ce discours peut totalement s'appliquer au personnage filmique : ainsi on l'a vu, les séquences placées à l'aube et au crépuscule ne le sont pas uniquement pour des raisons esthétiques mais parce que ces lumières changeantes provoquent un ensemble de sensations ; par conséquent si le réalisateur et l'opérateur décident de prendre ce risque c'est parce qu'ils estiment qu'à cet endroit du récit il est intéressant d'aller chercher ces émotions. Pour en revenir au personnage cela se traduirait donc par une sorte de mise à nue :

---

<sup>19</sup> *Feelings : soft art*, « floats at dawn », p88, Skira Rizzoli Publications, inc

sous cette lumière, à l'aide de la tension du tournage, de l'équipe et de l'acteur, le personnage devenu vulnérable se livre et révèle ainsi ses problèmes. Qu'ils soient découpés ou contemplatifs, fixes ou en mouvements, ces plans provoquent donc une transformation profonde du personnage qui prend conscience de ses problèmes. Face à différents choix possibles le personnage se trouve à un point de bascule et c'est ce qui fait toute la force de ces moments lumineux car ils ont alors la capacité de relancer le problème ou bien de le conclure (comme dans *Mort à Venise*).

## En conclusion

J'ai choisi ce sujet de mémoire en partant d'une impression un peu floue et de la volonté de me pencher sur un sujet qui m'intéressait. Toutefois je ne me lançais pas dans cette recherche en imaginant apporter une réponse catégorique, en effet mon sujet portant sur l'impact d'une forme de lumière sur la mise en scène et la perception d'une scène, je ne crois pas qu'il existe une recette miracle d'utilisation de ces lueurs qui me permette de dresser un catalogue exhaustif qui réponde à ma question. Cependant je pense qu'au regard de ce qu'on a vu il est possible d'affirmer que les lumières d'aube et de crépuscule possèdent effectivement un ensemble de qualités formelles qui rendent leur représentation et la perception que l'on a d'elles particulières.

Si l'on reprend la notion d'événement, je crois qu'une piste de réponse à ma problématique se situe dans cette tension de tournage que l'on évoquait dans la seconde partie. Ce qui fait l'unicité de ces lumières, ce sont bien sûr leurs qualités formelles et les jeux de couleurs que l'on retrouve dans les ciels au long du processus d'apparition ou de disparition du soleil ; mais je crois que cela tient aussi beaucoup au paradoxe inhérent à ces lueurs. Celles-ci sont en effet à la fois quotidiennes et en même temps extrêmement rares. Comme on l'a évoqué plusieurs fois il faut un certain nombre de conditions pour profiter parfaitement de ces lumières : un ciel dégagé mais peut-être un tout petit peu nuageux, une vue satisfaisante à l'est ou à l'ouest, un horizon ouvert... De plus les conditions de captation sont extrêmement rudes car très brèves ! Les Impressionnistes devaient peindre à toute vitesse et basaient donc leurs représentations sur des sensations plutôt que des détails. En cinéma il est compliqué d'aller rapidement et d'une certaine façon le crépuscule est l'antithèse du tournage classique car extrêmement fugace.

L'intérêt des aubes et des crépuscules est donc qu'ils nous obligent à sortir le cinéma de sa zone de confort. Tout comme les Impressionnistes se sont affranchis de l'objectivité de la photographie, ces phénomènes lumineux nous obligent à retrouver une certaine énergie qu'il peut être compliqué de convoquer lorsque la machine de tournage est en route. Ainsi quelle que soit l'échelle du tournage ou la préparation du plan en amont, même si celui-ci a été anticipé et répété une vingtaine de fois, la transformation de la lumière vers celle de l'aube ou du crépuscule déclenche nécessairement une tension de l'équipe et une concentration car

chacun réagit de façon plus ou moins consciente à cette sensation de puissance inéluctable et de matérialisation du temps qui passe. Cette tension de l'équipe et des acteurs débouche éventuellement sur cet état de grâce que nous cherchons à retrouver dans les films ; elle va surtout résonner avec la transformation du personnage et les bouleversements qui sont mis en scène dans la séquence. Ce trajet intérieur du personnage en miroir avec un ciel changeant et spectaculaire, le tout sublimé par la tension du hors-cadre du tournage : pour moi c'est éventuellement ici que se trouve une réponse à la question de la lumière crépusculaire comme événement dans le récit.

Pour terminer je souhaiterais ouvrir une parenthèse technique en me demandant ce que peuvent changer les dernières caméras à très hautes sensibilités ? La Varicam et son circuit à 5000 ISO natif peut monter jusqu'à 12 000 ISO ; à ce stade-là le bruit devient très présent et l'image difficilement exploitable mais les couleurs du ciel sont visibles pendant bien plus longtemps au crépuscule et apparaissent plus tôt à l'aube. Les durées des crépuscules que nous avons vu au début de ce mémoire sont alors plus floues car le tournage peut continuer longtemps après la disparition du soleil. Dans le cadre de son propre mémoire, Emmanuel Fraisse m'a fait découvrir le film *La nuit des éléphants* de Thierry Machado. Cet incroyable documentaire montre la vie nocturne d'une famille d'éléphants mais ce qui est véritablement fascinant dans ce film c'est que le réalisateur a fabriqué un procédé de prise de vue lui permettant de filmer des nuits totales à des niveaux d'iso incroyables et sans aucun bruit numérique. On découvre dans ses images des nuits colorées dans lesquelles les ciels ne sont pas noirs mais bleus foncés, roses... En voyant ces images je me demandais ce que signifiait dans un film comme cela la notion de crépuscule lorsque les nuits en présentent les caractéristiques formelles mais pendant une durée bien plus longue ! Je me demande surtout quelles pourraient être les possibilités créatives en fiction si cette invention était un jour partagée avec tout le monde...

## ANNEXE : Un point sur les travaux de fin d'études que j'ai éclairés

Je vais tâcher ici de faire un point sur mon travail à l'image et ma participation à différents films de fin d'études cette année, par ordre chronologique.

- Sable de Antonio Messana, TFE production de Antoine Garnier, 22 min / tournage en août 2017

Ce film a une gestation compliquée. Le tournage a lieu fin août 2017 pendant 12 jours entre les Pyrénées françaises et le désert du Monégros en Espagne. La préparation est compliquée et laborieuse : suite à un accident de voiture les repérages techniques sont avortés au bout de quelques heures et un rapatriement organisé par l'assurance. En conséquence je ne peux voir qu'un seul décor pendant une vingtaine de minutes. Pour ma part j'ai terminé trois mois de stage sur deux long-métrages mi-juillet et pris ensuite quelques jours de vacances, pour faire ce film j'ai également annulé mes vacances en famille, chose qui me tient à cœur et j'ai donc beaucoup d'attentes sur le film car je ne peux pas m'empêcher de me dire qu'il faut qu'au moins le résultat en vaille le coup.

A côté de ça je fais clairement une très grosse erreur en tant qu'opérateur : des essais caméras insuffisants. Je choisis de tourner le film en Sony F55 pour plusieurs raisons : le réalisateur souhaite « une image un peu crade » et j'exclue donc en conséquence immédiatement l'Alexa car j'ai le souvenir des films de 3<sup>ème</sup> année où chacun des 6 étudiants image a tenté de détériorer l'image de l'Alexa sans aucun succès. De plus je n'ai jamais tourné de film avec cette caméra, juste quelques exercices et c'est donc l'occasion d'essayer. Je décide de tourner en 2K center afin de réduire le capteur et ainsi faire monter le bruit tout en augmentant la profondeur de champ car cela m'intéresse. J'utilise des Zeiss T2.1 afin de ne pas obtenir une image trop propre encore une fois. Les essais sont convainquants et le rendu me satisfait. Le réalisateur étant en déplacement je ne peux pas vraiment lui montrer mes essais à ce moment et étant un peu agacé de devoir me tenir à sa disposition je ne fais pas vraiment d'effort pour cela. Mon ami Manu qui vient d'utiliser la caméra dans la même configuration (2k center et Raw) me dit qu'il faut à tout prix surexposer l'image sinon on a une montée de bruit terrible. C'est là que je fais une bêtise car ne supportant pas très bien les essais je ne passe pas assez de temps dessus et comme

j'ai une tendance à sous-exposer les plans à la prise de vue, j'ai endommagé certains plans que je n'ai pas du tout réussi à récupérer en étalonnage. Un plan large près de la rivière est extrêmement bruité et peu piqué, je n'ai rien réussi à faire. J'ai également quelques plans avec des montées de bruit désagréables.

Le début du tournage se passe mal : la météo nous joue des tours, nous sommes battus par le soleil qui se cache rapidement derrière les montagnes et nous empêche de terminer une séquence. On subit l'absence de repérages car les décors choisis par le réalisateur sont souvent assez mal choisis ou en tout cas choisis trop rapidement. Le premier jour nous réalisons également qu'aucun des deux comédiens ne sait conduire alors qu'on a une scène de voiture pour lui et qu'elle doit conduire une moto dans plusieurs séquences... Le réalisateur avait caché cela au producteur et je le découvre sur le plateau ; cela nous oblige à tricher la séquence voiture depuis le siège passager avec des cadres qui sont donc trop serrés et bancals. Pour elle, nous tournons beaucoup de plans motos mais peu restent au montage et je refuse catégoriquement de tourner le moindre plan embarqué avec elle ce qui limite le découpage prévu. J'ai aussi du mal à trouver le bon ton avec la scripte et le réalisateur car je trouve qu'elle accepte trop ce qu'il lui propose alors que j'ai le sentiment qu'Antonio est quelqu'un qu'il faut pousser à préciser ses idées au lieu de les confirmer immédiatement. Tout finit par s'améliorer quand on arrive en Espagne et l'ambiance redevient plus positive.

Pour les aubes et crépuscules, j'ai déjà évoqué dans mon mémoire ces séquences où nous avons manqué l'aube et le résultat qui s'en est suivi en étalonnage. J'ai toutefois proposé pendant le tournage au réalisateur de tourner des séquences un peu oniriques un soir sur une plaine de sable car j'avais la sensation qu'il pourrait en avoir besoin au montage. Les images figurent effectivement dans le film et aident à préciser la fin ce dont je suis plutôt fier.

Un tournage intéressant avec de grosses erreurs de ma part sur la préparation et des interactions relationnelles pas toujours simples mais le résultat est cohérent malgré les soucis de casting en relation avec la conduite.

- *Une nuit en Enfer* de Clément Ghirardi, TFE son, 7 min / tournage en novembre 2017

Clément veut tourner un film sur les Enfers : les phares bretons situés en pleine mer dans

lesquels les gardiens restaient parfois bloqués pendant des mois à cause de la météo. Il veut faire ressentir le vécu d'un gardien pendant une nuit de tempête quand des vagues de 20m de haut frappent les phares et font bouger les fondations. Le tournage dure une semaine sur l'île de Ouessant après une première phase de repérages et nous partons avec plusieurs handicaps : les phares sont désormais tous automatisés et il est impossible de se rendre dans l'un d'eux, nous devons donc imaginer les extérieurs depuis des bateaux et les intérieurs dans deux phares se situant à terre et qui servent pour des visites. De plus il se trompe dans les dates et alors qu'il pensait que l'on aurait des tempêtes (Ouessant en Novembre, tout de même...) il se trouve que c'est la semaine des plus petits coefficients de marée et les vagues ne sont pas présentes...

Je décide de tourner ce film en Varicam et zeiss G.O à la fois pour essayer le circuit à 5000 ISO et parce que le film doit se passer en nuit, que nous ne sommes qu'à deux sans matériel lumière et qu'il voudrait qu'on puisse capter le faisceau des phares. Pour filmer depuis la mer nous partons avec la SNSM (Société Nationale de Sauvetage en Mer) de l'île de Molène pour 4h de tournage un soir de mer moyenne. Moi qui n'avais jamais eu le mal de mer je suis surpris et servi : c'est Ouessant, le « cimetière des navires » et je découvre donc ce que c'est de vomir et d'avoir l'impression de mourir en bateau alors que l'on a 50 000 euros de matériel sur l'épaule et une combinaison qui recouvre mes chaussures et me fait glisser sur le pont trempé. Chaque déplacement du pont arrière vers l'avant le long d'une minuscule rambarde est une poussée d'adrénaline et je dois essayer de tenir, chaque heure coûtant 500 euros on ne peut pas vraiment annuler. Les images produites sont intéressantes toutefois et produisent un certain effet. Pour les intérieurs, le producteur ayant loué une voiture de 2m<sup>2</sup> je dois laisser les borniols et petits projecteurs que j'avais prévu pour faire le noir dans les salles des phares et simuler la nuit car on ne peut tourner que de jour. Sans eux je dois faire des sortes de nuits américaines et beaucoup tricher en étalonnage. Au sol nous nous arrangeons pour simuler la tempête avec des valeurs de cadre serrés mais le montage et le son que j'ai découverts en étalonnant m'ont surpris et le résultat fonctionne bien.

Une séquence tournée à l'aube et qui devait passer pour un coucher de soleil ensuite ne parvient pas à convaincre Clément qui n'y croit pas. A l'étalonnage je baisse un peu le niveau du ciel, le sature davantage et soudainement c'est bon ! Je suis content. Au final le film fonctionne bien. J'ai fait 5 films avec Clément au son et moi à la lumière depuis la troisième

année et j'étais ravi de pouvoir travailler sur son film car nous avons une très bonne relation de tournage. C'est très enrichissant de travailler avec lui car il a une superbe attitude de plateau et est toujours attentif à ce qui se passe, en plus d'avoir un excellent œil pour les focales et savoir exactement où se placer. Le tournage à deux était très agréable et c'est plaisant de pouvoir se déplacer très rapidement même si cette configuration m'a fait parfois regretter d'avoir pris le pied O'Connor qui pèse son poids.

- Rosso de Antonio Messana, TFE réalisation, 28 min / tournage en février 2018

C'est donc le second film que je fais avec Antonio comme réalisateur après celui de l'été. Comme c'est un TFE réalisation il est obligatoire pour moi et je crois que si ça n'avait pas été le cas je ne l'aurais pas fait : les dates de tournage sont très longues (21 jours de déplacement en Sicile) et tombent très proches de mon propre tournage. J'enchaîne les repérages mais surtout j'ai un peu de mal à croire au scénario. A ce stade-là j'ai déjà fait deux films avec Antonio et au risque d'être complètement prétentieux je commence à voir les endroits où ses films ne fonctionnent pas. Malheureusement ils sont encore présents au scénario et malgré tous les retours que je lui fais et qui vont dans le sens de ceux du producteur, il continue. De plus, le producteur étant sur un autre film au Maroc pendant la préparation, celle-ci est très laborieuse et nous avons beaucoup de questions d'organisation qui restent sans réponses. Au final et après beaucoup d'incertitudes nous partons avec tout le matériel en avion avec Ryanair. Grâce à l'aide de Gilles, Antoine et Olivier des magasins lumière et caméra nous parvenons à emballer du matériel de façon relativement sécurisée. Je dois donc me limiter en matériel lumière et part sans travelling ou machinerie.

Le tournage se passe finalement plutôt bien et nous avons le temps de faire les choses. Je suis parti en Alexa 4/3 et zooms anamorphiques Angénieux et je découvre le plaisir de cadrer en anamorphique. Je suis juste frustré par l'ouverture maximale de 4 qui nous empêche de travailler la profondeur de champ comme on le voudrait. J'aime plutôt avoir beaucoup de profondeur mais après un film où j'avais cherché volontairement à le faire (*Sable* et le 2K center) j'aurais aimé ici pouvoir faire les choses différemment. Toutefois le plaisir de véritablement cadrer l'emporte sur la frustration.

Pour ce film j'ai quelques joies comme des plans sur un bateau avec le trépied solidaire du

sol au 30mm qui procurent un effet immersif qui me plaît beaucoup et bien sûr quelques frustrations liées à du matériel pas toujours idéal et adapté aux situations, des intérieurs où je n'ai pas toujours fait les bons choix de lumière et des séquences avec un filtre rouge contre lesquelles je me battais depuis le début mais qui existent toujours. Mais le résultat plaît au réalisateur et c'est l'essentiel.

- Sasha de Till Leprêtre, TFE image, 12 min / tournage en mars 2018

Et maintenant, mon propre TFE : une expérience étrange, déroutante et surtout épuisante. 10 jours après le film en Sicile, me revoilà parti sur mon film et j'ai donc peu de temps pour me préparer. Je tourne en Alexa mini et zooms Angénieux anamorphiques encore car je n'ai pas eu les moyens d'utiliser les Hawk Vantage que je souhaitais essayer : malheureusement l'assurance de 700 euros pour 4 objectifs pendant une semaine - bien que ce soit un tarif très préférentiel - ne pouvait pas rentrer dans mon enveloppe de 4700 euros.

Le tournage a duré six jours en Normandie. Je prévoyais de faire un film qui commence à l'aube et se termine au crépuscule mais tout ne s'est pas passé comme prévu. Ainsi le premier plan-séquence, malgré de grosses mises en place et répétitions la veille s'est avéré difficile à rentrer et la bonne prise est en jour. Le temps est couvert et je vais voir dans quelques jours ce que cela donne en étalonnage. Globalement la météo est restée clémente pendant tout le tournage (pour la Normandie j'entends) et nous n'avons pas eu de pluie mais pas énormément de soleil non plus. Nous tournions avec un cheval pour certaines scènes et cela s'est révélé beaucoup plus compliqué que prévu, l'actrice se faisant une grosse frayeur à cheval qui m'a ensuite obligé à réécrire certaines séquences pour en retirer le cheval.

Sur ce tournage, la double casquette de réalisateur et chef opérateur a été difficile à porter car on a forcément l'impression de devoir laisser un des deux aspects de côté. J'ai choisi de délaissé l'image dans ce cas-là et je ne suis pas très fier de toutes mes installations lumière. En revanche j'ai eu la chance que François Ray accepte de venir sur le tournage comme cadreur et ça a été un très grand plaisir de travailler avec lui. En 4 ans nous n'avions pas encore eu l'occasion de tourner ensemble en dehors de quelques

exercices et j'ai beaucoup aimé le fait de pouvoir laisser totalement le cadre à quelqu'un en qui j'ai absolument confiance. Nos discussions étaient fructueuses, le résultat très réussi et les quelques plans au steadicam ont été gérés de façon magistrale par François.

Je dois étalonner ce film dans quelques jours et attends cela avec beaucoup d'impatience.

## **Bibliographie**

MOUROU, Gérard. L'impressionnisme entre art et science. La lumière au prisme d'Augustin Fresnel (1790-1900). Editions Hermann

WALTHER.F. Impressionnisme, Taschen

ALEKAN, Henri, Des lumières et des ombres, Editions du collectionneur, 2001, p. 29

Nestor Almendros, Un homme à la caméra, Hatier, 1996

BAZIN, André. Qu'est-ce que le cinéma ? (1958). Les éditions du cerf, Collection le 7ème art, 1990, p. 9-17

AUMONT, Jacques. L'attrait de la lumière. Yellow Now, Mai 2010

American Cinematographer, volume 89, Janvier

Site officiel de l'AFC

Feelings : soft art, « floats at dawn”, p88, Skira Rizzoli Publications, inc

## **Filmographie**

*Sunrise - a song of two humans*, Friedrich Murnau (1927)

*The Rider*, Chloé Zhao (2018)

*La La Land*, Damien Chazelle (2016)

*There Will Be Blood*, Paul Thomas Anderson (2008)

*Boyhood*, Richard Lindlaker

*No country for old men*, Joel et Ethan Coen (2008)

*Mort à Venise*, Luchino Visconti (1971)

*Ava*, Léa Mysius (2018)

*Interstellar*, Christopher Nolan (2014)