

LE RACCORD PAR LE DECOR

COMMENT LE DECOR PEUT-IL SERVIR UNE
FORME DE CONTINUITE ET LA CREATION
D'UN ESPACE CONTINU AU CINEMA ?

AVANT-PROPOS

En 2006, alors âgée de dix ans, je découvre le film « *Edward aux mains d'argents* » de Tim Burton, sorti en 1990 mais projeté sur grand écran pour ma classe de CE2. Au-delà du fait que ce long-métrage éveilla pour la première fois en moi des envies de cinéma, ce fût aussi mon premier contact avec la question du raccord par le décor.

En effet, je découvre en écoutant l'intervenant du programme « *école et cinéma* » que Bo Welch, production designer du film, a utilisé trois médiums différents pour représenter un seul espace commun : la maquette, le décor studio et le décor réel. Cette idée me passionna car, en tant que spectatrice, je ne m'en étais pas rendue compte. Ces différents décors sont tout au long du film raccordés les uns aux autres, sans que l'on puisse s'en apercevoir, bien que le film possède une dimension assez artisanale fasse aux nouvelles technologies auxquelles sont sommes aujourd'hui habituées. Cette idée me captiva et ne cesse encore de le faire aujourd'hui.

Ce mémoire découle d'une envie d'explorer ce stratagème cinématographique ainsi que les différentes façons de le réaliser et de le rendre invisible. Je vais donc chercher à mieux le comprendre et tenter de le maîtriser à mon tour pour que, en tant que future décoratrice, je puisse servir au mieux le scénario d'un film en mettant le décor au service de la mise en scène.



Edward aux mains d'argent, Tim Burton - 1990

INTRODUCTION

Lorsque qu'on ouvre le dictionnaire Larousse afin d'y chercher la définition d'un raccord, on peut y lire : « *liaison destinée à assurer la continuité entre deux parties séparées ou différentes, ou à rétablir l'homogénéité de diverses parties d'un ensemble* ». En ressort donc de cette définition la caractéristique de « relier » deux éléments, de créer un cheminement logique entre deux choses initialement indépendantes l'une de l'autre. La deuxième définition, parle de l'utilisation du mot dans le secteur cinématographique : « *Ajustement des éléments visibles de l'image pour éviter les incohérences visuelles entre deux plans successifs, ou entre deux séquences parfois tournées à plusieurs semaines d'intervalle ; plan tourné pour assurer cet ajustement.* »

Avec la première partie de cette deuxième définition, on y peut voir que la cohérence visuelle au cinéma dans une scène et devenu avec le temps, quelque chose de sacré, argument valable pour certains de juger si un film est réussi techniquement ou pas. Des émissions en sont même nées tel que « *faux raccord* » sur « *Allo ciné* » dans laquelle Michel et Michel s'amusent à décortiquer les films afin repérer que la place de tel ou tel objet n'est pas totalement raccord avec le plan suivant, le tout dans le même espace. On peut s'interroger : cela est-ce vraiment et essentiel pour faire marcher une séquence ? Chacun possède son avis. Personnellement, je pense que si lors du visionnage d'un film, nous nous focalisons sur ce genre de détail, de chercher quel objet a bougé entre un champ et un contre champ, c'est que le film n'est pas réussi. Non pas à cause de ce faux raccord, mais par l'intrigue et le rythme qui n'a pas réussi à tenir le spectateur qui s'ennuie et cherche à se divertir autrement. Ce qui m'intéresse surtout ici, c'est la deuxième partie de cette définition : « *entre deux séquences parfois tournées à plusieurs semaines d'intervalle* ». Pour raconter une histoire, un film a

besoin d'un ou plusieurs décors, qui vont venir consolider l'univers du scénario en lui donnant du crédit, en plongeant le spectateur dans un espace, une atmosphère. Le décor va raconter quelque chose de la personnalité du personnage : sa classe sociale, son histoire personnelle etc... Ces différents espaces imaginés, aménagés ou construits par le chef décorateur et son équipe vont ensuite être reliés les uns aux autres, suivant les déplacements des personnages et l'évolution de l'histoire. Il arrive alors qu'un décor unique puisse être constitué de plusieurs médiums : décor naturel, décor studio, maquette, vfx etc... Malgré tout, il faut trouver un moyen de les relier les uns aux autres sans que cela ne soit visible. Il faut que le spectateur ressente une continuité entre les espaces, que tel endroit est en réalité lié à tel autre espace, même si cela n'est pas le cas dans la réalité : j'appellerai cela « **le raccord par le décor** ». Mais alors :

Qu'est-ce qu'un raccord par le décor ?

A la lecture du scénario, un premier dépouillement est réalisé. Il s'agit de lister les différents espaces présents dans le film, ainsi que les éléments cités à l'écriture, qu'il sera nécessaire de prendre en compte dans la réalisation du décor (atmosphère, lumière, couleurs, objets, actions etc.) Lorsque cette étape est réalisée, il est déjà possible de se faire une première idée de la façon dont tel ou tel décor va être traité. Par exemple, si une scène se passe dans un parc parisien, il est évident que la scène va se tourner en extérieur, dans un lieu réel avec probablement des petits aménagements. Par contre, si l'histoire parle d'une petite boutique d'antiquités exigüe dans laquelle 70% de l'action du film se déroule, la question du studio peut être évoquée, pour différentes raisons techniques (de confort, de faisabilité etc). Il se peut que des séquences se déroulent en extérieur, devant cette boutique d'antiquité. A ce moment-là, la question du raccord décor intervient, puisqu'il va falloir faire croire au spectateur que l'intérieur de la boutique en studio et en fait la continuité de la façade extérieure réelle.

Quand je parle donc de « raccord décor », j’entends de créer une union entre deux espaces indépendants l’un de l’autre dans la réalité, mais connectés dans la diégèse du film. Il est donc question de travailler, comme Bo Welch l’a fait pour «*Edward aux mains d’argent*», sur l’élaboration de plusieurs médiums qui au final, vont correspondre à un seul et même espace. Il existe pleins de combinaisons possibles : décor naturel - décor studio, maquette - décor échelle 1, décor naturel - décor naturel etc... Plusieurs questions me viennent alors à l’esprit, auxquelles je vais tenter de répondre à travers ce mémoire :

Comment un raccord décor se décide-t-il ? Pourquoi choisir deux espaces différents ? Qui sont les différents acteurs de ce choix ?

Comment construit-on un raccord ? Quels sont les différentes étapes de sa construction ?

Le raccord décor peut-il être irrationnel ? Jusqu’où peut-on aller ? Quelles sont les limites à ne pas franchir ?

Ce mémoire sera composé de réflexions personnelles sur le sujet suite à des lectures d’interviews et de livres, de visionnages de films mais aussi d’entretiens avec des professionnels ayant été confrontés à cette problématique du décor raccord.

Une première partie tournera autour de la décision collective d’avoir recours au raccord décor et de la communication nécessaire avec les autres secteurs pour pouvoir le mettre en place : mise en scène, production, son, montage etc...

Dans un second temps, je me pencherai sur des questions plus techniques, sur comment un chef décorateur pense sa direction artistique en intégrant le raccord décor et comment il souhaite le faire fonctionner à l’écran, toujours avec la complicité des autres secteurs.

Dans une troisième partie, nous parlerons des dérives possibles autour du raccord décor et nous questionnerons la nécessité de son réalisme à l’écran. Peut-on sortir des sentiers battus sans pour autant perdre le spectateur et est-ce que cela est possible avec tous les films.

Enfin pour soutenir ce mémoire, j’ai choisi de mon confronté moi-même à cette problématique, en tentant de raccorder un décor naturel et un décor studio au sein de mon travail de fin d’étude filmé. La quatrième et dernière partie sera composée d’un bilan de mon expérience, basée sur les notes prises dans un journal de bord que j’ai tenu durant toute l’élaboration de mon TFE entre Septembre et Mai 2023.



Edward aux mains d’argent, Tim Burton - 1990

I - LES DIFFERENTS ACTEURS DU CHOIX DU RACCORD DECOR

La fabrication d'un décor part avant tout des besoins d'un scénario. En effet, dès la première lecture, des visuels viennent en tête au chef décorateur. On se projette mentalement la disposition de l'espace, l'ambiance, les couleurs. Notre imagination est nourrie par les descriptions scénaristiques ainsi que les dialogues à notre disposition. Nos idées vont ensuite évoluer grâce aux discussions avec la mise en scène qui vont avoir lieu en amont ou après la lecture, autour de d'envies, d'univers, de références littéraires, cinématographiques, photographiques etc... Ensemble, le réalisateur et le chef décorateur vont créer une ligne artistique, une direction à suivre. Vient ensuite le dépouillement, étape de la décoration qui consiste à relire une nouvelle fois le scénario pour en sortir un listing des différents décors, ainsi que leurs caractéristiques. On en dégage souvent différents espaces au sein d'un même lieu, mais cela n'est pas toujours réalisable pour plusieurs raisons :

- Une partie du décor n'existe pas
- Une partie du décor n'existe plus
- Une partie du décor ne possède pas les caractéristiques nécessaires pour accueillir une équipe de tournage (problèmes de son, trop de passage, impossibilité d'éclairer)
- Une partie du décor est classée et il est donc interdit d'y toucher
- La location de ce lieu est trop chère

Pour toutes ces raisons, la question du raccord se pose alors. Il va falloir tricher, et utiliser plusieurs espaces différents pour n'en composer qu'un seul. Ce choix ne se fait pas uniquement par le chef décorateur mais en union avec plusieurs acteurs qui parfois, sont même instaurateurs de ce choix avant la décoration.

LE TRAVAIL AVEC LA MISE EN SCENE AFIN DE REPOUDRE AU MIEUX AUX ATTENTES

La mise en scène est évidemment un acteur primordial de ce choix. En effet, au-delà du scénario, le réalisateur a en tête les déambulations de ses personnages au sein du décor, des actions précises mais aussi des envies de mouvements de caméra, d'optiques etc... Il faut donc étudier précisément cela et trouver des solutions pour coller au mieux attentes de la mise en scène tout en faisant en sorte que cela soit réalisable d'un point de vue décoration.

Pour parler de cela, j'ai discuté avec Anne Seibel, cheffe décoratrice et directrice du département décor de la Fémis. Ayant travaillé sur de nombreux films à la fois français et étrangers, Anne a été confrontée de nombreuses fois à la question du raccord, dans différents cas de figures, notre entretien à tourner autour de différents long-métrages et série sur lesquels elle a travaillé : « *Marie-Antoinette* » de Sophia Coppola, sorti en 2006, « *Midnight in Paris* » et « *Magic in the moonlight* » de Woody Allen, 2011 et 2014. « *The Eddy* » de Damien Chazelle, 2020, « *Emily in Paris* » produit par Darren Star depuis 2020 et enfin « *The New Look* », série Apple TV actuellement en post production.

Nous avons d'abord évoqué son travail sur «*Marie-Antoinette*», film d'époque se déroulant majoritairement à Versailles, retraçant l'arrivée à la cour de la jeune reine d'Autriche, jusqu'à sa tentative de fuite pendant la révolution française. Pour ce film, l'utilisation du raccord décor est assez évidente pour plusieurs raisons : Tout d'abord, le classement historique du château de Versailles. Il est en effet impossible d'utiliser le mobilier d'exposition, composé des modèles originels de l'époque, et donc sous grande protection. Dans le film, une succession de réveils de Marie-Antoinette à la cour ont lieu. Il semble logique qu'il était impossible que Kirsten Dunst se glisse dans le lit de la reine afin d'interpréter ses faits et gestes.

Deuxièmement : le prix. Louer le château de Versailles est devenu très compliqué, en vue des prix demandés pour autoriser la présence d'un tournage. Le film aurait nécessité un nombre important de journées nécessaires pour réaliser entièrement le film, cela aurait donc été financièrement impossible. Je commence alors par interroger Anne sur la manière dont elle s'y est prise pour créer une continuité malgré ce décor divisé, et répondre néanmoins aux attentes de la mise en scène.

Anne : *Dans le scénario, Marie-Antoinette déambule à travers les différentes salles du château. Par exemple à un moment du film, elle visite ses nouveaux appartements qui sont constitués de plusieurs pièces. On a alors pensé leur union en créant des raccords d'ajustement entre les différents espaces réels et construits utilisés, par le biais de portes raccords et de couloirs notamment. Il fallait qu'on ait la sensation que les pièces communiquent. Ce qui fait que ça marche, c'est l'harmonie des couleurs et de la lumière communs à tous ces espaces. On a donc eu recours au studio, en s'inspirant des éléments iconiques du lieu réel comme les balustres, le ciel lit ou encore les peintures au plafond. L'utilisation du studio nous a également permis de prendre des libertés par rapport à la réalité, de réinterpréter l'espace que l'on a triché en le faisant plus petit, de façon à faire marcher le raccord en*

s'adaptant à l'architecture des autres châteaux que nous avons trouvé et s'assurer que le raccord marchait. Nous avons aussi tourné au rez-de-chaussée l'Hôtel de Soubise, par exemple, que nous avons raccordé aux autres décors en modifiant les fenêtres, en faisant poser le temps du tournage, les mêmes que nous avons utilisé en studio. Le fait de ne pas construire en hauteur a fait que nous avons pu tricher le vis-à-vis des fenêtres en installant de la découverte de Versailles.



Marie-Antoinette , Sofia Coppola - 2006

Je comprends alors que par ces différentes tricheries visuelles, Anne a réussi à offrir un espace en continue à Sophia Coppola, qui a pu mettre en scène les déplacements qu'elle souhaitait à l'écran, à travers différents espaces, communiquant dans la diégèse mais pas dans la réalité, sans que cela ne se voit à l'écran. Pour cela, il faut donc être inventif et précis.

« *Marie-Antoinette* » étant un film historique, l'époque du film imposa donc l'utilisation du raccord pour des questions techniques évidentes mais aussi de grandes recherches sur les textures, les couleurs et l'architecture de l'époque. En effet, le spectateur devait absolument avoir la sensation d'être à Versailles, le scénario ne pouvant pas laisser présager que l'action se passait ailleurs.

Autre constat jusqu'à la, je ne m'imaginais l'idée de servir la mise en scène qu'à travers l'idée de la direction d'acteurs et de déambulation. Je me demandais alors : le raccord peut-il apparaître dans l'équation d'un scénario permettant l'utilisation d'un décor unique ? Anne souleva alors un autre critère que je n'avais pas pris en compte qui pouvait donner lieu à l'utilisation du raccord : le choix esthétique et les exigences visuelles de la mise en scène.

Anne : *Pour le film "Magic in the moonlight" de Woody Allen, le décor de la maison principale dans laquelle se passait la majorité du film était composée dans le scénario de plusieurs chambres et salons, de jardins et d'un terrain de tennis. Pour cela, j'ai effectué plusieurs repérages sur la vieille riviéra vers Eden beach dans de nombreuses villas. Cette maison qui devait au départ et logiquement n'être qu'un seul décor, a finalement été filmé dans trois espaces différents. Ça s'est fait par hasard. Pour un autre décor, celui du jardin d'une vieille tante qui dans le film adore le jardinage, j'ai présenté à Woody Allen un espace plus petit avec une piscine construite dans la roche et il en est tombé amoureux et a absolument voulu y filmer, non pas le jardin de la tante, mais celui de la maison principale*

. Seulement voilà, l'intérieur de la maison qui accompagnait ce jardin ne présentait pas du tout les critères nécessaires de la maison principale. Les plafonds étaient très bas et l'espace trop moderne, mise à part le salon qui possédait de grandes fresques peintes que nous avons tout de même utilisé.

Nous avons donc utilisé trois espaces différents :

- Le jardin coup de cœur de Woody Allen pour les extérieurs, ainsi que le salon à l'intérieur de la maison*
- Une autre maison plus ancienne pour les bureaux et les chambres*
- Une autre maison encore avec une roseraie*
- Une autre roseraie pour la vue sur la mer qu'elle offrait*

La question du raccord décor intervient alors pour faire correspondre ces différents espaces. Pour cela nous avons construit des portes identiques sur les deux endroits qu'il fallait raccorder pour donner une sensation de continuité, au niveau de la déambulation mais aussi du style esthétique. Nous avons réaménagé les salles de bain « art déco » pour coller au style des autres endroits, j'ai caché les baies vitrées de la première roseraie. J'ai réutilisé des accessoires dans plusieurs endroits pour attirer l'œil du spectateur, tu crées l'illusion avec des petits détails qui facilitent le lien entre les différents espaces, tu raccroches le regard du public. Tu raccordes

A ce moment-là, Anne me parla d'un nouvel élément que je n'avais pas envisagé car je ne pensais tout simplement pas que cela était possible, que ce soit le scénario qui s'adapte au décor pour faciliter le raccord.



Anne : Cela se fait, mais toujours dans l'idée de servir les envies du réalisateur. Lorsque ce dernier te fait une demande précise comme ce fût le cas avec Woody Allen, il peut arriver qu'il y ait des éléments que tu ne puisses pas contrôler dans ce lieu qui est choisi par la mise en scène. Par exemple, la roseraie premier choix offrait une vue sur la mer, ce que le terrain de tennis ne faisait pas. Et bien tu en parles. Ici, une petite phrase dialogue a été ajoutée au scénario pour faciliter le lien entre les décors distincts, le cadrage aussi. Tu peux tricher avec la complicité du scénario, si d'un point de vue technique c'est arrangeant pour tous. Ce fut le cas sur le sur « Emily in Paris » lorsque le propriétaire de la façade raccord du restaurant du personnage de Gabriel que nous avons re

`construit en studio, a fait repeindre l'extérieur sans que nous puissions à nouveau la modifier. La petite phrase « oh tu as repeint la façade » a donc été rajoutée au scénario, de façon à consolider le raccord entre le studio et la façade extérieure réelle que nous ne pouvions pas modifier.

A ce moment de la discussion, je me demande alors : est si la question du raccord entre un décor réel et un décor studio s'imposait de manière beaucoup plus évidente pour un film d'époque que pour un film contemporain, en vue des aménagement imposés ? J'interroge alors Anne sur son travail pour la série contemporaine « Emily in Paris » sur le choix du studio avec la construction raccord de l'intérieur du restaurant de Gabriel.

Anne : Pour Emily, ce choix s'est fait pour des questions de praticités. Nous étions dans le vrai restaurant pour le premier épisode, mais l'espace était bien trop petit. Dans le scénario, il fait des travaux. Le propriétaire était infernal, c'était insalubre. Du coup on s'est dit que ce n'était pas possible. On a gardé l'extérieur, j'avais mis un mur de bouteille sur le réel pour cacher l'arrière et en studio on a tout refait : extérieur, intérieur, trottoir et découverte

Par contre maintenant pour la saison 4, il est question de rénover l'intérieur, donc là il va falloir que je fasse l'inverse, que j'adapte l'extérieur réel en fonction de l'intérieur en studio. Je n'ai pas le choix parce que j'ai pu voir dans le scénario que beaucoup de séquences des 4 premiers épisodes se tournent dans ce décor.

J'en conclus que le choix du raccord studio peut se poser de manière évidente voir vitale aussi pour le tournage d'un film contemporain, afin de répondre aux besoins de la technique. Lors de mes recherches à la bibliothèque « François Truffaut », je lis une interview de Bong Jo Ho dans le magazine « les Inrockuptibles » datant de l'année de la sortie de « Parasite » au cinéma en 2019. Le réalisateur coréen y parle alors des discussions et des choix qu'il a pu faire avec son chef décora-

film en studio et donc, d'avoir eu recours au principe du raccord décor

L'article commence par re contextualiser le film : « *Parasite raconte l'histoire de la famille Ki-taek, composée d'un coup le au chômage et de leurs deux enfants au seuil de l'âge adulte, que des conditions de vie difficiles vont pousser à infiltrer la demeure d'une riche famille, en entrant un à un au service des Park. 60 % du film se déroule dans cette maison, vitrine impeccable d'une richesse qui donne la sensation aux Ki-taek de venir d'un autre monde, eux qui vivent dans un minable appartement situé sous le niveau du trottoir* ».

On peut ensuite y lire que le décor a été construit pour les besoins du tournage. On en revient alors à cette question de la technique, mais aussi d'un choix fait pour servir au mieux le scénario. Les dires de Lee Ha-Jun le confirme : « *Puisque la maison de monsieur Park est construite par un architecte dans le récit, ce n'était pas facile de trouver la bonne approche pour concevoir la maison (...) Je ne suis pas un architecte, et je pense qu'il y a une différence entre la manière dont un architecte conçoit l'espace et la manière dont un décorateur le conçoit. Nous donnons la priorité au placement des personnages et aux angles de la caméra, tandis que les architectes construisent des espaces pour que des gens y vivent, et les conçoivent selon cette perspective C'est donc un critère d'ordre pratique qui a présidé à la conception des plans* », explique Lee.

L'article nous apporte ensuite d'autres éléments intéressants : « *La conception de la maison des Park devait par ailleurs prendre en compte le concept de parasite autour duquel se déploie le film. L'agencement des espaces est donc né de longs préparatifs permettant de déterminer le placement des personnages et les mouvements de caméra. Les Ki-taek s'infiltrèrent chez les Park, et les uns comme les autres s'observent continuellement. La distribution des obstacles que sont les meubles et les murs a ainsi été définie selon la circulation des regards et la possibilité pour les personnages de se cacher et d'espionner les autres à leur insu.* »



Parasite, Bong Joon-Ho - 2019

On y apprend également que la maison a été construite par blocs et qu'architecturalement parlant, si toutes les parties sont assemblées ensembles, la maison ne tiendrait pas debout. « La maison et l'appartement se sont additionnés de nombreux escaliers, *afin de mimer, à travers l'ascension et la descente des personnages, le déplacement sur l'échelle sociale. Ces escaliers relient les espaces – la rue à la maison des Park, leur rez-de-chaussée à leur premier étage, leur maison à l'appartement des Ki-taek -, qui sont par ce biais compartimentés, à l'image des wagons du train de Snowpiercer, où les passagers étaient répartis selon leur classe sociale.* » Les différents blocs ont ensuite été reliés les uns aux autres avec le principe du raccord décor, permettant ainsi que créer une continuité d'espace tout en servant au mieux le tournage, le réalisateur et l'intrigue.

Bilan : Le réalisateur est donc un acteur essentiel dans le choix d'avoir recours ou non au raccord décor. La technique n'est pas le seul facteur qui rentre en jeu. En effet, les envies de la mise en scène peuvent parfois le nécessiter, même si un décor unique aurait pu être utiliser. Enfin, le raccord décor peut nous aider à gérer les imprévus comme des changements d'aspects des lieux de tournage utilisés en amont à l'aspect visuel modifié par la suite et donc plus utilisable. Je me tourne maintenant vers l'aspect financier et la place du producteur dans la décision.

LE RAPPORT AVEC LA PRODUCTION

Après avoir discuté de l'impact de la mise en scène dans le choix de décomposer certains décors pour ensuite les relier par un raccord, je commence à m'intéresser au rôle de la production dans cette prise de décision. En effet, à chaque début de film, une certaine somme d'argent est assignée à la partie décoration. Or, certains décors peuvent être très onéreux. Je m'interroge alors sur la place de la production dans certains

choix. En effet, le fait de décomposer le décor en plusieurs parties peut-il être plus économique et dans ce cas-là, la question du raccord par le décor au centre du débat ? Où à l'inverse, est ce que cela peut coûter plus cher et donc être une option peu appréciée par les producteurs ? Est-ce que la mise en scène prime sur l'argent dépensé ? Je discute alors de cela avec Anne qui m'explique alors comment cette conversation est amenée sur le tapis et les différentes étapes qui la précède.

Anne : *Au début du projet, une grande réunion a lieu la plupart du temps, avec le scénario en main, avec le producteur et parfois le chef opérateur également. Ensemble, nous le parcourons et faisons le tour des questions techniques qui en ressortent. Tu vas alors à ce moment la déterminer si le décor sera construit en studio, ou pas, si d'autres médiums vont être utilisés, et donc la question du raccord par le décor est abordée. Une multitude de facteurs rentrent en compte évidemment. Si tu tournes à Paris, en région pour des questions de financement, de jour ou de nuit etc...*

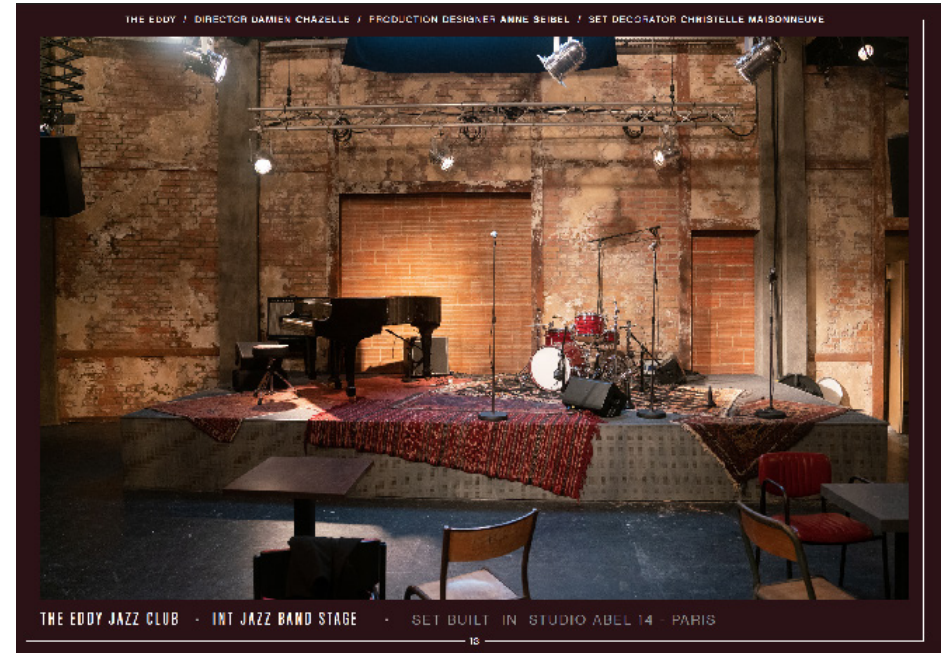
Je comprends alors à ce moment-là qu'il faut vendre et défendre ses idées aux producteurs. Si l'on pense nous en tant que décorateur que le décor gagne a été construit dans plusieurs médiums ou endroits différents, il faut l'expliquer, justifier ce choix et donc, l'argent dont on a besoin pour le réaliser et servir au mieux l'intérêt du film. Cela est important car c'est notre métier, de penser le décor, et non pas celui du producteur qui lui, va devoir gérer l'argent de tous. Il faut donc trouver un compromis entre la mise en scène, la production et la décoration. Anne me présente deux cas de figures différents qu'elle a vécu depuis le début de sa carrière où les discussions avec la production l'ont amené à utiliser le raccord décor, en ayant recours à des compromis pour satisfaire tout le monde.

Anne : *Pour « The Eddy », une partie de la série se trouve dans un club de jazz à Paris. Pour répondre aux attentes de tous, nous avons cherché un lieu à réaménager. Nous avons alors construit une partie de l'espace du club,*

, comme si nous étions en studio, mais dans un espace réel, un ancien studio photo en rez-de-chaussée dans le 12eme arrondissement. Nous avons ainsi pu utiliser les vrais escaliers déjà présents sur place et faire des économies, car cela qui coûte trop cher à construire en studio (bois, praticable etc..) et de ce choix a découlé de nombreuses discussions pour trouver un compromis financier. On peut tricher, mais cela reste cher. Pour ce projet, nous n'avons donc pas raccordé un espace studio avec un espace réel, nous avons intégré le studio dans le réel, tout était concentré au même endroit.



The Eddy, Damien Chazelle - 2020



Puisque l'espace de cet ancien studio photo avait été totalement réaménagé par l'équipe de Anne créant par exemple des couloirs, le raccord décor a été utilisé, mais d'une autre manière que celle que je cherche à étudier, mais tout aussi intéressante. Ce raccord-là avait pour objectif de mixer le réel et le faux, présents au même endroit. C'est quelque chose que j'ai également pu observer durant mon stage sur le film « *Athena* ». En effet, ce long-métrage de Romain Gavras était majoritairement composé de plans séquence, créant ainsi une déambulation en continue des personnages. Leurs différents déplacements se répartissaient un peu partout sur la dalle du Parc aux lièvres, à Évry-Courcouronnes. Pour des questions de mise en scène, le réalisateur souhaitait tricher l'architecture de certains endroits. Par exemple le personnage de Mokhtar, interprété par Ouassini Embarek, sortait à un moment de l'intrigue du parking souterrain par une cage d'escalier qui dans la réalité, était reliée à un hall d'immeuble. Or, Romain Gavras souhaitait que le personnage dans sa mise en scène, ressorte directement sur l'extérieur.

Pour cela, Arno Roth, chef décorateur du film, a imaginé un raccord par le décor en faisant reconstruire à l'exactitude la sortie d'escalier sur la dalle, dans une construction en bois faisant penser à des maisons électriques, permettant aux acteurs de reprendre leur action dans cet endroit et ainsi, continuer artificiellement le mouvement. La séquence a donc été filmée dans les deux endroits : la vraie cage d'escalier puis dans la fausse. Les deux plans ont ensuite été raccordés au montage, en se basant sur les repères intégrés dans le décor tel que la taille et la couleur du murs dans lequel l'encadrement de porte était intégré, ainsi qu'un dessin de tague, plus visuel et attirant l'œil facilement.

Après avoir discuté de « *The Eddy* », Anne me parle alors de son expérience et des discussions qui ont eu lieu entre les différents acteurs du choix de l'utilisation ou non du raccord décor, sur « *The new look* » série Apple TV, tournée durant l'année scolaire 2022 – 2023, actuellement en post-production, retraçant l'histoire de la maison Dior à Paris durant l'occupation.

Anne : *Pour « The new-look », le cahier des charges était le suivant : nous devions construire en studio l'atelier de couture, l'appartement de Christian Dior et l'intérieur d'une chambre du Ritz. Mais le titre de la série n'est pas anodin. Il invoque l'intérieur des locaux de la maison de haute couture avec son grand escalier iconique ainsi que les différents salons, sinon cela n'a pas de sens. Mais les producteurs ne voulaient pas construire cette partie-là en studio. Effectivement après avoir chiffré la construction hypothétique de ce décor avec les informations que j'avais relevé lors d'un précédent repérage dans le même lieu mais pour un autre film, nous arrivions à un million d'euros ce qui est conséquent. Les producteurs pensaient que nous allions pouvoir tourner chez « Dior » avenue Montaigne. Seulement voilà, la réalité a fait que cela était très compliqué voire impossible à faire pour plusieurs raisons. Premièrement, l'escalier originel avait été repeint en blanc vif, et les différents salons réaménagés en bureaux. Deuxièmement, nous ne pouvions tourner là-bas que le mardi matin. Le raccord studio était donc plus que nécessaire dans le cas présent, mais cher. Il fallait donc prouver aux producteurs sa nécessité, en s'appuyant sur les faits auxquels nous faisons fesse. Forcément ça coute de l'argent, mais c'était essentiel.*

Parfois c'est à toi de leur donner l'idée, pour ce genre de cas, de proposer de diviser le décor en deux parties et de les relier par la suite, sinon tu es coincé. Le raccord est parfois évident pour toi, pour des raisons de soutiens scénaristique. Dans ce cas de figure j'ai obtenu le soutien de la réalisatrice mais aussi du scénariste qui ont appuyé mes dires, afin d'obtenir gain de cause. Il fallait obtenir le feu vert assez vite, pour des questions de sécurité parce que construire un raccord ça prend du temps. Pour que cela soit bien fait et praticable, il nous fallait deux mois. Nous avons donc fini par créer un raccord décor, en filmant les extérieurs avenue Montaigne après avoir rhabillé la façade à l'allure de l'époque, puis l'intérieur en studio à Saint-Denis».

D'un point de vue financier, il est important de parler du fait que la raccord décor pour les films se tournant à Paris est parfois assez avantageux pour l'économie d'un film. En effet, tourner en décor naturel dans la capitale est devenu très onéreux. Un article de la revue « *Le monde* » écrit par la journaliste Nicole Vulser datant de Mars 2021 en fait l'état : « *Le Conseil de Paris a entériné à l'unanimité, jeudi 11 mars, la nouvelle tarification, applicable au 1er avril, des redevances et des prestations associées au tournage des films, séries télévisées et publicités dans la capitale. Cette hausse de prix, en moyenne de 10 %, est présentée par Michel Gomez, délégué général de la Mission Cinéma-Paris Film, comme « une simple actualisation », puisque les prix n'avaient pas changé depuis cinq ans.* »

Elle précise ensuite : « Près de 90 % de cette manne provient du stationnement des véhicules techniques, des prises de vues réalisées dans les parcs et jardins ou dans les équipements sportifs de la ville. L'actuelle grille tarifaire – avant la hausse – propose, par exemple, une journée de tournage en semaine dans un cimetière, un jardin, un marché, ou encore près d'un canal parisien pour 500 euros. Un prix qui grimpe à 750 euros les dimanches et jours fériés. L'utilisation d'un drone au-dessus de la capitale pendant une journée coûte 1 200 euros. Poser une caméra un dimanche dans la bibliothèque de l'Hôtel de ville de Paris grève le budget d'un film de 6 000 euros. Et de 7 000 euros pour un jour entier au Petit Palais, ou deux au Musée Bourdelle. »

Lorsqu'on interroge les professionnels du milieu sur les raisons de cette hausse tarifaire, pour beaucoup cela est due aux productions américaines venant tourner régulièrement à Paris ces dernières années, tel que « *Mission Impossible* » ou encore « *John Wick* », prêtent à payer des sommes très élevées pour pouvoir le faire. On comprend en lisant l'article que la location d'un lieu à maquiller ensuite avec l'intervention de l'équipe décor n'est pas le seul facteur financier à prendre en compte. Il faut à cela ajouter les stationnements de véhicules, l'installation de la cantine etc... Ce qui fait très vite monter la facture. Lorsque l'on parcourt

le site « *10 000 lieux* », proposant de nombreuses annonces de location de décor, notamment des appartements parisiens, on peut voir des sommes vraiment très élevées. Parfois on ne peut pas faire autrement, lorsqu'une scène dans un lieu comme celui-ci ne nécessite qu'une seule journée de tournage. Mais à d'autres moments, il revient beaucoup moins cher de raccorder un extérieur en décor naturel et un intérieur en studio.

La production joue donc également un rôle dans le choix du raccord décor. Sa participation est essentielle apportant l'aspect financier. Tout dépend donc du budget d'un film. Un long-métrage en annexe 3 le permet difficilement contrairement à une annexe 1. Anne me précise que pour elle, il faut au moins 2 millions de budget pour pouvoir l'envisager. Je me penche maintenant sur la question de l'image, du rôle du chef opérateur.

LE TRAVAIL PREPARATOIRE AVEC L'IMAGE : CADRE - LUMIERE - VXF

Pour pouvoir déterminer précisément la place du chef opérateur dans l'élaboration du raccord décor, j'ai rencontré Laurent Dailland, chef opérateur français ayant une carrière assez diversifiée, composées de films d'une multitude de genres mais surtout, ayant travaillé avec une grande diversité de metteurs en scène aux manières de travailler différentes. Je commence par l'interroger sur sa place dans le choix de décomposer un décor ou non en plusieurs parties.

Laurent : *Ça dépend des films. Par exemple dans le cas de « Jeanne Du Barry » de Maiwenn, je suis arrivé sur le projet, le décor existait déjà. Ça peut néanmoins arriver. Un chef opérateur et le réalisateur ensemble peuvent très en amont avoir des envies artistiques qui nécessitent la décomposition d'un décor en*

plusieurs morceaux et donc demande l'utilisation du raccord décor. J'ai un exemple sur le film : « The history of love » de Radu Mihaileau. Le personnage principal du film habite un deux pièces à chinatown à New York en face du métro aérien. Il était évidemment impossible à trouver un endroit comme nous souhaitions et d'y passer trois semaines à tourner. Pour ce film-là, j'ai vraiment participé à la décision de tourner en studio et surtout de créer un protocole inhabituel avec les gens des effets spéciaux pour que le raccord marche à la perfection.

Laurent me parle alors de l'élaboration de pelures, nécessaires pour faire fonctionner le raccord décor. Une pelure est composée d'un plan fixe, ayant pour objectif de filmer ce qui sera ensuite intégré à la découverte en vert incruste en post production sur les prises de vues. Elle compose donc ce qui sera vu à travers les ouvertures. Elles ont pour objectif de rajouter de la vie au plan et d'intégrer dans un espace précis le décor studio comme par exemple une rue passante

Laurent : *La méthode pour ce film là est la plus précise que j'ai pu avoir en studio. Rien à voir avec « Jeanne Du barry » où l'on sait qu'à travers les fenêtres on doit y voir des jardins, c'est assez classique. Là il y avait la vie et la dynamique de New York à projeter. Pour que cela marche, j'ai imposé de tourner toutes les pelures avant pour pouvoir faire une lumière qui s'intègre à chaque scène. La méthode à l'époque était de faire d'abord un découpage, de savoir avec quel objectif on allait tourner tournait pour filmer l'intérieur en studio et le fond vert. Et une fois que la séquence était montée, on envoyait quelqu'un tourner les pelures. Mais cela posait toujours des problèmes au moment de l'intégration de lumière raccord. Ici j'ai imposé qu'on tourne avant de façon à avoir un large panel : du jour de la nuit du soleil de l'orage. On a tourné cela pendant trois jours à New York, j'ai créé un espace virtuel en tournant avec deux caméras grand angle, j'avais besoin que de 180 degrés. On aussi tourné à trois hauteurs différentes pour pouvoir être libre derrière de faire ce que l'on voulait : contre plon*

gé, plongé etc. On a l'autoroute, le métro qui passe. En studio, nous avions 60 mètres de fond vert éclairé avec des kilo flow. Avant chaque prise, nous commençons toujours par demander au metteur en scène qu'est-ce que tu veux derrière les fenêtres, puis l'on choisissait ensemble la pelure avant d'éclairer le décor. Cela avait énormément de sens. On tournait au canada, Cedric Fayoll, superviseur Visual effect et « Mikros » (agence d'effets spéciaux français) avaient des bureaux là-bas. Nous étions dans un studio à Montréal. Cédric a fait un test rapide d'intégration le soir du premier jour de tournage pour me montrer le plan avec incrustation de la pelure, pour que je puisse me projeter.



The history of love, Radu Mihaileau - 2020

J'aborde alors la question de la découverte, élément clé du fonctionnement du raccord décor, interrogeant mes interlocuteurs sur la manière dont ils la travaillent lorsqu'elle est en 2D.

Anneb: *Je n'ai pas eu à penser mes décors en fonction des vxf mais par contre oui pour les découvertes. J'ai fait les deux : des découvertes rosco et des translight mais le directeur de la photo n'aimait pas les rosco donc on les a gardés mais on ne les a pas vraiment utilisés. Mais il faut savoir soit-même les utiliser en tant que décorateur.*

J'interroge ensuite Laurent sur son rapport à la découverte en 2D imprimée, il me répond en dérivant ensuite sur l'intervention des vfx au niveau de la découverte ce qui est pour lui est la clef du raccord parfait

Laurent : *La première chose que j'interroge, ce sont les découvertes : Quand on tourne en intérieur, en studio, il faut s'interroger sur ce qu'on va voir à travers les fenêtres. Ensuite, qu'est-ce qu'on va faire en lumière. Il faut se pencher sur l'ordre des scènes dans le scénario. Par exemple si on a une scène en extérieur dans la cour d'un château puis une raccord direct temporel en intérieur, il faut faire attention à la météo, pour que la lumière soit la même. Il arrive par exemple qu'une action commence dans un plan filmé en extérieur et continue dans un autre plan en intérieur, il faut donc bien être conscient de cela, et faire attention à comment mettre en place ce mouvement pour qu'il marche visuellement à la caméra. Tout dépend de ce que tu veux créer sur le plateau. Les découvertes rosco sont formidables à travailler en lumière mais ne te proposent qu'un seul décor de découverte. Cela marche très bien pour des appartements par exemple et quand il n'y a pas une interaction directe. J'ai vu des tournages sur lesquels la découverte rosco était extrêmement bien utilisée, du genre au bout d'une rue recrée de 30m, jouant le reste de la perspective. C'est audacieux et je trouve cela assez formidable. Mais vu tout ce qui se fait avec les écrans numériques maintenant, je*

ne suis plus convaincu totalement par ces découvertes fixes car lorsque tu imprimes une image dessus et que tu la places sur le décor, tu ne peux plus changer d'avis. Au tournage tu n'as pas la même confrontation sur la totalité d'un film qu'en étalonnage et si le raccord par la découverte ne marche plus, tu ne peux pas faire grand-chose. Mais d'un autre côté, cette découverte imprimée permet au metteur en scène d'avoir une représentation totale de son cadre au combo. Il n'a pas à se l'imaginer avec les vfx ajoutés plus tard, et n'a donc pas de difficulté à se projeter.

Moi ce que je pense c'est que d'avoir le fond vert et le fond bleu c'est bien mais qu'il faut une maquette directe en studio. Avec cela, tout le monde voit ce qu'on est en train de faire, a un retour direct et peut se projeter. C'est ce que la boîte « les tontons fringueurs » proposent par exemple.

Avec l'arrivée et surtout l'utilisation de plus en plus fréquente des nouvelles technologies, les superviseurs sfx (supervisor visual effects) deviennent de vrais acteurs du raccord décor. En effet, lorsqu'un décor est reconstruit en studio, une découverte numérique peut s'avérer très utile voire nécessaire, pour raccorder un intérieur, créant un vis-à-vis en 3D. à travers les fenêtres par exemple.

Anne :*Pour « Magic in the moonlight », pour la scène du spectacle, nous avons dû construire la partie dans le théâtre en studio car le poids de l'éléphant ne permettait pas de le placer sur une vraie scène. Nous avons ensuite créé un raccord avec l'extérieur du théâtre actuel de Nice. Pour cela, nous avons calculé avec les sfx la distance de la caméra pour pouvoir effectuer des rajouts en post production donc oui le raccord a été pensé avec eux.*

En général je travaille avec eux très tôt pour leur donner des directions de matières et de couleur, des textures. Ils interviennent en amont mais aussi beau à posteriori du tournage. On a par conséquent très envie de plus travailler avec eux, de les accompagner dans l'élaboration de ce rac-

ce raccord après le tournage mais nous ne sommes plus payés à ce moment-là. À l'avenir, avec les nouvelles technologies, cela va devoir changer, enfin je l'espère, pour le bien des projets et donc dans l'intérêt de tous.

Anne ici alors référence notamment au « stagecraft ». Cette nouvelle technologie révolutionnaire nous est expliquée en détail dans un article du site internet « Numérama » : « *The Mandalorian est une série qui prend place dans bien des environnements différents, de la planète glaciale du début la saison une aux contrées désertiques de Nevarro et Arvala-7, en passant par la marécageuse planète Sorgan. Des décors convaincants dont on a du mal à croire qu'ils sont en grande partie composés de projections totalement virtuelles. Mais attention : ici, pas d'écrans verts, mais un gigantesque écran LED de 6 mètres de haut et de 22 mètres de long, incurvé, qui englobe la scène en formant un arc de cercle à 270 degrés. L'incrustation d'effets visuels laisse ainsi la place à une diffusion en temps réel d'un décor photoréaliste autour du plateau de tournage, avec une synchronisation des mouvements de l'environnement avec les déplacements de la caméra, pour créer une sensation d'immersion réaliste. Placez les acteurs au cœur de la scène et l'illusion est totale : la magie de StageCraft opère.* »



The mandalorian, Disney + - 2019

« Si les décors de The Mandalorian semblent si réels alors qu'ils sont totalement virtuels, c'est parce qu'ils sont constitués de véritables prises de vues modifiées et remodelisées à l'aide du moteur 3D Unreal Engine d'Epic Games, avec la touche Star Wars en plus. StageCraft a été utilisé dans 50% des prises de vues de la première saison de The Mandalorian » L'article souligne ensuite que ce procédé reste très couteux pour le moment, et qu'il ajoute beaucoup de contraintes à la mise en scène. Les plans ne peuvent pas être trop larges et les acteurs doivent se déplacer de manière maîtrisée pour ne pas trahir les mouvements du décor de synthèse.

Néanmoins, ce procédé est très intéressant pour créer un raccord par le décor, permettant de tourner en décor naturel, et de le retranscrire à la perfection dans le cadre d'une construction raccord en studio. J'interroge ensuite Anne sur comment elle a communiqué avec Yann Blondel, superviseur visual effect chez « Excuse my french » sur la création du décor de la série « The new look » :

Anne : *Sur « The new look », on a travaillé tous les jours avec Yann Blondel sur la prolongation de décor. On s'est vraiment réparti le travail, notamment sur le décor du Ritz en studio. Certaines choses étaient construites et d'autres étaient créées en sfx notamment ce qui était en hauteur, comme les étages des immeubles parisiens. Certaines choses devaient être faites en réel pour un meilleur rendu visuel. En effet, il y a des limites aux effets spéciaux, surtout lorsqu'il y a des personnages dans le champ. C'est tout de suite plus de travail puisqu'il faut tout détourner, et donc plus de temps et d'argent. D'un autre côté, leur intervention est aussi une sécurité générale. Yann a scanné tous les décors dans l'état meublé avant le tournage, au cas où il y ait des choses à rajouter en post production, et ainsi éviter des retakes impossibles car le décor allait être détruit une fois les prises de vues terminées.*

Laurent me raconte à son tour une expérience personnelle pour illustrer ses propos.

Laurent : *J'ai participé aux tests sur la série « Versailles ». L'idée était de construire certains décors de manière entièrement virtuelle et de n'avoir que le plancher et les objets en studio, tout ce qui est en action direct avec l'acteur. Ils voulaient créer un espace photographique à 360 injecté dans un ordinateur. Les caméras de tournage filmaient des cibles et on pouvait ainsi recréer dans la caméra et sur les moniteurs l'intégration en direct sur les prises de vue en temps réel, l'espace cinématographique en 3D reconstitué et donc avoir un retour des deux mixés ensemble. C'est ce que James Cameron a commencé à faire sur le premier « Avatar ». C'est impressionnant, lorsque tu bouges la caméra et donc le cadrage, le décor intégré bouge en même temps. Mais cela peut aussi poser des soucis. Par exemple, lorsqu'un comédien franchi une porte, comment crées-tu la lumière direct ? vu que t'a rien sur quoi t'appuyer, pas de cadre de porte pour créer des ombres par exemple.*

Pour finir, je me penche sur la question du son et du montage dans la décision du raccord décor. Même si je me doute qu'ils ne jouent pas que leur implication n'est pas aussi marquée que les postes dont nous avons parlé précédemment, je tente néanmoins d'établir s'ils interviennent un minima dans le processus

LE TRAVAIL DU SON ET DU MONTAGE : ACTEURS DANS LE CHOIX DU RACCORD DECOR OU JUSTE AL- LIES POUR LE RENDRE CREDIBLE

Je m'interroge d'abord sur la place du son par rapport au raccord décor. Partant du principe que chaque corps de métier ne peut pas travailler sans les autres postes d'une équipe de tournage. Je me demande quel rôle peut jouer l'ingénieur du son dans cette affaire. J'en parle alors à Anne.

Anne : *Le son n'intervient pas en amont de la construction et de l'élaboration d'un décor, mise à part sur les films musicaux comme ce fût le cas sur « the Eddy » pour des questions d'insonorisation du studio vu que la musique était enregistrée en live. De ce fait, ils ne jouent pas un rôle dans le choix de créer un décor en une ou deux parties qu'il faudra ensuite raccorder. Souvent ils arrivent une fois que le décor est construit. Par contre ils peuvent être présent lors des repérages par exemple. Si nous repérons un extérieur qui sera par la suite relié à un intérieur en studio, ils peuvent relever des indications sonores qui pourront peut être avoir un impact sur le décor.*

Après cela peut arriver je pense qu'ils jouent un rôle en amont, mais moi je n'y ai pas été confrontée. Je pense aux films de Jacques Tati par exemple, le son et le décor ont dû être en lien dès la phase de préparation du film, en vue des sons très marqués sur les différents éléments et objets en mouvement faisant partie du décor.

Le son ne joue donc pas un rôle dans le choix de l'élaboration ou non d'un décor en plusieurs parties, néanmoins, il reste primordial pour que le raccord décors fonctionne. En effet, comme nous pouvons le lire dans le livre « *L'art du film, une introduction* » David Bordwell et Kristin Thompson : « l'une des caractéristiques du son diégétique est la possibilité de suggérer une perspective sonore. On appelle ainsi toute impression liée à une spatialisation du son (distance, direction, situation), analogue à celle créée par les indications visuelles de profondeur ou de volume. « *J'aime à penser* » dit Walter Munch, « *que je n'enregistre pas seulement un son, mais l'espace entre moi et le son : le sujet à l'origine du son n'est jamais que ce qui fait résonner l'espace autour de lui* ».

Le son va donc donner une contextualisation au raccord, donner de la vie au décor studio qui est dénué de bruits de la vie quotidienne (craquement du parquet, ronronnement d'une machine etc..).

Ils peuvent nous questionner sur « *qu'est-ce qu'il y a à l'extérieur et qu'est-ce qu'on imagine, de façon à reproduire l'univers sonore raccord et permettre d'ancrer l'espace studio dans un espace réel vivant, dans un environnement précis (ville, campagne etc...)* »

On peut y lire également plus loin : « *Nous savons que l'espace où se déroule l'action n'est pas limité à ce que nous voyons à l'écran à un moment donné, la même chose est vraie pour le son (...)* Lors de l'attaque du village dans « *Les sept samourais* » nous entendons le galop des chevaux des assaillants avant de les voir. Cet exemple nous rappelle que le son diégétique peut être dans le champ (on dit alors qu'il est in) ou hors-champs ». Il est donc intéressant de ne pas laisser le son de côté, mais au moment venu.

Est-ce que du coup le montage présente le même profil que celui du son ? C'est-à-dire être un allié du raccord décor mais sans pour autant en être décisionnaire ? Laurent me parle de son expérience sur « *Astérix et Obélix mission Cléopâtre* » réalisé par Alain Chabat, durant laquelle le montage a permis de sauver le raccord.

Laurent : *Sur « mission Cléopâtre » ce qu'on a tourné en studio, il n'y avait quasi pas de découvertes ou très anecdotiques. Par exemple je me souviens d'une scène dans le palais entre deux palmiers, une image de fond y avait été placée. Mais on n'y voit rien au final. Le plus parlant sont les scènes sur fond vert du combat entre Jamel Debbouze et Gérard Darmon à la fin du film entre Numérobis et Amobonfils, en raccord direct de ce qu'on avait tourné dans le désert. Croyez-moi que de faire une lumière de désert sur une colonne ce n'est pas facile. Cela marche grâce au montage dynamique de la séquence qui est clairement un allié au niveau du rythme, permettant de ne pas s'attarder sur les détails, en plus du côté dessin animé de la séquence.*

Dans cette première partie, j'ai donc pu identifier les différents acteurs jouant un rôle dans le choix ou non de diviser un décor unique en plusieurs

dans quels cas de figures ce choix peut être fait et quelles sont les éléments nécessaires pour pouvoir les mettre en place. Maintenant, je vais me focaliser sur le rôle de la décoration dans l'élaboration du raccord décor.



Astérix et Obélix, mission Cléopâtre, Alain Chabat - 2002

II CONSTRUIRE UN RACCORD ENTRE UN DECOR REEL ET UN DECOR STUDIO LES DIFFERENTES ETAPES DE SA CREATION

LE TRAVAIL PREPARATOIRE PAR LE CHEF DECORATEUR -PENSER L'ARTISTIQUE AVANT LA TECHNIQUE

Après avoir cherché à comprendre la genèse du projet du raccord décor et qui sont les différents acteurs qui jouent un rôle dans la décision de diviser un décor unique en plusieurs morceaux, je me tourne maintenant vers la question de sa mise en place. Pour discuter de cela, je rencontre dans son bureau aux studios Bry-sur-marne entre deux rendus de décors du film sur lequel il est actuellement en train de travailler : Arno Roth. Arno est chef décorateur depuis de nombreuses années, ayant travaillé sur de nombreux films aux genres et sujets variés. Il a également travaillé sur de nombreuses publicités. J'ai été stagiaire à ses côtés sur le film « *Athena* » de Romain Gavras, puis dans son équipe en tant que troisième assistante décoration sur le film « *Rokya* » de Said Belkhibia. Je lui demande cet entretien pour lui parler du raccord décor car sa filmographie s'y prête, y ayant eu recours à plusieurs reprises, et pourra donc aisément répondre à mes questions. Je cherche alors à comprendre comment est-ce que l'on pense, intègre dans sa réflexion artistique et construit un raccord.

En regardant ta filmographie, on se rend vite compte que tu as souvent été confronté à la question du raccord entre deux décors différents. Qu'elle fût la première fois et comment tu l'as abordé ?

Arno : *La première fois c'était pour « Americano » de Mathieu Demy. L'action se passe au Mexique. Au milieu du film, le personnage principal se balade dans la ville de Tijuana. Il se retrouve alors dans une ruelle et va rentrer dans un strip-club. Dedans, il rencontre une strip-teaseuse jouée par Salma Hayek qui s'appelle Lola (prénom référence évidemment au grand film de son père).*

Pour cela, nous avons alors trois espaces différents à raccorder :

- L'extérieur de la ville de Tijuana en décor naturel*
- La ruelle qui a été construite au Mexique avec au fond, la façade du strip-club couverte de néons lumineux*
- L'intérieur du strip-club, construit en studio à Paris, à plus de 8000k*

Pour faire marcher le raccord entre l'extérieur construit au Mexique et l'intérieur construit en France, et ça de manière générale, il faut faire intervenir un « sas du raccord », il est construit deux fois. Ce sas permet de passer de l'un à l'autre et de rendre invisible le décor. C'est à la fois une sécurité et la meilleure offre que tu peux faire à la mise en scène sinon c'est très limitant. Sans ce sas, la mise en scène devra se contenter de champs / contre champs dans un endroit puis l'autre. Dans le cas présent, on offre la possibilité d'un 360. Tu peux même envisager un plan séquence avec une coupe à un endroit précis qui est repris dans le studio. Pour cela il faut évidemment être très précis : mêmes éléments, même lumière etc... comme ça a pu être le cas sur « Athéna »



Je veux ni parler
ni faire du skate avec toi.

Americano, Mathieu Demy - 2011

Comment as-tu procédé pour créer ce décor ? Tu as d'abord trouvé d'espace de la rue puis imaginé l'intérieur en fonction ou l'inverse ? Où as-tu imaginé les deux en même temps ?

Arno : *C'était un mélange des deux mais pour moi, il faut toujours commencer par la création et après on voit la technique et plus ça avance plus je me bats pour ça.*

On passe notre temps à écouter des gens qui nous expliquent pourquoi ce qu'on imagine ne peut pas marcher. Il ne faut pas les écouter, il faut d'abord faire primer l'artistique et après on s'adapte. Qu'est-ce que je veux montrer ? Et une fois que j'ai la réponse à cette question on peut commencer à discuter technique et faire des compromis. Mais d'abord, il faut trouver c'est quoi l'essentiel du décor, qu'est-ce que le réalisateur veut et qu'est-ce qu'ensemble on veut raconter.

J'ai envoyé une candidature spontanée à Mathieu Demy lorsque j'ai appris qu'il préparait un film. Suite à nos rendez-vous, je lui ai envoyé des premiers visuels en dessin. J'ai donc commencé à imaginer ce steap club au fond de la ruelle. Pendant que l'on construisait la rue au Mexique je travaillais sur ce que pourrait être l'intérieur : la géographie etc... Pour commencer à poser des choses.

Comment tu as abordé la question de ce raccord entre les deux constructions avec le chef opérateur du film ?

Arno : *En confiance absolue, ce qui est très important. Il s'appelait Georges Lechaptois et fait parti de ces gens qui a eu une vie avant le cinéma, qui sait que c'est à la fois important et futile. Quelqu'un qui est capable de filmer avec rien. Pour ce film, j'ai fait la lumière de la plupart des décors. En effet, les lampes et ampoules appartenant au décor éclairaient la scène, Georges n'y ajoutait presque rien. J'aime la lumière naturelle, le cinéma qui me convient c'est celui de la vérité. Comme sur Athéna où la lumière était aussi incluse dans le décor, il y a des accidents et c'est ça qui est beau. Je sais éclairer mon décor, et la confiance qu'il y avait entre nous a fait qu'il m'a laissé faire.*

J'avais déjà réalisé à de nombreuses reprises l'importante de la collaboration entre le chef décorateur et le chef opérateur sur un film. J'ai pu observer que si les deux postes ne travaillent pas main dans la main pour créer un raccord décor ensemble, cela risque de ne pas fonctionner à l'image. Arno a l'habitude d'inclure la lumière dans son décor et de la retravailler ensuite avec l'équipe image. Le décor amène donc une base au raccord que le chef opérateur va ensuite peaufiner.

L'ARRIVER DE LA TECHNIQUE : COMMENT METTRE EN PLACE LE RACCORD DECOR

Arno a travaillé sur un film que j'ai pu voir au cinéma en 2018 qui s'appelait « *Dans la brume* », réalisé par Daniel Roby, qui raconte l'histoire d'une fumée toxique se rependant dans Paris, obligeant les habitants à se réfugier dans les étages pour y échapper. L'action se passe entièrement dans la capitale. Après avoir visionné le making off, je comprends que le raccord décor a été un élément très présent au sein de l'élaboration artistique visuelle. Je choisis donc d'en discuter avec Arno.

Tu as aussi réalisé les décors du film « Dans la brume » de Daniel Roby. Comment as-tu travaillé la question du raccord sur ce film ? Pourquoi construire Paris en studio ? As-tu reproduit à l'identique des vraies rues parisiennes où as-tu totalement repensé l'espace ?

Arno : *Encore une fois c'est un mélange des deux, comme pour « Américano ». Nous avons une contrainte de base liée au scénario : Romain Duris arrive en moto dans la vraie rue Solnier, il monte dans l'immeuble, puis redescend et se retrouve logiquement dans la même rue que par laquelle il est arrivé mais cette fois-ci remplie de la brume et donc,*

nécessairement en studio. La question ne se pose pas, il faut que la sortie soit raccord avec la vraie rue. La porte et la largeur de la rue doivent avoir la même proportion, les magasins voisins les mêmes. C'est nécessaire sinon on ne peut pas croire que l'on est au même endroit.

Dans un second temps, Un réalisateur veut pouvoir filmer des courses poursuites qui nécessiteraient six kilomètres de rue mais nous n'avions pas le financement pour ça et encore moins l'espace en studio. Comment lui offrir donc le maximum d'espace ? En créant un décor qui puissent proposer trois ou quatre dispositifs différents en fonction des cadres et le tout dans un même endroit. Il allait donc falloir changer toutes les façades des commerces très vite. Nous avons réalisé de nombreux dossiers d'étude pour comprendre et reproduire au mieux la rue en studio.



Dans la brume, Daniel Roby- 2018

Tu parles d'un dossier d'étude de recherche des rues afin de les reconstruire au plus proche de la réalité en studio. De quoi été constitué ce dossier ?

Arno *Des photos principalement, comme un gros reportage, on a fait des relevés des portes raccords, sinon c'était du reportage sur tous les petits détails du réel qui nous ont servi d'inspiration.*

La brume dans le scénario a-t-elle été un allié pour le raccord ?

Arno *La vraie question c'est qu'est-ce que la brume nous permet ? Qu'est-ce qu'elle montre et cache, comment elle nous aide. On a fait beaucoup de teste en amont, des pré construction pour voir ce que ça donne avec la brume, voir ce qu'on pouvait imprimer et qu'est-ce qu'on devait construire : on fait que ce qui est nécessaire, pas plus. Les tests ont montré que les impressions photos avec quelques éléments en relief marchaient bien, ça nous a permis de faire beaucoup d'économies*

Avez-vous tourné dans un vrai immeuble parisien ou l'avez-vous reconstruit en studio ?

Arno *Pendant un long moment on voulait trouver un immeuble vide et tout construire à l'intérieur mais nous n'avons pas trouvé. On a donc construit un appartement qui a joué dans trois dispositions différentes, avec des modifications d'architecture de l'espace et d'ensembliage à chaque fois, pour bien signifié que nous étions alors chez un autre personnage. On place les découvertes pour jouer le raccord rue, à la bonne distance, tu ne te poses encore pas de questions.*

COMMENT REUSSIR A FAIRE MARCHER CES DEUX
ESPACES RACCORDES ENSEMBLE : D'UN POINT DE
VUE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

Je demande alors à Arno son point de vue sur ce qui fait qu'un raccord marche ou pas à l'écran. Je cherche à comprendre ses techniques, ses lignes directives à suivre qui vont lui permettre de rester dans son objectif sans pour autant brider sa créativité.

Arno : *Il marche quand tu ne le vois pas à l'image. Ensuite c'est le résultat d'une discussion avec le réalisateur : qu'est-ce qu'on film ? C'est quoi ton cadre, ton plan, ton intention ? Tu veux un 360 degrés, un plan fixe ? Pas de soucis mais dit le moi, que je puisse travailler l'espace et ce que tu veux réellement, que je porte mon travail sur ce qui va être vu, que je ne fasse que ce qui est nécessaire, que je ne perde pas du temps sur des choses qui ne seront au final pas dans le film. Le bon raccord est celui qui marche, mais il faut que tout le monde joue le jeu pour le faire marcher, il faut travailler tous ensemble, avec la volonté du réalisateur, avec la complicité du chef opérateur.*

Arno me parle alors de l'importance de l'inconscient collectif. Nous vivons tous avec des représentations et des clichés de certains domaines, pays, cultures etc... De certains éléments qui lorsque nous les voyons, nous rappelle un domaine précis. Ces codes-là, même s'ils ne sont pas toujours tout à fait dans le juste, sont utiles aux décorateurs. En les intégrant dans un décor, ils permettent au spectateur de se projeter dans l'espace que l'on tente de lui faire croire qu'il est, et permet ainsi de nourrir le raccord décor. Exemple, si nous créons en studio un raccord d'un restaurant italien localisé à Rome, les codes utilisés pourraient être des tables avec des nappes à carreaux rouge et blanc, des assiettes de spaghetti ou encore un four à pizza. Pourquoi cela ? Car ces codes sont ceux avec lesquels nous avons évolué avec les différentes représentations de la capitale italienne que nous avons pu voir dans notre vie.

Arno : *C'est à ce moment-là que les codes interviennent : un hôtel, un vendeur, une épicerie etc.. Pour que le spectateur se sente à Paris, dans la rue Solnier, même si nous ne la reproduisons pas à l'identique. Nous avons fait des dossiers contenant des reportages photos de tous les détails d'une rue pour pouvoir établir : « c'est quoi une rue ? ». On a pris tous les détails tous les codes.*

On a donc le bout de la rue qui est 100% raccord et le reste, ce sont des rues contractées pleines de codes parce qu'on a besoin de ça.

J'interroge également Laurent sur comment sur les points importants pour un chef opérateur à ne pas négliger pour raccorder deux espaces en un seul.

Laurent : *Les difficultés de l'opérateur par rapport au décor c'est la lumière et l'intégration : comment le décor est construit en intérieur (ou est ce qu'on va faire rentrer la lumière, créer des ombres) et comment le plan va être truqué. Il faut donc intégrer les gens des effets spéciaux dans cette conversation. C'est important pour moi qu'ils soient inclus, qu'ils participent dès le départ à la question « qu'est-ce qu'on va faire comme découverte ? ».*

Pour répondre plus globalement, tout est question de crédibilité. Quand on est en décor naturel mais qu'on filme dans plusieurs espaces de ce dernier, les raccords passent très bien, on est dans quelque chose de normal. Quand on passe en studio il faut raconter la même histoire, les raccords ne sont pas seulement visuels et technique, c'est tout il faut qu'on soit dans le même film. C'est parfois délicat de créer une lumière naturelle identique, cela demande un vrai travail d'analyse de l'espace originel dont il faut recréer l'atmosphère.

Et il y a certains facteurs que tu ne peux pas toujours contrôler comme la météo, à cause du plan de travail qui se fait en fonction des acteurs et non pas de la technique. Idéalement il faudrait d'abord commen

cer par tourner les extérieurs puis les intérieurs, de façon à être certain d'avoir un raccord lumière parfait. Mais ce n'est pas toujours le cas. Par exemple sur « Jeanne Du Barry », j'ai dû tourner une scène en intérieur avec une actrice en amorce qui regarde par la fenêtre avec un raccord direct en contre-champs tourné à Versailles. J'avais donc du totalement imaginer la météo possible pour créer ma lumière, pas de chance il a plu le jour des prises de vue en extérieure.



Jeanne Du Barry , Maiwenn - 2023

Comment tu rattrapes-tu cela ?

Laurent : *Un peu d'effet spéciaux pour enlever la pluie. Pour moi, il faut d'abord tourner les pelures pour éviter cela, mais aucun directeur de production ne l'entend.*

Quand tu filmes un raccord : est ce qu'il y a des focales que tu dois utiliser plus que d'autres ?

Laurent : *Oui il y a des focales qui sont plus utilisées que d'autres : tout dépend de si le cadre est en mouvement ou pas. En plan fixe c'est beaucoup plus facile, ce qui est derrière peut être travaillé par les effets spéciaux. En revanche en mouvement c'est plus délicat. Dans tous les cas, c'est mieux et plus simple de travailler avec des focales normales et non pas accentuées. Mais c'est compliqué car cela impose une contrainte au metteur en scène ce que je n'aime pas.*

Lorsque nous sommes en trucage avec des fonds vert ou autre, nous avons un espace en deux dimensions filmées pour la découverte et un espace en 3 dimensions sur le plateau. Forcément, plus nous sommes en grand angle plus c'est compliqué de rendre crédible la pelure. Il faudrait qu'elles soient tournées en 3D pour que cela marche totalement. Quand on connaît maintenant l'évolution des techniques de décors virtuels, c'est bien dans cette direction que l'on se dirige, ce qui aura plus de sens.

QUEL ESPACE DOIT S'ADAPTER LE PLUS L'AUTRE
DANS LE CADRE D'UN RACCORD DECOR NATUREL
-DECOR STUDIO

On peut alors se poser une question légitime : quel décor doit d'adapter à l'autre pour que le tout fonctionne ? A priori, j'aurais tendance à répondre instinctivement que c'est le studio qui se construit à partir des contraintes du décor réel. Mais en discutant avec Anne, je me rends compte que la réponse évolue en fonction du projet et de l'état des recherches, des repérages et des contraintes liées aux lieux.

Anne : *Pour Emily, il y a le restaurant de Gabriel qui est en réalité situé dans le 5ème arrondissement. A partir de la saison 2, beaucoup de scènes se déroulaient à l'intérieur que nous avons reconstruit. Du coup, le studio s'est adapté à l'extérieur réel qui était déjà présent dans la saison 1. J'ai dessiné l'intérieur en fonction de ce qu'on avait besoin dans le scénario avec une cuisine ouverte mais aussi adapté à ce qu'il y avait là-bas. J'ai pris le vrai plan et j'ai agrandi. En studio j'ai une porte qui est censé donner sur l'arrière. Ça marche du coup, tu crées l'illusion et l'œil va s'adapter, j'ai lié avec des détails la couleur rouge, des gravures dorées sur la façade.*

Après m'avoir exposé un cas de figure dans lequel l'intérieur studio s'est adapté à l'extérieur réel, Anne me parle maintenant de son travail sur la série « The Eddy » Sur laquelle elle a dû faire l'inverse. En effet ici, c'est la façade extérieure qu'elle a dû habiller pour raccorder au style esthétique de l'intérieur semi-studio.

Anne : *Pour la série netflix « The Eddy » de Damien Chazelle nous avons construit un studio de jazz dans un ancien cinéma dans le XIII^e arrondissement de Paris transformé en Studio photo. Nous avons donc réaménagé un espace existant, en y intégrant des couloirs entre les différents espaces qui n'existaient pas dans la réalité. Nous avons également réaménagé la façade extérieure. En effet, la façade n'avait pas du tout l'aspect d'un studio de jazz. C'était une vieille façade d'un bâtiment parisien assez simple. J'ai dessiné les extérieurs de façon à rappeler le club intérieur, en y faisant poser des plaques de métal*

rouge. En réaménageant l'extérieur, en l'habillant et cassant le côté années 70, j'ai ainsi pu assurer un raccord décor qui existait déjà dans le réel mais qui, par les réaménagements esthétiques intérieur, ne permettait plus au spectateur de comprendre que l'intérieur et l'extérieur étaient connectés. En retravaillant l'extérieur, j'ai pu réharmoniser l'esthétique général du décor, et assurer la continuité du décor dans la tête du spectateur. J'ai ajouté une fausse porte blindée en m'inspirant d'autres club de jazz parisien, principalement dans le 20ème. Aspect mental du raccord décor, même si c'est le même endroit, pour qu'il y ait une continuité esthétique du style, il fallait habiller, les club ont quelque chose d'intime, de cosy l'extérieur c'était des vitrines de base, ça ne collait pas, j'ai aussi raccordé dans les couleurs, dans les matières de récup, c'était comme un bâtiment abandonné



The Eddy, Damien Chazelle - 2020

Je me rappelle à mon tour avoir été confrontée à cette problématique du décor réel devant s'adapter au décor studio, ayant été trouvée une fois la construction de l'intérieur finie sur le plateau 4 de la Fémis. C'était durant l'exercice «Film 3» en la 3ème année, pour le film «Pays sans talent» de Ros

tslav Kitpichenko, que nous avons été confrontées à ce cas de figure avec Iris Morlat, élève dans ma promotion décor et binôme sur ce projet. Le scénario racontait l'histoire d'une famille d'origine russe immigrée en France vivant dans une maison à la campagne et ayant mélangé différents styles de décoration, entre leur pays d'origine et leur pays d'accueil. Les scènes se déroulaient à la fois à l'intérieur de la maison, et aussi à l'extérieur dans le grand jardin qui l'entourait. Le raccord par le décor était ici imposé car l'exercice nécessitait que les étudiants en décor construisent une partie du décor. Seulement voilà, l'extérieur n'avait pas encore été trouvé lorsque nous avons rejoint le projet, et n'a été validé qu'une fois les plans de construction finis et la peinture commencée.

Le travail des repérages a donc constitué à rechercher une maison dont l'extérieur était semblable à notre intérieur avec les critères suivants : en pierre, deux étages ou encore un toit voûté. Rostislav nous a laissé une place importante dans le choix de la maison, ayant pu donner notre avis sur laquelle permettrait le plus au raccord entre l'extérieur et l'intérieur d'être réaliste. Nous avons donc fini par trouver une maison qui rentrait dans le budget de location, dont nous avons légèrement modifié la façade en enlevant les volets, afin de raccorder aux fenêtres du studio. Néanmoins, en termes de surface, cet habitat était beaucoup trop grand. Le découpage a donc permis de la rendre moins vaste en ne filmant pas certains angles, l'équipe caméra ayant ainsi permis de palier aux soucis de taille.

Avec du recul, je pense qu'il aurait été beaucoup plus intelligent de trouver la maison avant de penser le studio, non pas pour que l'artistique s'y soumette, mais du moins pour préparer le raccord et créer l'illusion. Contrairement à Anne qui avait l'extérieur dès le début et donc penser sa réhabilitation en lien avec sa direction artistique de l'intérieur, nous n'avons pas eu le choix que de laisser certains axes de côtés qui auraient pu être intéressants à filmer. Nous aurions pu créer des découvertes sur des couloirs, ou des portes supplémentaires raccord par exemple. Nous aurions pu prendre des cotes également plus précises, pour mettre des mouve

ments de caméra entrées et sorties plus rapprochés, et créer un vrai mouvement de continuité entre les deux espaces, ce qui n'a pas été possible de faire pour cause de trop grandes différences entre les deux espaces.

Suite à cet entretien avec Arno qui m'a permis de comprendre comment un chef décorateur élabore l'idée du raccord décor d'un point de vue artistique mais aussi technique, je me penche maintenant sur ceux qui vont permettre sa réalisation physique : les différents membres et postes de l'équipe de décoration du film.

L'EQUIPE DECORATION

Une fois la direction artistique définie, la construction du raccord peut commencer. Le travail va donc se répartir entre les différents corps de métier. Pour pouvoir parler au mieux de chaque métier, je me suis également entretenue avec différentes personnes qui me parleront plus précisément de leur poste. Tout d'abord, des relevés vont être effectués sur le décor réel pour pouvoir le raccorder au décor studio. Ces relevés vont ensuite être communiqués aux dessinateurs au plan.

LE DESSIN AU PLAN

Les dessinateurs vont être en charge de dessiner les différents éléments de construction. Pour discuter de son travail, je me suis entretenue longtemps avec Iris qui a déjà beaucoup pratiqué ce poste sur différents tournages

Comment travailles-tu avec le chef décorateur ?

Tout d'abord, de nombreux entretiens ont lieu avec le chef décorateur concernant la direction artistique que ce dernier souhaite donner au décor, comment est-ce que ce dernier veut représenter l'espace architectu-

croquis et des mesures qu'il faut reproduire sur logiciel. Personnellement j'utilise le logiciel « autocad ». Pendant ces réunions de travail, le chef décorateur nous indique l'endroit à raccorder, celui qui doit faire le lien entre le décor réel et le décor studio. Et c'est à ce moment qu'intervient la technique.

D'un point de vue technique, comment vas-tu agir sur le raccord ?

Tout d'abord, il faut étudier de manière précise le décor réel, qui constitue la base sur laquelle nous allons nous appuyer pour dessiner le raccord. Il faut comprendre son architecture, comment le bâtiment est construit, qu'elles sont ses particularités, sa régularité mais aussi ses « accidents ». Ensuite, il faut faire un travail de relevé. Prendre le plus de mesures possibles pour ne pas avoir à revenir sur les lieux, mais si la plupart du temps, il nous en manque toujours une ce qui nous oblige à y retourner. Il faut tout relever, même ce qui nous semble inutile. Il faut assurer ses arrières. Tu vas donc porter une attention précise à l'élément qui raccorde : une porte, une fenêtre, un mur, etc...

Une fois que tu passes au dessin sur le logiciel, comment cela se passe ?

Il y a une règle d'or lorsque tu dessines des plans. Tu ne dois jamais oublier que tu dessines pour quelqu'un d'autre, pour la personne qui va construire réellement le décor. Toi tu as pu étudier le décor en profondeur et tu as eu accès aux informations assez détaillées du chef décorateur, ce qui n'est pas le cas des constructeurs. Ton travail c'est donc aussi de retranscrire les informations, de les communiquer. Il faut donc détailler le plus possible tes plans, en ajoutant des informations même les plus anodines. Par exemple si tu raccordes une porte de maison qui fait le lien entre le jardin et l'entrée, il faut faire attention à la hauteur et à la largeur, au cadre de porte, à la porte en elle-même qu'il va sûrement falloir également redessiner, et tout indiquer sur ton plan. Si le poignet est légèrement tordu, il faut

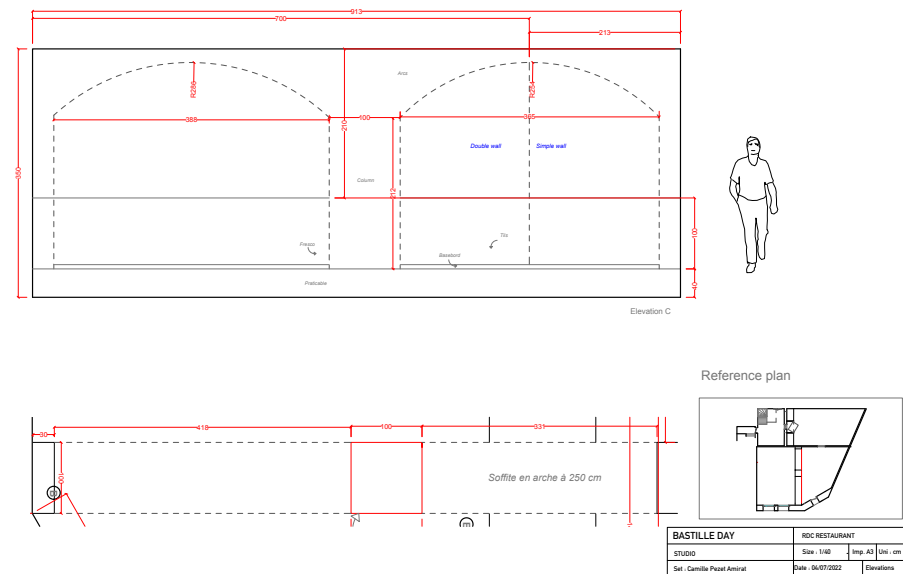
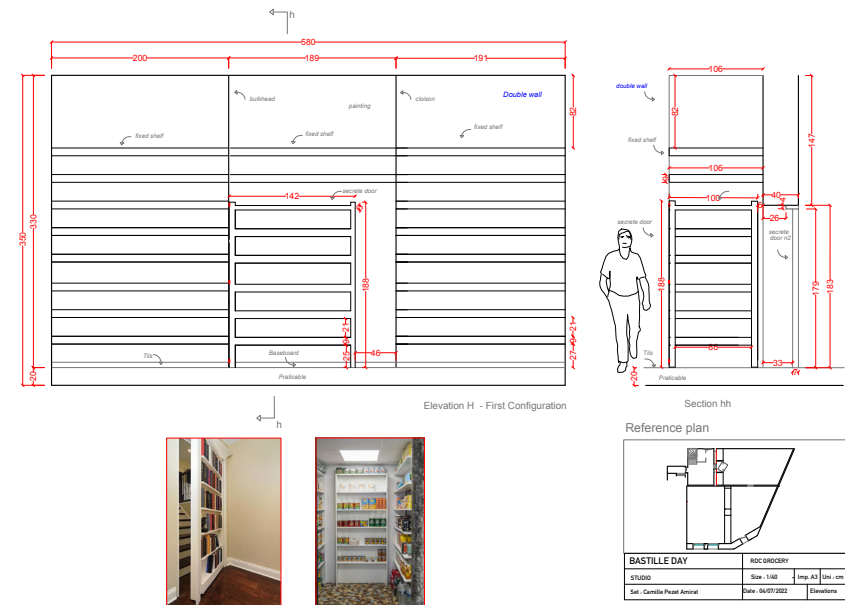
l'indiquer par une note à côté du dessin. Intégrer des photos à la mise en page de ton plan peut également aider visuellement le constructeur.

Est-ce que tu portes une attention particulière à la précision des mesures de l'élément raccord ou il t'arrive de prendre des libertés ?

Le principal, c'est que le raccord ne se voit pas, mais oui peut toujours s'arranger avec la réalité. S'il est plus arrangeant de modifier légèrement une côte sans que cela se voit et que cela permet de faire marcher les deux espaces ensembles, oui cela se fait. C'est le résultat final qui compte. Bien sûr si tu reproduis une fenêtre de 1,5 mètre de haut mais que le battant que l'on doit intégrer est légèrement plus petit, oui tu dessineras une fenêtre légèrement plus petite également, mais l'écart ne doit pas être immense. Tu ne pourras pas dessiner la fenêtre à 1 mètre de hauteur par exemple. Mais ce n'est pas moi qui vais prendre la décision de m'autoriser cette liberté, j'en parle toujours au chef décorateur avant de le faire.

La dictature du raccord exact, j'en ai également parlé avec Arno :

Arno : *La dictature du raccord qu'on a tous, en vrai, tout le monde s'en fou. On peut emmener le spectateur où l'on veut, comme le fait fréquemment Wong Kar Wai. Mais pour casser les codes, il faut d'abord les apprivoiser avant de les détruire.*



Plans provenant de mon rendu de l'exercice « long-métrage en anglais - 2022

LE TRAVAIL A L'ATELIER

Une fois le plan du raccord terminé et validé, le passage en atelier commence. Les constructeurs vont donc suivre les instructions des dessins afin de le réaliser. La structure de base est alors construite, vient alors l'intervention des peintres. J'ai discuté de cela avec Agathe Soler, peintre de cinéma qui a accepté de travailler également sur la réalisation de mon TFE.

Comment envisages-tu le raccord au niveau de ton travail de peintre ?

Je réalise moi aussi un gros travail de recherches autour de la matière. Dans l'idéale, je me rends sur le lieu du décor réel à raccorder au décor studio afin d'y étudier les matières et les volumes pour pouvoir établir différentes listes : les tâches à réaliser, la liste des matériaux à acheter pour simuler le raccord (enduit, plâtre), les différentes couleurs. Je travaille avec un nuancier de façon à pouvoir me rapprocher le plus possible de la réalité. Parfois je fabrique la couleur moi-même, à d'autres moments je la fais fabriquer directement chez décor plus, le magasin de peinture fournissant la majorité des équipes de tournage.

Je prends le maximum de photos possibles, je peux aussi travailler avec des photos de références, la plupart du temps, je les trouve dans les dossiers moodboard du chef décorateur. Je fais beaucoup de tests en amont, sur des chutes de bois, pour trouver les différents éléments qui colleront au mieux à la réalité et permettront au raccord de prendre vie.

L'étape à ne pas négliger et celle de la patine. La patine sert à « vieillir » ton travail de peinture, qui va rendre le tout plus vivant : les traces du temps, de la météo, du passage à travers cet espace. Elle permet de casser l'aspect irréel du décor.

Ces différentes phases de peinture prennent du temps et de la concentration. Il ne faut pas lésiner là-dessus, au risque de mettre le décor en péril, surtout si des inserts sont prévu sur ces parties-là.



L'ENSEMBLIAGE

Une fois la partie de réalisation en atelier est terminée, les ensembliers interviennent afin d'apporter meubles et accessoires au décor. J'en discute avec Arno qui évoque à nouveau l'idée des codes visuels :

Qu'elle est la place de l'ensemblier dans le raccord ?

Arno : *Il y a pleins de raccords qui existent. Il faut donc un sas comme on s'est dit, mais il ne faut pas oublier que le cinéma c'est une série de codes. Si je raconte que l'on est chez des riches j'ai un plafond haut, c'est idiot mais c'est comme ça, on est tous formés par des codes. L'imaginaire collectif est plus fort que la réalité. Il y a donc des codes qu'il faut respecter (ou pas, mais ça c'est dans un second temps, une fois que l'on les métrise). Dans l'image il y a des marqueurs forts, quand tu veux t'aider pour des raccords, tu mets des marqueurs forts dans le sas et c'est à ce moment-là que l'ensemblier peut t'aider : une plante, un rideau rouge etc... que le spectateur va garder en mémoire et voir aux deux endroits. Il va donc relier les deux espaces dans son esprit sans se rendre compte qu'ils sont dans la réalité distincts.*

Un objet peut donc faire la transition entre les deux espaces, être présent dans les deux endroits : le réel puis le studio. On peut donc arriver à la même conclusion que durant la première partie : pour faire marcher un raccord, plusieurs acteurs de la décoration y jouent un rôle essentiel, à chaque fois différent mais complémentaire de celui des autres. Ici, nous avons évoqué l'idée du sas de transition, de l'éventualité de construire le raccord à plusieurs endroits à l'identique, mais aussi de faire intervenir des codes visuels en lien direct avec l'imaginaire collectif du spectateur. Je me suis jusqu'à présent intéressée uniquement au raccord dans un aspect réaliste. Mais qu'en est-il lorsque le raccord décor doit relier deux espaces qui ne le sont logiquement pas ?

III - LE RACCORD DOIT-IL NECESSAIREMENT ETRE REALISTE ? LE FAIRE ACCEPTER AU SPECTATEUR

Jusqu'à présent dans ce mémoire et durant mes différents entretiens, je ne me suis intéressée qu'au raccord décor réaliste, celui qui a comme objectif de faire croire à une continuité entre deux espaces dans la réalité distincts. Ces raccords sont appuyés par des scénarios également réalistes, racontant des histoires du quotidien. Mais qu'en est-il lorsque ce n'est pas le cas ? Lorsqu'un film présente une action nécessitant un raccord entre deux espaces qui sont déconnectés l'un de l'autre également dans la diégèse du film ? Qu'en est-il à ce moment-là ? Comment peut-on faire accepter un raccord surréaliste au spectateur ? Jusqu'où peut-on aller sans le perdre ? Quelles sont les limites à ne pas franchir et surtout, le spectateur est-il plus prêt à accepter un raccord surréaliste pour un genre de film en particulier plutôt qu'un autre ?

Je pense alors au tableau de Magritte « *Embellie* » représentant une porte d'ouvrant sur une mer lointaine et un ciel bleu, offrant un raccord entre un intérieur inexistant (seulement composé d'une porte et de son châssis) et un extérieur gigantesque. En observant ce tableau, je me suis rendue compte qu'en tant que spectatrice de l'œuvre, je ne mettais jamais posée la question de l'aspect réaliste ou non de ce tableau. Je me suis alors posée la question : pourquoi ? J'en suis venue à la conclusion suivante : Magritte est un peintre qui s'inscrit dans le courant du surréalisme, tout comme d'autres peintres comme Salvador Dalí. Par conséquent, la vraisemblance de leurs œuvres n'a jamais été quelque chose sur laquelle j'aurais pu m'interroger, à l'instar de tableaux tel que ce de Jan Van Eyck par exemple. Je m'interroge alors, est-ce que ce cas de figure peut se transposer aussi au cinéma ?

UN RACCORD EST-IL DIFFEREMMENT ACCEPTE EN FONCTION DU GENRE DU FILM

LE SCENARIO PEUT-IL A LUI SEUL FAIRE ACCEPTER LA VRAI-SEMBLANCE D'UN RACCORD ?

Je décide de me pencher sur le genre du film fantastique. En effet, nombreux sont les scénarios aux histoires surréalistes n'ayant aucune chance de se produire dans notre quotidien, mais parvenant néanmoins à transporter le spectateur. Dans le genre fantastique, il arrive fréquemment qu'un personnage se déplace d'un endroit à un autre, sans que les deux espaces soient logiquement connectés. Je m'interroge également sur les manières de faire dans ce cas-là, est le même principe que pour un raccord réaliste ? Faut-il avoir recours à des sas raccords ? Faut-il faire jouer les codes ? Je commence par discuter de ces interrogations avec Laurent :

As-tu déjà été confronté à la question d'un raccord surréaliste ? Où tu passes d'un endroit à un autre sans l'idée de créer une continuité logique ?

Laurent : *Je crois que non.*

Est-ce que tu penses que tu pourrais prendre plus de liberté si c'était le cas ? Qu'il y aurait moins la pression de rendre un raccord décor réaliste pour faire marcher la scène ?

Laurent : *Prendre plus de libertés peut être oui. Dans un univers irréaliste tu es plus libre mais il faut que le résultat soit bien pensé, et donc il faut quand même penser les artifices du décor de la même manière qu'un décor réaliste pour ne pas perdre le spectateur et lui faire croire que les deux endroits distincts communiquent. Si nous filmons un intérieur dans un appartement parisien du 18ème arrondissement de Paris, et qu'on a*

lumière du désert se reflète dans l'appartement à travers les fenêtres. Il faut que ça marche quel que soit le genre, le ton, et le public cible du film. Un raccord quand il se voit c'est mauvais donc petit ou grand film c'est pareil.

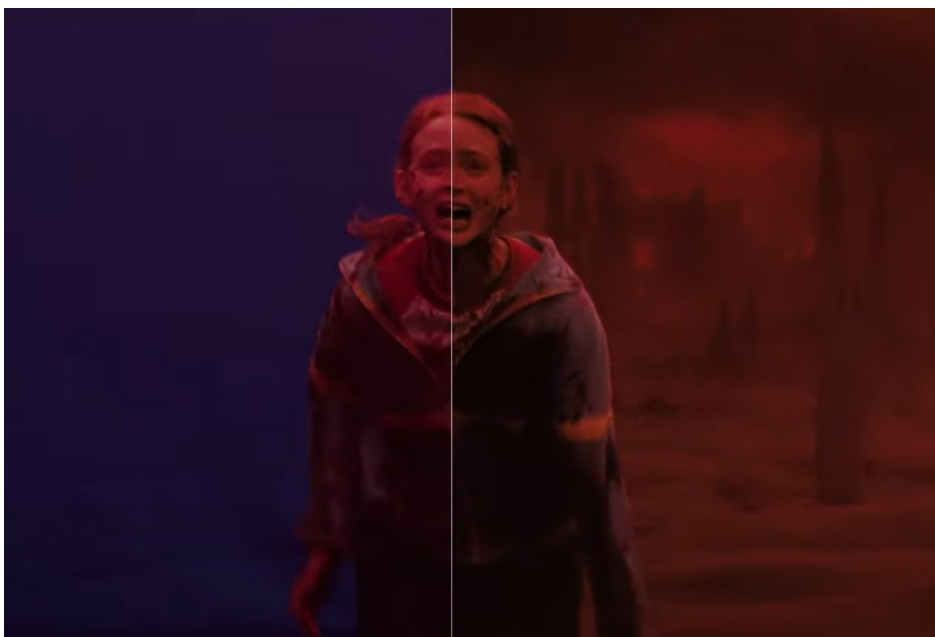
Il y a donc, malgré une forme de liberté scénaristique, une certaine rigueur à tenir au niveau de la technique comme nous l'explique Laurent. Nous allons étudier cela avec deux cas de figures différents : dans un premier temps, nous allons parler de la série « *Stranger Things* » de Matt et Ross Duffer, puis, nous analyserons un deuxième exemple provenant du film « *Incroyable mais vrai* » de Quentin Dupieux.

« *Stranger things* » est une série américaine produite par Netflix, en diffusion depuis 2016, dont le pilote raconte la disparition mystérieuse d'un enfant dans une petite ville américaine. On découvre au fur et à mesure des épisodes que Will est en réalité passé coincé dans un monde parallèle, et tente donc de communiquer avec sa famille et ses amis pour se libérer. La série se développe au fur et à mesure du temps visuellement, gagnant en budget lors de chaque nouveau tournage. Alors que durant les trois premières saisons, le passage entre les deux mondes est simplement suggéré à l'écran, ce qui en fait un raccord par le montage, la quatrième saison offre pour la première fois une vue sur le champ de force permettant de passer d'un côté à l'autre. En effet, trois personnages coincés dans le monde parallèle sont aidés depuis le monde réel par les autres personnages pour s'en sortir. Un grand trou entre les deux mondes compose donc le raccord décor entre les deux espaces, offrant à chacun une ouverture visuelle sur le monde opposé. En effet, les deux mondes n'ont pas été tournés au même endroit comme nous pouvons le découvrir dans le making of de la série. Le monde réel a été tourné dans la maison de la famille Byers, alors que le monde parallèle a été construit sur un plateau recouvert de bleu incruste, avec seulement de légers éléments de décor, le tout ayant été majoritairement créé en post-production. Malgré tout, nous retrouvons une manière de faire traditionnelle : le trou composant le sas du raccord construit deux fois, et un élément d'assemblage fait le lien

entre les deux parties. Il s'agit d'une corde de draps nouées permettant de grimper. Elle est présente dans les deux parties et permet d'assurer visuellement la continuité. A côté de cela, comme nous en a parlé Laurent, la lumière joue un rôle majeur dans ce raccord. En effet, alors que le monde réel est constitué de tons chauds et celui parallèle de couleurs froides, les lumières rebondissent en permanence ce qui fait que l'on discerne des traces de bleu sur le décor « réel » lorsqu'il est filmé en contre champs, et vice versa. Cela renforce ainsi le lien entre les deux espaces.



Stranger things saison 4, Matt Duffer - 2022



Stranger things saison 4, Matt Duffer - 2022

Cette scène est purement surréaliste. En effet, elle est tirée d'une série fantastique installant un univers aux couleurs bien définies, et aux nombreux effets spéciaux depuis maintenant quatre saisons, ayant eu le temps de développer de manière assez précise une intrigue dans laquelle le spectateur est immergé. A ce moment-là, on ne se pose plus la question de la vraisemblance de la scène, car le genre fantastique nous permet d'accepter ce que le scénario nous propose sans remettre en question sa crédibilité. Nous allons étudier un deuxième cas de figure, un film dans lequel le raccord décor n'a pas une fonction de continuité réaliste, mais cette fois-ci française, avec beaucoup moins de budget et une intrigue moins inscrite dans le temps. Il s'agit de «*Incroyable mais vrai* » de Quentin Dupieux.

Le film raconte l'histoire d'un couple achetant une maison et découvrant au sous-sol une trappe un peu spéciale. En effet, lorsque l'on descend dedans par le biais d'une échelle, on en ressort par un trou dans le plafond du deuxième étage de la maison. En plus de cela, l'agent immobilier explique au début du film que chaque passage dans le trou nous fait rajeunir de trois jours. Ici, le raccord décor est encore une fois constitué d'un trou, mais cette fois-ci seulement construit et non modifié par des vfx en post production. J'ai pu discuter avec différents membres de l'équipe du film qui m'ont expliqué avoir à la fois construit le sous-sol en studio à Bry-sur-marne, puis réalisé un trou dans un plafond et ajouté une échelle identique dans la maison réelle utilisée comme décor principal dans le film. Encore une fois, les mêmes principes sont utilisés : pas de raccord par le trou, l'échelle : élément d'assemblage mais aussi la lumière sombre provenant du trou lorsque l'actrice en sort et se retrouve en plein jour, donnant la sensation de provenir d'un tunnel.

n univers beaucoup plus réaliste visuellement (un environnement du quotidien, une maison traditionnelle, une lumière naturelle), avec un élément scénaristique fantastique. Mais malgré le fait qu'il y a beaucoup moins d'artifices autour de ce raccord décor surréaliste, le spectateur parvient à y croire. Ainsi, en comparant ces deux productions aux nationalités, budget, scénario et public différent, leur point commun du genre fantastique permet de faire marcher le raccord décor irrationnel. Malgré tout, on note le même schéma de création pour parvenir à créer techniquement ces deux espaces à relier, avec la même attention portée au fait de ne pas voir le raccord, de le rendre fluide et naturel. Mais le genre fantastique ne s'arrête pas là. Il arrive également qu'il pousse le raccord au point de le faire reposer sur un seul objet, et non pas une structure construite.



Incroyable mais vrai, Quentin Dupieux - 2022

LE RACCORD SURREALISTE A TRAVERS MOTIF DE L'OBJET

Il arrive qu'un objet prenne le rôle de sas raccord et de motif scénaristique provoquant le raccord décor. En effet, cela arrive de nombreuses fois dans des films au genre fantastique qu'une chaussures, une console de jeu ou encore une baignoire, justifient le passage d'un endroit à un autre. A ce moment-là, il peut y avoir la construction d'un sas raccord comme nous l'avons vu précédemment, mais il peut aussi tout simplement être composé d'une coupe au montage. Nous allons voir deux cas de figure différents dans lesquels l'objet est l'élément clef du raccord décor mais la technique elle est différente. Je vais parler ici de films qui s'adressent à un public assez large mais plus précisément, à une tranche d'âge entre six et quinze ans, moment de vie où l'imaginaire d'un enfant est encore assez libre, loin des problématiques de la vie adulte, ce qui leur permet de se poser moins de questions et de plonger assez facilement dans un univers fantastique.

Dans le film « *Le retour de Mary Poppins* » de Rob Marshall, Mary Poppins, gouvernante au sein de la famille londonienne Banks. Dans une séquence, elle décide de faire passer les enfants de la maison dans un monde parallèle le temps du bain pour aller jouer dans une autre dimension. Notre sas raccord est donc une baignoire dans laquelle la gouvernante plonge les enfants les uns après les autres. Pour cela, la salle de bain a été construite en studio, qu'un mécanisme bien spécifique sous la baignoire, composé d'une structure surélevée et d'un toboggan de façon à récupérer les enfants glissants dans la baignoire remplies de mousse afin de cacher tout le dispositif. Par la suite, Mary les rejoint et tous nagent et découvre des profondeurs aquatiques, ayant été tournée sur fond vert. la séquence ne possède qu'un seul sas raccord, absent dans le deuxième univers. On peut noter néanmoins le motif de l'eau récurrent aux deux séquences qui s'enchaînent, qui nous permettent inconsciemment de faire le lien entre les deux espaces, même si cela n'est pas montré directe-

ment et que leur plongée dans les fonds marins est seulement suggérée par leur plongée dans la baignoire. On utilise ici un élément du quotidien connu de tous pour en faire un raccord surréaliste au niveau du scénario. L'aspect magique de la scène, en plus des couleurs et de la musique entraînante, ne font qu'apporter du crédit à la vraisemblance de ce raccord que l'on ne remet à aucun moment en question malgré son aspect totalement irréel.



Le retour de Mary Poppins, Rob Marshall- 2018

Je vais parler maintenant d'un autre exemple, où l'objet fait office de motif raccord décor mais sans construction de sas de passage, se basant uniquement sur les vfx et le montage. Il s'agit de « *Harry Potter et la coupe de feu* » de Mike Newell. Au début du film, les sorciers se rendent à la finale de la coupe du monde de Quidditch. Sport national de l'univers de sorcellerie. Pour se transporter depuis la forêt voisine de la maison des Weasley vers le camping voisin au stade où se déroule le match, les sorciers utilisent un « portoloïn ». Cet objet est en fait une chaussure placée au centre que chaque sorcier va devoir toucher pour décoller avec lui et être transporté vers un autre décor. Ici, il n'y a donc pas de sas construit, c'est l'objet qui fait office de raccord scénaristique entre les deux espaces tournés sur fond vert.



Harry Potter et la coupe de feu, Mike Newell - 2005

Ces deux exemples de séquences fantastiques ayant tout de même recours à la notion du raccord par le décor mais de deux manières différentes. Je m'interroge alors : sommes-nous plus libres en tant que chef décorateur lorsque nous sommes libérés de la contrainte du réalisme ?

SOMMES-NOUS PLUS LIBRES EN TANT QUE CHEF DECORATEUR DANS LE CAS OU NOUS SOMMES LIBERES DE LA CONTRAINTE REALISTE?

Anne ayant travaillé deux fois avec Woody Allen, dont le film « *Midnight in Paris* » dans lequel le personnage de Owen Wilson se perd dans les rue de paris et se retrouve plongé dans les années 20, passant ainsi la soirée avec des artistes tel que Jean Cocteau ou Salvador Dali. Je me suis donc demandé si Anne s'était sentie plus libre au niveau du raccord décor, devant crée un passage entre deux époques au sein de la même ville ou si au contraire, elle avait tenté de rester le plus fidèle possible à la réalité

Anne : *Pour « Midnight in Paris », Wody Allen m'a laissé entièrement carte blanche carte blanche sur la décoration, il m'a fait entièrement confiance. Il ne donne pas vraiment d'instructions. Nous avons donc simplement beaucoup discuté de ce que je voulais faire et c'est par ce biais que je me suis sentie le plus libre. Le raccord décor n'étais pas quelque chose de central, c'est un film poétique, c'est surtout l'esthétique qui comptait, de transporter le spectateur à travers les différentes époques. Ce fût pareil pour « Magic in the moonlight » ou en plus de cela, j'ai pu travailler avec une ensemblière que je connaissais bien et ainsi faire à nouveau ce que je ce que je voulais, avec son aide. C'était plus une question d'illusion que de raccord décor. Par exemple, ce fût très amusant de faire croire à l'écran que nous étions à Berlin alors que tout était à Nice. Mais pour répondre plus directement oui, je pense que nous sommes plus libre dans le cadre du genre fantas*

tique au niveau du raccord décor lorsque le scénario nous le permet.

J'en conclu donc que oui, un chef décorateur peut se sentir plus libre d'élaborer des raccords plus farfelus dans le cadre d'un film au genre fantastique, sans pour autant franchir certaines limites pour ne pas perdre le spectateur. Il faut trouver un juste milieu entre fantastique et réaliste. Il faut en réalité rendre le fantastique réaliste aux yeux du spectateur, ce qui dans l'idée est assez amusant. Je vois ici une opportunité de pousser la créativité à son maximum, de laisser libre cours à notre imagination. Mon idée ce confirme par une expérience d'on me parle Laurent.

As-tu déjà travaillé sur un projet avec un raccord volontairement surréaliste pour changer d'univers ?

Laurent : *Oui il y a quelques années maintenant c'était pour un film industriel, un raccord en direct. Ça s'appelait « transparence » Un bureau d'étude avaient été construit en extérieur chez Sud aviation à Toulouse sur un praticable. Les murs du décor étaient composés de tulle peint, éclairé en frisant. Le film commercial s'ouvrait sur une discussion entre deux collègues. Puis tout d'un coup, je faisais chuter la lumière et l'avion arrivait par-dessus le bureau, faisant ainsi trembler le décor. Tout le monde nous a demandé comment nous avions fait, c'était clairement du Méliès.*

Après avoir abordé la question de la liberté artistique selon le genre, je me penche maintenant sur les libertés géographiques prises par certains film dans la représentation d'un espace.

MODIFIER LES RAPPORTS GEOGRAPHIQUES : PERDS ON LE SPECTATEUR ? EST-CE VRAIMENT IMPORTANT DE RESPECTER LA GEOGRAPHIE D'UN ESPACE, NOTAMMENT DANS LES FILMS ETRANGERS ?

Il arrive régulièrement, et de manière assez fréquente que des productions étrangères viennent tourner à Paris. Ce fût le cas récemment pour de grosses productions américaines tel que « Mission impossible : fallout » de Christopher McQuarrie ou encore « John Wick 4 » de Chad Stahelski. En visionnant ces films, en tant que parisienne ayant grandi dans la capitale et par conséquent, connaissant très bien la géographie de la ville, il m'est de nombreuses fois arrivé de sortir de la diégèse du film dans laquelle j'étais plongée, revenant à mon statut de spectatrice dans mon fauteuil de cinéma, à cause d'un raccord géographique surréaliste.

Récemment est sorti sur Netflix le film « *Murder mystery 2* » de Jeremy Garelick, une comédie policière américaine. Au début du film survient une séquence de course poursuite entre un camion et des voitures de police. Le comique de situation est basé sur le fait que ce sont les héros qui sont pourchassés car soupçonnés d'avoir commis un meurtre, et qui se retrouvent donc à tenter de fuir la police à travers Paris en sortant de nombreuses fois la tête par la fenêtre de la voiture. La course poursuite dure environ huit minutes, pour une trajectoire allant des Champs Elysée à la Butte au Cailles, en passant par Notre Dame mais sans rouler dans le bon sens (leur direction laissant penser qu'ils arriveraient de 5ème arrondissement de Paris alors qu'ils viennent du 8ème). Cette séquence a donc raccordé trois lieux différents de Paris sur une échelle de temps impossible à tenir, et sur une trajectoire géographiquement illogique.



Murder Mystery 2, Jeremy Garelick- 2023

J'étais curieuse de voir ce que pouvait en penser un spectateur n'ayant jamais été à Paris et vivant simplement avec une image de la capitale véhiculée à travers le monde provenant des films, séries et magazines. J'ai donc demandé à Prabhakaran, élève production designer que j'ai rencontré lors de notre échange universitaire à la FTII (film television institut of india) à Pune en Inde en Janvier 2023, de regarder cette séquence et de me dire ce qu'il en pensait. Comme je m'y attendais, il n'a absolument pas remarqué les problèmes géographiques que j'avais pu relever, il en a pris conscience ensuite par zoom quand je lui ai partagé l'itinéraire pris par le camion dans la séquence que j'avais retracé sur google map. Par contre, il a ressenti la volonté de montrer le plus possible les bâtiments parisiens connus en très peu de temps, ce qui l'a rendu confus. En effet, le rythme de la séquence par le montage et les allers-retours entre l'intérieur et l'extérieur du camion l'on perdu, ce qui fait qu'il n'a pas vraiment « profité du paysage, trop concentrer à comprendre ce qu'il s'y passé. Donc au final, j'en conclu que ce choix d'enchaîner les espaces touristiques à l'écran afin de contextualiser la scène ne marchent pas autant que le film l'aurait voulu, et que donc le raccord décor est m'y en péril, même pour le public étranger.

Après s'être demandé si le raccord surréaliste par le décor était plus facile à faire accepter au spectateur en fonction du genre du film, on peut se demander maintenant si un raccord peut s'adresser à un certain public plutôt qu'à un autre. Les films tournés à Paris par des productions américaines, mais aussi indiennes comme « *Befikre* » de Aditya Chopra, offrent la plupart du temps une image glorifiante de la ville lumière. Ils véhiculent cette image glamour de la capitale française. Il est donc évident que ce genre de film s'adresse à un public cible, aimant cette image parisienne des magazines, souvent assez éloignée de la réalité, mais aussi ne connaissant pas la ville, ce qui permet au découpage de prendre de grandes libertés. J'en ai discuté avec Anne Seibel, ayant travaillé sur beaucoup de projets étrangers, je voulais avoir son point de vue sur ce sujet :

Lorsque tu travailles sur une production étrangère se tournant à Paris, as-tu la sensation d'être plus libre dans la notion du raccord décor ? Tes sens-tu moins contrainte par la géographie du lieu au niveau de la crédibilité ?

Anne : *Je tiens compte de la géographie de Paris sur chaque projet, de façon à ce que cela puisse parler à tous. Sur « Emily in Paris », par exemple, j'y prête une grande attention, que ses déplacements soient cohérents avec la disposition de la ville. Mais des fois des opportunités s'offre à nous. Par exemple pour Emily saison 2 il y a un épisode qui se tourne à Saint Tropez dans un hôtel de luxe. Arrivée sur place, je ne trouvais pas d'hôtel, tout était très moche. Finalement j'en ai trouvé un plus loin au cap ferrat. Mais c'est à 1h30 de saint tropez, sur la french riviera. J'ai appelé Darren Star (le show runner de la série) pour lui expliquer la situation. Il m'a dit « ce n'est pas grave personne ne va le voir, enfin les américains ne vous pas le voir » Ce sont des anachronismes qui ne sont pas important pour eux. Pour paris par contre je fais vraiment attention.*

La phrase prononcée par Darren Star est vraiment importante : « *personne ne va le voir, enfin, les américains ne vont pas le voir* » Il faut donc selon moi trouver une limite à ne pas franchir. Voir jusqu'où l'on peut aller sans que cela sorte le spectateur du film comme ce fût le cas pour moi avec « *Murder mystery 2* » Lorsqu'on utilise le raccord décor de deux décors réels distincts dans la réalité, il faut trouver des stratagèmes pour ne pas que le public connaissant le lieu ne soit trop perturbé, car le cinéma étant un art populaire doit s'adresser et être vu de tous, même si les goûts de chacun nous pousse à nous orienter vers certains genre plus que d'autres. Je vais ici parler de deux projets ayant utilisé le raccord décor de deux espaces réels, en avant utiliser différentes techniques pour les faire marcher, sans que cela ne soit déceler par tout public confondu, également ceux qui pourraient potentiellement reconnaître les lieux et identifier ce raccord fictif.

LE RACCORD DECOR DE DEUX ESPACES REELS MASQUES PAR LA TECHNIQUE

Il arrive que des espaces ayant des fonctions précises (écoles, hôpital) soient le temps d'un tournage suggéré comme ayant une autre fonction. Par exemple sur « *Athena* » de Romain Gavras, le film s'ouvre sur un plan séquence dans un commissariat saccagé durant une révolte. Pour cette séquence, Arno a choisi un hôpital désaffecté qu'il a modifié avec l'équipe, faisant intervenir de la construction mais aussi de la peinture et bien entendu de l'ensemblage.

Dans le cadre du raccord décor, il arrive que des espaces studio ou réels en intérieur soient associés à des extérieurs connus pour leur fonction au sein de la ville, dont il est très compliqué de les distancer. Afin de palier à cela, différents stratagèmes rentrent en jeu, et permettent de berner le spectateur connaissant cet espace, et ainsi de les empêcher de sortir du film et font fonctionner le raccord décor. Je vais parler de deux projets, n'ayant pas utilisé les mêmes techniques, mais étant tout de même arrivés à leurs fins.

Premièrement : la série « *The Eddy* » de Damien Chazelle, dont Anne était production designer. Au début du second épisode, Julie, adolescente et fille d'un jazzman, fait son entrée au lycée international. Qui est en fait l'un des bâtiments de la cité universitaire de Paris dans le 14eme arrondissement. Le raccord décor est donc composé de l'extérieur de la cité universitaire, associé par le montage à l'intérieur de l'un des bâtiments du par rappelant l'architecture d'universités tel que Oxford. J'ai cherché à comprendre pourquoi le fait que l'on me fasse croire à l'écran que l'extérieur de la cité universitaire que je connais si bien est en réalité celui du lycée international ne m'a pas fait sortir de la diégèse. Pour différentes raisons. La première : le cadrage. A aucun moment nous ne pouvons discerner les rails du tramway T3 passant juste à côté. Les plans sur les acteurs sont en mouvement et assez serrés (plan américain ou gros plan) ce qui permet de ne pas pouvoir

énormément discerner le alentour, mise à part les grilles de la cité. Ensuite la végétation. La série a très probablement été tournée au printemps, d'où les arbres feuillus et très verts, encore une fois une façon de cacher la route et la station « parc Montsouris » du tramway. Enfin, on peut y voir un panneau informatif « Cité scolaire internationale » accroché à la grille de l'entrée. Cela appuyé le scénario ainsi que l'unité visuelle, Julie étant américaine et venant de déménager en France, et tous les étudiants portant des uniformes. L'espace a donc été pensé techniquement et réaménagé pour contourner le problème de l'identification du lieu et donc, faire marcher le raccord décor entre deux espaces réels.



The Eddy, Damien Chazelle - 2020

Je vais maintenant parler d'un autre projet, il s'agit du film « *Une année difficile* » réalisé par Eric Toldeano et Olivier Nakache. Ce projet, toujours en post-production qui sortira en Octobre 2023. Pour une séquence sensée se tournée à la banque de France en extérieur, l'équipe décoration a choisi d'utiliser le parvis de l'académie du climat. Même la nouvelle fonction de ce bâtiment est assez récente et que tous les parisiens ne savent pas où se trouve réellement la banque de France, l'académie du climat est placée géographiquement d manière assez centrale dans paris, se trouvant à côté de l'hôtel de ville. N'ayant pu malheureusement observer que de loin les décors en Juin 2022 non terminé, et n'ayant pas pu accéder au tournage, je m'appuie ici sur les dires de Kelly Thouroude, régie costume sur le film ayant pu visualiser l'évolution de la construction du décor. Comme Anne l'a fait sur « *The Eddy* » pour la façade du club de jazz, l'équipe décoration menée par la cheffe décoratrice. A choisi d'habiller la façade en y ajoutant des éléments de construction, afin de modifier architecturalement le lieu, et ainsi « tricher » le décor. Je n'ai pas pu voir le film, mais ce procédé m'a fortement intrigué, et j'ai hâte de pouvoir le découvrir sur grand écran octobre et découvrir par moi-même si ce raccord décor entre deux espaces réels ayant eu recours à la technique du maquillage d'un des deux lieux marchera.

RACCORDER A L'ETRANGER : EST-CE TOUJOURS POSSIBLE ?

Nombreux sont les films français à leur tour qui partent à l'étranger pour reconstruire Paris, en maquillant des espaces, afin de les raccorder ensuite avec des scènes tournées dans la capitale. Cela est une pratique qui se fait majoritairement pour une question d'argent. En effet, comme nous avons pu l'aborder plus tôt, tourner dans Paris est devenu très cher. Il arrive alors que des productions de films d'époques nécessitant de nombreuses scènes en extérieur soient déplacées vers les pays de

qu'il y a quelques années. En effet, la ville Hongroise ayant été en grande majorité rénovée, son architecture qui pouvait rappeler dans certains aspects celle des immeubles haussmanniens n'existe plus vraiment. De plus, le style général architectural (fenêtres, portes etc) n'a pas le même aspect qu'un bâtiment parisien. Il faut donc être extrêmement minutieux pour s'assurer que le décor puisse confectonner et être raccorder par la suite. En faisant ce choix, ne risquons-nous pas de perdre le spectateur ou du moins le rendre confus ?

Anne : *Il m'est arrivé de devoir recréer Paris à Prague pour un film. Nous avons décidé lors de la préparation du film que les bas des immeubles seraient maquillés par la décoration en modifiant l'architecture, et les vfx créeraient par la suite numériquement le haut des bâtiments. Malheureusement, ils ne l'ont jamais fait. Par ce fait à l'écran, l'architecture est complètement différente entre le haut et le bas. Le spectateur le voit et le sens que nous ne sommes pas à Paris. Ayant gardé cette expérience en tête, je me suis battue pour que « the new look » ne se fasse pas à Budapest et se tourne réellement à Paris pour que les raccords entre les décors réels et les décors studios fonctionnent de la meilleure manière possible. Heureusement pour moi, le producteur de la série était location manager avant. J'ai donc pris la décision de lui faire visiter Paris avant d'aller faire ses repérages à Budapest, de façon à appuyer mes propos et qu'il puisse voir de ses propres yeux la différence esthétique que cela aurait créé entre les intérieurs et les extérieurs mais aussi, la quantité de travail qu'il aurait fallu pour tout maquiller comme si nous étions à Paris sous l'occupation. Il est revenu en validant mon opinion.*

De nombreux tournages se tournent dans des espaces différents de ceux annoncés dans le scénario, « *Le bureau des légendes* » au Maroc pour le désert de Damas par exemple. Mais ce qui fait que cela marche, ce sont encore une fois les codes, puisque la plupart du temps, le décor est simplement constitué du paysage désertique, dont nous ne pouvons pas vraiment distinguer si ce dernier est différent en Afrique du nord du moyen orient.

Paris propose une architecture tellement spécifique et reconnaissable par ses codes à travers le monde qu'il est impossible de ne pas prêter attention au moindre détail, ou de choisir n'importe qu'il endroit pour la recréer.

Anne : *Pour le film « Munich » de Steven Spielberg, nous avons tourné Paris à Budapest mais sur ce projet, nous avons porté une grande attention à tout raccorder. L'ensemblage nous a beaucoup aidé avec par exemple des rideaux et des voilages pour cacher les intérieurs. Nous avons aussi fait venir des fenêtres parisiennes pour remplacer celles présentes sur place. On Des commerces avaient été transformés en brasseries, nous avons habillé les façades des habitations. Le résultat fut vraiment concluant cette fois-ci. Maintenant ce n'est plus possible. Les rues ont été repeintes et restaurées.*

Transporter la géographie parisienne à l'étranger et la raccorder par la suite avec du studio en France est donc possible, mais demande beaucoup de travail et de précision, au risque de perdre très facilement le spectateur. Dans ce cas-là, il faut donc éviter de prendre des libertés stylistiques, et rester fidèle aux dossiers de recherches retranscrivant la réalité des lieux recréer, car nous ne sommes jamais assurés que cela va marcher, surtout lorsque nous sommes dépendants des autres postes, comme ce fût le cas pour Anne avec les VFX qui n'ont pas achevé la transformation physique comme elle était prévue.

Suite à ces nombreux étirements autour des différentes questions du raccord par le décor, il est temps pour moi de mettre tout ce que j'ai appris en pratique et d'à mon tour, tenter de relier un espace réel et un espace studio, tout en créant une continuité entre les deux espaces malgré leurs emplacements séparés.

IV TRAVAIL PRATIQUE A LA REALISATION DU RACCORD

LA PHASE PREPARATOIRE DU PROJET - LES INTENTIONS ARTISTIQUES

J'ai en septembre 2023 en commission à la Fémis, proposé un projet de TFE ayant pour objectif de construire un décor qui me permettrait de traiter de la question du raccord entre deux espaces différents (un réel et l'autre factice), pourtant reliés dans le scénario, formant ainsi un seul et même espace continu. J'avais comme ambition de mettre en pratique ce que j'avais appris jusqu'à présent durant mes études à la Fémis, mais aussi ce que j'allais découvrir au fur à mesure de mes lectures et de mes entretiens avec des professionnels dans le cadre de l'écriture de mon mémoire.

Mon projet fut le suivant : raccorder une façade existante en décor naturel avec un décor intérieur fictionnel construit en studio, en réussissant à convaincre le spectateur que ces deux espaces ne font qu'un. J'ai donc choisi de réaliser un petit film de sept minutes afin de servir au mieux mon propos. J'ai fait appel à Samy Khoukh et Camille Delaunay, deux étudiants en scénario de ma promotion, afin de m'aider à écrire une intrigue simple et efficace qui me permettrait de justifier l'utilisation de ce raccord, et la nécessité de construire un intérieur en studio plutôt que de réaménager un espace réel. Au fur et à mesure de nos réunions, j'ai amené une deuxième envie : celle de la couleur. Tout au long de ma scolarité à la Fémis, j'ai toujours travaillé sur des décors à la patine assez marquée et aux couleurs ternes et sombres. J'avais tout de même fait une première tentative de travail autour de la couleur en deuxième année lors de l'exercice « Atelier fantastique » ayant construit un motel sur le plateau 3 de l'école aux murs vert, roses et saumon. Malheureusement, le travail préparatoire

n'avait pas été assez poussé avec les élèves en image, les tests de couleur bâclés et le rendu ne fût donc pas à la hauteur de nos espérances.

L'aspect général à l'image étaient terne et la couleur de la peau des comédiens se mélangeait avec celle des murs. J'avais donc pour ce dernier projet d'école envie de tester et d'explorer la question de la couleur vive. Mes questionnements de bases furent les suivants : comment choisir la couleur, la préparer, la faire ressortir au mieux à l'image ? Comment éclairer un décor aux couleurs vives sans que cela ne pose à nouveau de problèmes techniques ? Comment aborder ces différentes questions et travailler au mieux avec le chef opérateur ?

En me baladant dans Paris avec beaucoup plus d'attention que d'habitude autour des commerces qui composent les rues de la capitale, j'ai relevé pour la première fois la grande présence des laveries en libre-service, cet espace blanc à la lumière criarde si peu chaleureux. L'idée me vient alors d'imaginer une action dans un intérieur de laverie aux couleurs vives dans un esprit pop. Nous commençâmes avec Camille et Samy à travailler sur une adaptation en live action version 2023 des « Totally spies », dessin animé populaire des années 2000 mettant en scène la vie de trois adolescentes vivant une double vie, étant à la fois lycéennes et espionnes. Ces trois personnages évoluent dans un univers ultra coloré, quel que soit le lieu qu'elles fréquentent. Transposer l'univers pop de ce dessin animé en intérieur nous permettait de justifier l'utilisation du studio et du raccord de plusieurs façons :

- L'utilisation de la couleur vive, pour coller à l'univers
- Construire un décor gardant l'esthétique dessin animé (faux sèche-linge, peu de patine, aspect plastique des machines etc...)
- Les personnages dans le dessin animés sont constamment appelés par leur patron espion « Jerry » et rapatriés dans leur base secrète de manière surréaliste (aspirées par une poubelle, un casier d'école) reproduire une action scénaristique dans ce sens nécessite de penser un décor qui permet

met de mettre cela en scène (trou dans le mur par exemple) ce qui justifie le choix du studio.

-L'architecture d'une laverie n'est pas hermétique pour un tournage (machines clouées dans le sol placées dans le passage, surface trop petite) ce qui est assez limitant niveau mise en scène.
-La volonté de relier les personnages au quotidien, et de contextualiser l'espace en faisant comprendre clairement au spectateur où l'action se passe

J'avais également l'envie de créer un raccord qui seraient totalement acceptés par le spectateur malgré la différence d'atmosphère entre les deux lieux. En effet, mes envies de couleurs vives et de coller à l'univers dessin animés des *totally spies* allaient m'amener à imaginer un espace ne rappelant en rien l'esthétique des *lavomatics* français, traditionnellement de couleur blanche, à la lumière criarde. Je cherchais ici un aspect assez pop et chaleureux, à l'image du clip « Break my heart » de Dua Lipa, dont l'association des couleurs fut une vraie source d'inspiration. Je parlais donc dans un univers à l'antipode de l'image traditionnelle que le public se représente d'une laverie. Il fallait donc que j'arrive à faire accepter à la fois le raccord au public entre la rue parisienne et l'espace factice, mais aussi la vraisemblance de cet intérieur. Mon moodboard se composa donc de photos images tirées de clips musicaux de la pop, mais aussi de films tels que « But I'm a cheerleader » de Jamie Babbit ou « Lalaland » de Damien Chazelle, mais aussi parmi la filmographie de Pedro Almodovar, Tim Burton ou bien encore Woody Allen.

Bien que je gardasse en tête l'idée que l'artistique devait toujours primer sur la technique dans un premier temps comme me l'avait dit Arno, des contraintes budgétaires me forçaient à mixer les deux. L'architecture intérieure de mon décor allait devoir légèrement se plier à la technique. En effet, le budget d'un TFE décor s'élève à 4700 euros. Ayant la volonté de filmer dans mon décor, j'ai répartie cette somme de façon à pouvoir le faire, et donc avoir moins d'argent pour la construction, ayant aussi besoin de matériel lumière, d'argent pour la régie etc... J'avais également très peu

de jours de tournage (seulement quatre) et deux plans raccord rue. Il fallait donc dans un souci pratique et financier que la façade de la laverie existante se trouve le plus proche possible de la Fémis, de façon à ne pas perdre trop de temps en déplaçant toute l'équipe jusqu'au lieu de tournage. J'ai également cherché à ne pas avoir à louer un camion et donc faire des économies.

J'ai recherché puis visité toutes les laveries présentes à moins de quinze minutes à pied de la Fémis. Mon choix se porta sur celle de la rue Clignancourt. J'ai choisi cette laverie pour plusieurs raisons. La première fut l'aspect de la devanture. En effet, alors que la plupart des laveries que j'avais visité présentaient des façades et portes vitrées assez classiques aux couleurs ternes (écritures noires sur fond blanc) celle-ci se différenciait par ses tons extérieurs plus colorés (écritures jaunes sur fond bleu) bien que beaucoup moins prononcées que ce que je voulais expérimenter dans mon décor. J'espérais que son esthétique me facilite le raccord dans l'esprit du spectateur entre l'extérieur et l'intérieur. De plus, cette devanture était composée d'une grande vitre entourée de colonnes qui m'inspira beaucoup quant à la composition de l'intérieure la laverie en studio. J'aimais cette idée de grande source de lumière, mais aussi d'ouverture directe sur la rue, d'un espace dont on ne peut pas se cacher, là où nos actions sont exposées à la vue de tous, renvoyant directement aux personnages des *totally spies*, constamment surveillés, se plaignant à longueur de temps dans le dessin animé de ne pas avoir de vie privée. Cette grande vitre allait donc constituer mon sas de raccord, j'allais à la fois la filmer de l'extérieur, mais aussi de l'intérieur après l'avoir reconstruite à l'identique en studio.

J'avais donc fin Septembre défini précisément mon projet de TFE : un film mettant en lumière un décor studio aux couleurs vives tout en raccordant ce décor factice à un espace réel, tout en faisant accepter cela au spectateur au sein de la diégèse du scénario. J'avais donc trouvé la façade existante à raccorder, et pouvoir commencer à travailler la géographie de l'espace intérieur. J'avais donc dû faire l'inverse de ce que fait Arno,

, m'appuyer sur la technique ou plutôt le vital, avant de traiter l'artistique. Mais d'avoir fait cela m'a confirmé que l'inverse est beaucoup plus logique à faire, et peut être qu'à l'avenir, si je suis à nouveau confrontée à cette problématique avec un budget aussi serré, je trouverai des solutions pour faire primer l'artistique quand même. Je passais alors à la phase suivante en me penchant sur ma problématique centrale comment réaliser techniquement ce raccord ?



But I'm a cheerleader, Jamie Babbit - 1999



Break my heart, Dua Lipa - 2021



Totally Spies, David Michel - 2001

LA QUESTION DE LA TECHNIQUE - COMMENT REALISER CE RACCORD

En Octobre commença alors la face concrète de préparation de mon TFE. Je commençais par établir un budget. J'avais à ma disposition une somme allouée par la Fémis de 4700 euros. J'avais choisi de réaliser un film afin de mettre en action mon raccord et soutenir au mieux visuellement ce mémoire. Je dédiais donc 900 euros à l'organisation du tournage. Il me restait donc 3800 euros pour construire mon décor, à répartir entre le bois, la peinture, l'ensemblage, l'accessoirisations et le graphisme. J'avais alors mes croquis d'ambiance de la laverie, pensés comme si le décor allait être filmé à 360°, ainsi que mon scénario fini. Arno m'avait bien dit lors de notre entretien « fait ce qu'il est nécessaire de faire ». Il fallait donc savoir ce qui allait être précisément filmé, et concentrer le temps de travail et l'argent sur la réalisation de ce qui allait se voir à l'écran, et ne pas perdre de l'énergie dans des détails inutiles.

Ne pouvant pas intervenir sur la façade réelle de la laverie, la gérante me demandant 900 euros pour cela, argent que je n'avais pas, je n'allais pas pouvoir construire un élément à la fois sur la façade réelle et la façade

studio. J'allais donc prendre un élément de l'espace qui existait déjà dans la réalité et le reproduire à l'identique en studio et ainsi, créer le lien entre les deux décors. Cet élément allait être la vitre de la façade extérieure, les deux murets qui l'entourent et le sous bassement de la vitre, de façon à me laisser un peu de liberté au niveau du cadrage. J'ai alors commencé à lister les éléments présents sur la façade existante de façon à les reproduire à l'identique en effectuant un « reportage photo » de tous les détails présents : fissures, matière des murets, patine etc...comme j'avais dû faire en deuxième année pour l'exercice « matière et paysage ». Puis a commencé le travail des relevés de mesure : dimensions de la vitre, hauteur, épaisseurs, dénivelé de la rue etc...

Je l'ai ensuite modélisé sur « Sketchup » afin de pouvoir clairement visualiser mon sas raccord relié à mon espace intérieur imaginé. J'avais donc une représentation en 3D de mon sas raccord. A partir de là, j'ai commencé à repenser l'intérieur, à partir des premiers croquis que j'avais réalisés. J'avais étudié plusieurs laveries, notamment la disposition des lignes machines. Je souhaitais néanmoins diviser mon décor en deux espaces : un de lavage et un de repos. Une fois que j'avais défini une première disposition architecturale, je l'ai tracé et relié sur « Sketchup » à celle de la façade réelle que j'allais reconstruire en studio, de manière à y faire des ajustements et pouvoir relier le tout.

Suite à cela, j'ai présenté ce premier jet de disposition à mon chef opérateur Jean-Mathieu Fresneau, puis nous avons effectué deux jours de découpages ensemble. Nous avons donc identifié les parties du décor qui ne seraient pas filmées, ainsi que les différentes façons dont nous allions faire jouer les éléments du raccord (filmer depuis l'intérieur puis depuis l'extérieur de la vitre, en biais, en top shot etc...) en résumé, comment nous allions lui donner vie à travers la caméra.

En plus de la construction, je pensais aussi aux codes visuels dont m'avait également parlé Arno, les éléments d'assemblage représentant tel ou tel

espace par leur présence dans l'imaginaire collectif. Je listais alors des objets qu'il fallait que je fasse jouer en studio, mais que je puisse aussi placer dans le décor réel. Leur présence dans les deux espaces allait donner du crédit à mon décor factice en studio mais aussi connecter les deux lieux dans l'esprit du spectateur et donc appuyer le raccord.

Durant cette phase de préparation, ma vision du raccord que je voyais comme quelque chose d'extrêmement précis commença à évoluer. J'étais au début de ce projet, persuadée que pour que cela fonctionne, il fallait absolument que le sas raccord reconstruit en studio possède les mêmes mesures au centimètre près, que la partie réelle. Une fois le découpage fini, nous avons avec Jean-Mathieu tracé au sol avec du scotch de peintre les différents murs du décor, ainsi que leurs épaisseurs, afin de pouvoir se projeter et voir si notre découpage marchait. Le but était aussi définir quelle feuille décor devait être amovible lorsque l'on manquait de recule disponible pour la caméra. A ce moment-là, et comme de nombreuses fois durant ma scolarité, je me rendais compte que mon espace était trop petit et que pour des questions d'angles d'objectif et d'amorces, il fallait que j'agrandisse et notamment la hauteur du sous bassement de ma vitre raccord. J'ai eu beaucoup de mal avec cette idée. J'avais peur de détruire mon sas, que l'on remarque la différence de mesure entre la vitre réelle et la vitre studio. Puis j'ai compris qu'il fallait parfois être flexible afin d'atteindre visuellement ce que l'on souhaite, de encore une fois, faire primer l'artistique sur la technique, et qu'un écart de dix centimètres entre le faux et la réalité n'allaient jamais se remarquer. Que ce n'était pas sur cela qu'il fallait le plus se concentrer pour faire marcher le raccord.

Fin Octobre, j'avais fini une grande partie de mes plans, dont notamment ma façade raccord, ainsi que mon plan au sol. J'avais fait une première réunion avec ma cheffe peintre : Agathe Soler, afin de lui présenter mon projet, mes envies et les enjeux de mon TFE, servant à soutenir mon mémoire sur la question du raccord. J'allais maintenant me pencher sur la préparation de la post production, qui allait jouer un rôle important

au niveau de la vraisemblance de mon raccord. Comment préparer au mieux le terrain des effets spéciaux ? Quel impacte cela peut-il avoir sur la construction du raccord ?



PREPARER EN AMONT LA POST- PRODUCTION

Ayant la volonté de filmer la vitre depuis l'intérieur de la laverie, il fallait donc se pencher sur la question de la découverte. La vitre étant assez grande et le découpage nécessitant de la filmer sous plusieurs angles, il aurait été trop coûteux de faire imprimer une photo de la rue extérieure en vue de la taille qu'elle aurait du nécessairement faire pour répondre à tous les besoins. Nous avons alors commencé à évoquer l'utilisation de vfx. Le plateau 2 de l'école sur lequel le décor allait être construit étant équipé d'un fond vert, nous avons comme projet de l'utiliser afin d'y incruster en post production des images de la rue raccord et ainsi implanter au mieux le décor studio dans l'espace réel. En plus de cela, l'utilisation de pelures vidéo allaient permettre de donner du mouvement à la découverte, avec le passage des passants et des voitures.

Pour être sûr de ne pas faire fausse route et que notre projet était réalisable, nous avons contacté Yann Blondel, supervi-

superviseur vfx chez « *Excuse my french* », anciennement membre de « *Mikros* », ayant déjà travaillé comme intervenant avec nous sur le projet « exoplanète » en troisième année, ainsi qu'avec Anne Seibel sur la série « the new look ». Nous avons organisé une réunion zoom avec lui fin décembre après avoir établi une liste de questions. Étaient présents avec moi Jean-Mathieu Fresneau, chef opérateur et Emily Curtis monteuse. Yann a pris le temps de nous répondre et ses réponses ont eu de vraies conséquences sur nos décisions à posteriori :

Quelles sont les contraintes nécessaires à l'utilisation du fond vert ?

Yann : *Pour que le fond vert soit utilisable en post production, il faut que vous implantiez le décor au minimum à quatre mètres du fond vert pour nous donner un recule nécessaire et pouvoir travailler dessus et éviter le rebond de la couleur verte sur le décor.*

Autre information : il faut que les personnages évitent de passer devant le fond vert car le détournage risque d'être compliqué, notamment au niveau des coiffures. Aussi, il faut éviter les costumes verts, sinon les deux couleurs risquent de se confondre.

Il faut que vous privilégiez les plans fixes lorsque vous souhaitez utiliser le fond vert dans un plan : en vue du temps impartie et de votre absence de budget alloué aux vfx, un plan en mouvement demanderait deux fois plus de travail.

Comment réaliser les plans de rue à incruster ?

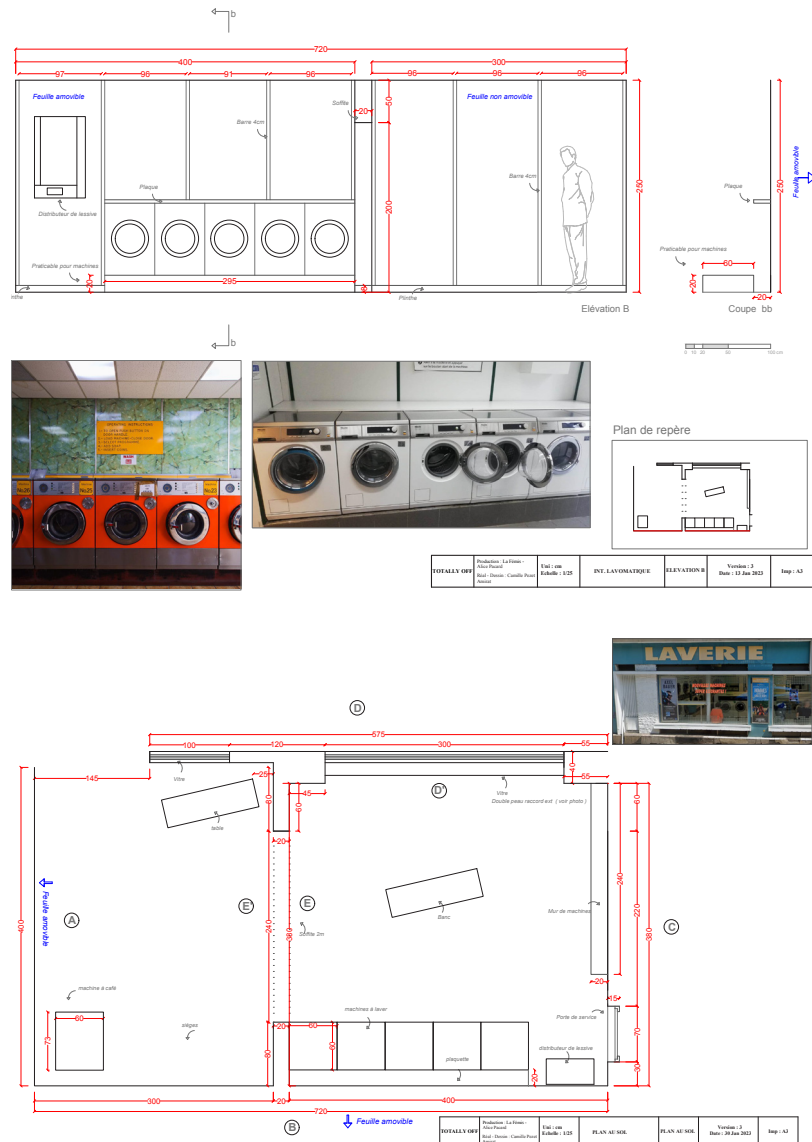
Yann : *Les pelures à filmer doivent être idéalement placées à la fin de plan de travail dans l'organisation afin de coller aux mieux aux angles utilisés pendant le tournage, qui peuvent changer entre la prépa et le temps du plateau. Il faut porter une grande attention à la hauteur de la caméra et à l'angulation pour les reproduire en miroir.*

Sur notre plan général extérieur de la laverie, il faudra aussi intervenir graphiquement. En effet, nous n'avons pas obtenu l'autorisation de tournage pour pouvoir changer l'intérieur de la laverie réelle en y ajoutant des éléments de construction et d'assemblage raccord. Comment procéder ?

Yann : *Ce n'est pas un souci. Il faudra encore une fois un plan fixe pour faciliter le travail. Il faudra aussi faire attention à ce que les actrices ne passent pas durant l'action devant l'espace que vous comptez modifier numériquement, dans le cas présent, la vitre, surtout que l'une des actrices est habillée en vert. Il faudra ensuite expliquer clairement à la graphiste ce que vous voulez, et lui fournir tout ce dont elle a besoin. Pour la partie décoration, il faudra donc lister les éléments raccords à implanter, indiquer correctement leur position dans l'espace avec des maquettes, même choses pour les graphismes d'éléments que vous les avez déjà (comme l'affiche commerciale posée sur le muret à côté de la vitre)*

Une fois cette réunion passée, j'ai un peu discuté également de la manière dont le raccord allait apparaître au montage avec Emily Curtis, la monteuse du film et également élève dans ma promotion. Nous avons étudié ensemble le découpage prévisionnel du film, de façon à s'assurer que tous les plans de la vitre seront montables. J'ai également eu confirmation en discutant avec elle que le montage son ainsi que le mixage allaient pouvoir donner du crédit à la vraisemblance du raccord, conclusion que j'avais pu faire à la fin de mes différents entretiens. Ce sont donc des éléments qu'il ne faudra pas négliger à posteriori. Une fois cette première phase de préparation terminée, j'allais pouvoir passer fin Janvier en studio pour la construction. De nouvelles questions apparaissent alors : comment manager mon équipe décoration au mieux à partir de ce que j'ai appris durant mes entretiens ? Quels sont les enjeux de chaque poste ? Comment les différents membres de l'équipe vont communiquer entre eux afin d'arriver à un résultat commun ? Mais surtout : quelle liberté puis-je donner à chacun ?

II - LE PASSAGE A L'ATELIER : LA CONSTRUCTION DU RACCORD PAR L'EQUIPE DECOR



LE TRAVAIL AVEC LA MENUISERIE

La construction de mon décor en studio commença début Février. J'avais durant les mois précédents dessiné d'ensemble des plans, avec des détails assez précis pour certaines parties du décor. J'étais restée assez fidèle aux mesures d'origine prises sur la façade de la laverie raccord durant la période des relevés, tout en ayant fait évoluer certaines comme expliqué précédemment pour les besoins du tournage afin d'obtenir certains plans souhaitez. De cette période en est sortie deux éléments importants. Le premier est encore une fois, comme j'ai pu le répéter à plusieurs reprises dans mes rapports de stage, l'importance de la communication au sein de l'équipe. Étaient présents durant une semaine à l'école pour la construction Jérôme et Nicolas, deux constructeurs professionnels. Ils ont évidemment eu accès aux plans dès le premier jour mais il y a quelque chose que je n'avais pas pris en compte et pourtant essentiel dont j'ai parlé dans la deuxième partie de mon mémoire, ils n'avaient jamais vu la laverie raccord. En effet, ayant passé des mois la tête plongée dans mon projet, j'en avais oublié de prévoir un temps pour expliquer aux constructeurs ce que je voulais réellement, étant parti du principe que des indications et des photos sur mes dessins autocad suffiraient. On m'a pourtant plusieurs fois répété durant ma scolarité que l'on dessine pour quelqu'un d'autre et qu'il faut donc y ajouter le maximum d'informations, et rester à disposition en atelier si besoin. Dans le cas présent, il aurait fallu que j'anticipe ce temps de questions qui était primordiale pour que toutes les informations soient bien claires pour tous et éviter les fausses routes, surtout sur la façade raccord.

Ayant dû courir un peu partout tout au long de la semaine pour finir les derniers achats liés à la construction, je suis donc restée assez éloignée de l'atelier. Je suis consciente avec du recul que cela n'a pas facilité la tâche des constructeurs, qui devaient attendre mon retour à l'école pour poser leurs questions. Je n'ai pas non plus été assez présente pour vérifier que toutes les requêtes étaient effectuées. Je n'ai malheureusement sure le coup pas pu faire autrement, mais c'est quelque chose que je

e garde en tête pour l'avenir. Par exemple, au-dessus de la vraie vitre rue Clignancourt, il y a un soubassement d'une épaisseur de 15 centimètres et d'une hauteur de dix centimètres. En fin de semaine, je me suis aperçue que ce soubassement n'avait pas été construit mais c'était trop tard. Cet élément était pourtant assez essentiel sur le sas raccord. J'ai donc dû en discuter avec mon chef opérateur et mon cadreur de façon à ne pas filmer cette partie, visuellement trop éloignée de la façade de la laverie et mettant en péril le raccord. J'aurais sûrement dû à ce moment-là, demandé de l'aide. Si j'avais eu quelqu'un avec moi pour effectuer les derniers achats à ma place, j'aurais pu remplir mon rôle de chef décoratrice en atelier.

Autre point essentiel mais qu'il a été compliqué de gérer fût la vitre de la laverie. J'avais de base comme projet de récupérer celles du décor « studio radio » des élèves de troisième année qui venaient tout juste de finir leur tournage d'exercice et commençaient à démonter leur construction. Je planifiais de faire cela dans un esprit économique, afin de pouvoir acheter un lino en damier et recouvrir la totalité du sol de ma laverie, ayant d'abord planifié de peindre sur le sol du plateau avant de me raviser suite à une réunion avec ma cheffe peintre qui m'a indiqué que cela prendrait trop de temps. Malheureusement, les mesures n'étaient finalement pas les bonnes, même en modifiant encore légèrement celles du châssis raccord. Cela nous éloignait trop des dimensions de la vitre originelle, même en trichant légèrement. J'avais donc deux options : la première fut de ne pas mettre de vitres et de jouer un filtre de reflet en post production. La deuxième était de prendre quand même les vitres à disposition et de modifier l'aspect du châssis, ce qui ferait que la vitre raccord ne soit pas en un seul morceau mais trois. Cela impliquait une nouvelle intervention vxf pour modifier l'aspect de la vraie vitre rue

Clignancourt sur le plan filmé en décor naturel. Après avoir effectué une nouvelle réunion avec mon chef opérateur et ma monteuse, car j'étais consciente de ne pas pouvoir prendre cette décision seule en vue des conséquences que telle ou telle décision allait avoir sur le travail de chacun, nous

avons choisis la deuxième option : celle de ne pas avoir de vitre sur le plateau. Pour ne pas mettre en péril le raccord, j'ai également commencé un nouveau reportage photo mais cette fois du sas en construction et non plus de la façade réelle, pour pouvoir faciliter les futures discussions autour des éléments raccord à ajouter avec la graphiste une fois le tournage terminé et le film envoyé en post production. Je souhaitais en faisant cela, ne pas reproduire la même erreur que j'avais pu faire précédemment avec les constructeurs.

J'ai parlé ici d'un aspect de la construction de mon raccord qui concernait uniquement la construction. Mais la menuiserie intervint également dans d'autres sujets de discussion avec le reste de l'équipe de façon à construire au mieux cet espace. Je vais maintenant évoquer ces autres sujets, ainsi que les nouveaux acteurs concernés



LA PEINTURE

J'ai commencé à travailler avec Agathe Soler, peintre professionnelle, au mois de Novembre. En effet, nous avons effectué plusieurs réunions en amont du projet afin d'être préparées au mieux avant le passage en atelier. J'expliquais à Agathe l'enjeu de mon TFE, et lui parlais du raccord extérieur / intérieur à travers la façade de la laverie. Nous nous sommes alors rendue ensemble rue de Clignancourt afin que cette dernière puisse voir par elle-même les différentes couleurs et matière à retranscrire. Nous avons passé un long moment avec un nuancier à chercher précisément quel bleu était celui qui recouvrait la façade. Nous avons aussi porté une grande attention aux fissures de plâtre sur les rebords de la vitre, à la matière cimentée utilisée etc... Grâce au découpage, nous avons pu identifier les éléments de la façade qui allaient être particulièrement mis en valeurs à l'image et donc, sur lesquels il fallait se concentrer (toujours dans cette idée de faire ce qui est nécessaire afin de concentrer l'argent et le temps sur ce qui va être vu). Nous avons par la suite pu établir un plan de travail de peinture précis, en ayant identifié les différentes tâches à effectuer, ainsi que celle qui allaient nous prendre le plus de temps, et nécessiter le plus grand nombre de personnes. Le bleu trouvé grâce au nuancier d'Agathe nous a permis de nous rendre chez décor plus, afin de faire fabriquer la couleur, et être certaines de ne pas faire fausse route à travers des mélanges. Pour le raccord du muret collé à la vitre de la laverie qui allait être filmé en amorce, Agathe m'a suggéré d'acheter des plaquettes de revêtement en bois chez « Leroy merlin », que nous allions ensuite coller sur le contre-plaqué en bois posé par les constructeur. Une fois posées, les plaques seront ensuite matiérées pour donner un effet brique. En effet, le résultat fut très satisfaisant. Bien que nous ne soyons pas aller jusqu'à reproduire au centimètre prêt chaque placement de brique du décor réel, nous avons suivi la ligne donné par l'exemple au niveau de la taille des briques, de l'épaisseur du matiérage et de la patine. La question du poids de la plaquette en bois et du platre posé par-dessus à du être évoqué avec

La question des codes de la laverie a également été abordée entre la peinture et la construction. En effet, pour faire accepter cet intérieur aux couleurs pourtant assez éloignées du blanc traditionnel des lavomatics, il fallait garder certains éléments, matières et fonctionnements, afin de faire accepter au spectateur dans un premier temps, que cet espace est bien une laverie, puis ensuite, sa vraisemblance et qu'elle est en réalité l'intérieur raccord de la laverie de la rue de Clignancourt. Pour cela, Agathe me suggéra de me pencher sur la matière de mes murs. En effet, en observant précisément ceux de la vraie laverie, j'ai pu voir l'aspect plastique de ces derniers. Si nous étions restés sur une idée de contre-plaqué en bois traditionnel à poser sur la structure de châssis, nous aurions dû enduire, matiérer, peindre et poser un film plastique sur toute la surface, ce qui nous aurait pris beaucoup de temps, et d'argent. Agathe me proposa alors d'utiliser à la place des plaques en plastique à venir clouer sur les châssis, nous en parlâmes avec Claude qui valida cette idée. Effectivement, le rendu rappelait celui des murs d'une laverie. L'autre élément qui allait m'aider fortement à faire accepter le raccord à travers les codes était l'ensemblage, que j'ai commencé à rechercher dès le début du projet.



L'ENSEMBLIAGE

Les différents éléments de l'ensembliage allaient me permettre d'instaurer les codes de la laverie et confirmer l'identité de l'espace. En effet, ils allaient être plus que nécessaire, ayant choisi de créer une laverie pop, mais aussi proche de l'univers plastique des dessins animés et donc assez éloignés de la réalité. Par exemple, j'ai voulu faire fabriquer un mur de sèches linge à l'aspect lisse et sans boutons lumineux. Je cherchais à me rapprocher des décors à l'aspect volontairement faux des plateaux de télévision que je regardais enfant, sur lesquels se mélangeaient acteurs et personnages fictifs. Cela donnait l'impression que des vraies personnes avaient plongé dans un autre univers. J'ai fait un premier dépouillement d'éléments revenant constamment dans les laveries que je visitais : des machines à laver évidemment, mais aussi des chaises dépareillées ou des bancs, des paniers, des vêtements, des affiches indicatives, des distributeurs etc... J'ai donc cherché beaucoup de machines à laver, de la marque « Miele » pendant plusieurs semaines sur « le bon coin », de façon à ensuite toutes les peindre de la même couleur, afin de créer une ligne de machines unies et honorer le code visuel principal d'une laverie. J'ai ensuite cherché le reste des éléments, en faisant néanmoins fabriquer les distributeurs, et reproduit graphiquement les stickers de lessives traditionnellement collés dessus. Plus l'ensembliage prenait place dans le décor, plus cela me rassurait. En effet, j'ai traversé beaucoup de moments de doute au cours de ce projet, ayant plusieurs fois eu peur de mettre trop éloignée de l'aspect initial d'une laverie et de ne pas pouvoir donner vie à cet espace et rendre impossible de raccorder entre l'intérieur et l'extérieur dans la tête du spectateur. Mais l'arrivée de ces éléments « code » m'ont permis de me projeter.

Au niveau du sas raccord, j'ai volontairement ajouté la présence d'un rideau dans le scénario, de façon à pouvoir cacher la vitre à certains moments pour me faciliter le raccord. Il y avait donc un grand rideau beige, tiré par la comédienne durant le film, ce qui fait qu'il est placé sur le côté dans le plan général du début, puis tiré dans celui de fin, tourné tous les deux en décor

naturel, mais par ce biais relié au décor studio dans lequel il est également présent. Maintenant que les questions de couleurs, de matière et d'ensembliage ont été abordées, je souhaitais une chose supplémentaire : éclairer mon décor en faisant ressortir les couleurs de la meilleure manière possible, de façon à faire ressortir le côté pop et profond du bleu et de l'orange. Je voulais aussi à la manière de Arno, tenter d'intégrer les sources de lumières dans le décor, en m'inspirant de celles d'un lavomatic, provenant de dalles lumineuses du plafond.



LA SOURCE PRINCIPALE DE LUMIERE INTEGREE AU DECOR

Pour que le raccord marche, j'ai compris au fur et à mesure de mes entretiens avec des professionnels que la lumière était un élément essentiel à ne pas négliger. J'avais donc deux sources à prendre en compte. La première était la lumière naturelle de la rue parisienne, qui se répand dans la laverie par le biais de la grande baie vitrée. Pour la reproduire en studio, je n'avais pas d'autre choix que de la créer artificiellement avec l'aide de mon chef opérateur. Jean Mathieu a donc créé une source placée devant la façade en studio, ayant pour objectif de reproduire la lumière de jour. Pour cela, il a utilisé deux maxi brutes qu'il a fait rebondir sur deux panneaux de polystyrène blanc de quatre mètres par quatre mètre (il a d'abord envisagé de n'en utiliser qu'un mais en a finalement utilisé un deuxième car la façade était trop grande)

Nous avons lors du tournage, placé sur le plan de travail les scènes de rue à tourner en premier, de façon à pouvoir caler nos choix en studio en fonction de la météo qui nous était imposée lors des prises de vue, comme nous l'avait suggéré Laurent. Nous allions tourner en février, il y avait donc de grandes chances pour que le soleil soit totalement absent et le ciel assez clair, mais gris, ce qui fut le cas le jour j. En vue de la grande luminosité, une patine assez marquée était nécessaire à créer sur le sas raccord, car tous les petits détails étaient visibles, et le côté « studio » du décor avait de grandes chances de ressortir, et donc mettre en péril le raccord.

Pour l'intérieur, nous avons cherché à être le plus proche possible des sources traditionnellement présentes dans les lavomatics, sans pour autant perdre l'intensité du bleu des murs et même, le faire ressortir de la meilleure manière, c'est-à-dire puissant, et éviter ainsi de tomber dans une couleur terme. Les laveries sont équipées de dalles lumineuses intégrées dans des plafonds à l'esthétique très reconnaissable, et donc faisant parti des codes de la laverie. Nous avons donc beaucoup discuté sur la manière de les construire avec Claude et Jean Mathieu. Il nous en fallait deux, et

modulables. Nous sommes partis sur une idée de damiers, avec une structure à trou constituée de châssis. Tout autour, nous allions imbriquer des plaques de contre-plaqué très fines mais matiérées avant d'être ajoutées à la structure. Pour le centre, des carrées de dépron de 3mm, laissant passer la lumière mais de manière diffuse. Enfin, une bande en pvc de 4cm par 2mm d'épaisseur allait être collées sur les rebords des châssis de façon à imiter les bandes métalliques des vrais plafonds, et à bloquer les dalles pour ne pas qu'elles puissent tomber. Avant de suspendre les plafonds, deux structures composées de lucioles entourées de borniole ont été suspendues aux trilights afin de pouvoir ensuite y accrocher avec des chaines les plafonds et permettre à la lumière de se diffusée à travers le dépron et donné la sensation d'une dalle lumineuse. Ainsi, la lumière prenait entièrement part au décor, et se raccordait à la chaleur de celle d'un lavomatic.



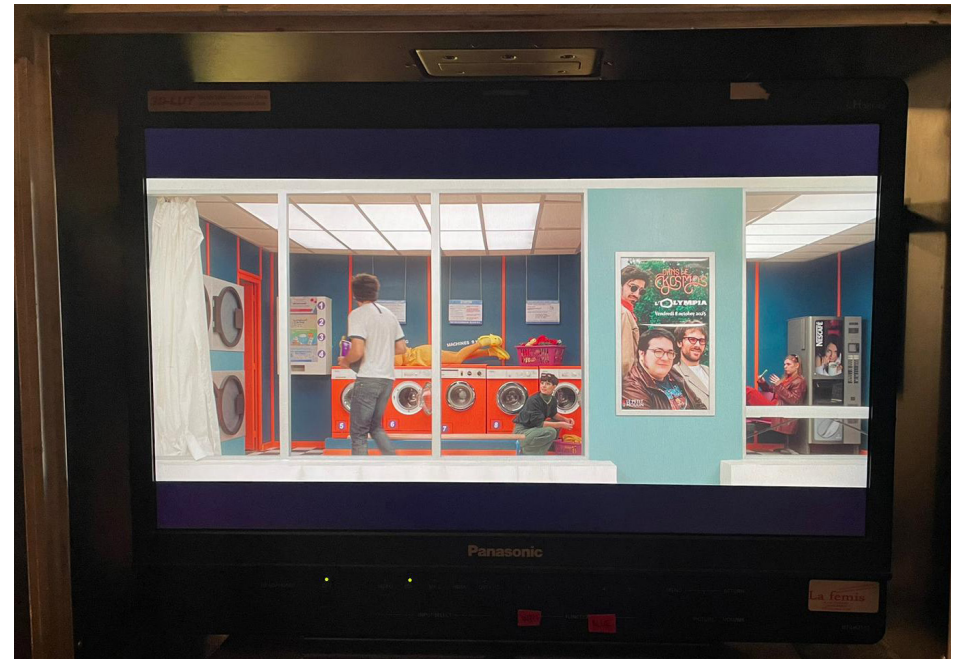
L'ENSEMBLIAGE

Les différents éléments de l'ensembliage allaient me permettre d'instaurer les codes de la laverie et confirmer l'identité de l'espace. En effet, ils allaient être plus que nécessaire, ayant choisi de créer une laverie pop, mais aussi proche de l'univers plastique des dessins animés et donc assez éloignés de la réalité. Par exemple, j'ai voulu faire fabriquer un mur de sèches linge à l'aspect lisse et sans boutons lumineux. Je cherchais à me rapprocher des décors à l'aspect volontairement faux des plateaux de télévision que je regardais enfant, sur lesquels se mélangeaient acteurs et personnages fictifs. Cela donnait l'impression que des vraies personnes avaient plongé dans un autre univers. J'ai fait un premier dépouillement d'éléments revenant constamment dans les laveries que je visitais : des machines à laver évidemment, mais aussi des chaises dépareillées ou des bancs, des paniers, des vêtements, des affiches indicatives, des distributeurs etc... J'ai donc cherché beaucoup de machines à laver, de la marque « Miele » pendant plusieurs semaines sur « le bon coin », de façon à ensuite toutes les peindre de la même couleur, afin de créer une ligne de machines unie et honorer le code visuel principal d'une laverie. J'ai ensuite cherché le reste des éléments, en faisant néanmoins fabriquer les distributeurs, et reproduit graphiquement les stickers de lessives traditionnellement collés dessus. Plus l'ensembliage prenait place dans le décor, plus cela me rassurait. En effet, j'ai traversé beaucoup de moments de doute au cours de ce projet, ayant plusieurs fois eu peur de mettre trop éloignée de l'aspect initial d'une laverie et de ne pas pouvoir donner vie à cet espace et rendre impossible de raccorder entre l'intérieur et l'extérieur dans la tête du spectateur. Mais l'arrivée de ces éléments « code » m'ont permis de me projeter.

Au niveau du sas raccord, j'ai volontairement ajouté la présence d'un rideau dans le scénario, de façon à pouvoir cacher la vitre à certains moments pour me faciliter le raccord. Il y avait donc un grand rideau beige, tiré par la comédienne durant le film, ce qui fait qu'il est placé sur le côté dans le plan général du début, puis tiré dans celui de fin, tourné tous les deux en décor

naturel, mais par ce biais relié au décor studio dans lequel il est également présent. Maintenant que les questions de couleurs, de matière et d'ensembliage ont été abordées, je souhaitais une chose supplémentaire : éclairer mon décor en faisant ressortir les couleurs de la meilleure manière possible, de façon à faire ressortir le côté pop et profond du bleu et de l'orange. Je voulais aussi à la manière de Arno, tenter d'intégrer les sources de lumières dans le décor, en m'inspirant de celles d'un lavomatic, provenant de dalles lumineuses du plafond





II - TOURNAGE ET POST-PRODUCTION

LE TOURNAGE

Durant le tournage, nous étions tous parfaitement briefés par les mises en garde de la post production concernant les conditions nécessaires à la réalisation des vfx, mais aussi quant à la place que chaque élément du décor devait avoir à tel ou tel moment du scénario. Ainsi, Camille, script du plateau et Aliona, accessoiriste, jouèrent un rôle essentiel sur plateau, s'assurant à chaque fois que tout était en place, mais aussi que les actrices ne passaient pas aux endroits qui seront par la suite modifiés numériquement, comme Yann nous avait dit de faire. Malgré tout, je me rendis compte que je n'avais pas passé assez de temps sur les détails de mon sas raccord et fût assez déçue du résultat que ce dernier eu à l'écran, que je trouvais beaucoup trop éloigné de la réalité. J'en parlais avec mon cadreur et nous décidâmes ensemble de piquer légèrement vers le haut la caméra et de filmer le moins possible le sous bassement de la vitre que je trouvais trop peu réaliste. Ce fût une réelle déception pour moi, mais également une grande leçon. En effet, je me suis rendue compte que je n'avais pas assez bien géré mon temps ou plutôt, que j'aurais dû chercher encore (malgré les quatre bénévoles présentes tout le long de la peinture) plus d'aide autour de moi, afin de me décharger d'une certaine partie du travail, et me concentrer plus sur la construction de ce sas, sujet central de mon mémoire. Mais avec du recul aujourd'hui, je ne vois plus vraiment les choses comme cela. Je pense que ce fût une excellente leçon, qui me permet de visualiser une erreur que je tenterai de ne pas reproduire dans le futur dans ma vie professionnelle, ayant pu en visualiser les conséquences. Je n'avais néanmoins pas tous les éléments encore en ma possession. En effet, je n'avais pas au combo image les vfx implantés, ce qui ne me permettait pas de pouvoir clairement visualiser le produit fini. Il est vraiment très compliqué d'avoir le recul nécessaire lorsqu'on est plongé dans un projet sans pause permet-

d'une aide précieuse et je pus me reposer sur elle pour beaucoup de choses, lui faisant entièrement confiance pendant les prises. Lorsque cette dernière m'indiquait par exemple qu'il était nécessaire d'en refaire une pour s'assurer de la continuité, et permettre entièrement de faire marcher les différents enjeux du raccord, que ce soit visuel, mais aussi au niveau de la trame narrative, je lui faisais entièrement confiance et m'appuyais sur ses dires.

LE MONTAGE IMAGE ET SON

Une semaine après la fin du tournage, je commençais le montage image avec Emily pour une semaine. Après avoir visionné ensemble l'ensemble des rushs et annoté les bonnes prises, nous nous attaquâmes à la création d'un premier bout à bout, avant de se concentrer ensuite sur le rythme à donner au film. Nous commençâmes tout d'abord par se pencher sur la question du raccord entre la prise extérieure en décor réel, et celle tournée en studio, présentant la façade de la laverie : sas raccord. Emily m'expliqua qu'elle allait poser des filtres et des sons sur les plans, de façon à guider par la suite la graphiste et le monteur son. En effet en posant ces premiers éléments guides, les personnes qui allaient par la suite intervenir allaient pouvoir comprendre la direction que je voulais donner au film, tout en sachant exactement à quel moment du montage ils devaient intervenir. Ainsi, Emily instaura sur le plan du sas raccord en studio un filtre de reflet sur l'ensemble de la vitre, qui sera ensuite plus précis avec le travail du graphisme. Elle incrusta également les pelures de rue. Tout de suite, cela donna plus de cachet au décor studio, en le faisant vivre et sortir de son aspect figé. Par ce biais, le raccord commençait à prendre vie entre les deux plans, créant une continuité d'ambiance.

En amont du tournage, nous avons visionné plusieurs épisodes des « *totally spies* », afin de bien comprendre l'énergie du dessin animé. Nous avons aussi étudié les transitions entre les différents espaces, qui se fait la plupart du temps par des effets visuels assez marqués et dynamiques (par exemple, une spirale apparaît au milieu du plan et crée

un fondu sur l'image qui nous permet de passer à un autre espace). Nous décidons alors d'appliquer une transition dans cet esprit entre les deux plans pour plusieurs raisons. La première étant que nous sommes au tout début du film, et qu'appliquer ce genre d'effet visuel avec un rythme et une typologie marquée donne le ton et l'ambiance générale du film, plongeant instantanément le spectateur dans l'univers. La deuxième raison se rapprochait de l'idée de tricks. En effet, en plaçant cette transition assumée visuellement entre le plan extérieur et le plan studio, l'œil est automatiquement attiré par le mouvement en cours, et ne porte plus autant attention à ce qu'il se passe autour, se concentrant uniquement sur le global (forme architecturale et couleurs

similaires des deux sas) et donc cacher toutes les petites imperfections que j'avais pu relever sur mon raccord. Il fallait à ce stade-là du projet trouver des solutions en s'adaptant, ne pouvant pas faire de retake et le décor étant en phase de déconstruction. C'est une leçon que j'ai retenu de mes études à la Fémis mais aussi de mes différentes expériences professionnelles : dès fois, les choses ne marchent pas comme on l'aurait souhaité et ce n'est pas grave, on innove on s'adapte, on cherche des solutions pour atteindre notre objectif différemment et dans le cas présent : pour faire marcher le raccord bien que tout ne se soit pas passé comme prévu initialement.

Pour appuyer le raccord entre les deux espaces, nous décidâmes de faire revenir le plan extérieur en top shot deux fois au cours du montage : au début et à la fin alors qu'initialement, il ne devait apparaître qu'une seule fois. Nous avons peur que le raccord ne soit pas assez appuyé et que le spectateur ne parvienne pas à vraiment implanter géographiquement l'espace. Nous avons fini cette phase de montage image, il fallait maintenant faire intervenir le son. En effet, un décor studio étant un grand terrain de jeu particulièrement agréable puisque tout est contrôlable, il faut néanmoins tout construire derrière en termes d'ambiance, et le raccord était encore pour le moment limité au visuel. Tout était à créer

Je possédais trois jours de montage son. Antony, élève en école de cinéma à Lyon accepta de rejoindre le projet. L'idée de partir de zéro afin de créer une ambiance sonore complète lui plut aussitôt. Nous partions néanmoins avec les prises de son effectuées lors du tournage devant la laverie de la rue Clignancourt, composées de bruits en tout genre. L'idée était tout d'abord de faire exister cette rue dans la laverie studio au début du film, comme une ambiance traversant le double vitrage. Par ce biais, le raccord était renforcé par la continuité des klaxons de voitures, comme si cet espace factice était en fait réel et bien implanté dans Paris. Ensuite, nous avons créé de toute pièce l'ambiance du lavomatic, le rendant plus réaliste et faisant ainsi accepter sa vraisemblabilité au spectateur. Nous avons ajouté à la piste sonore des bruits de machines, de grilles d'aération, de télévision, tout en appuyant le tout pour rester dans l'idée d'une démarche dessin animé. Pour finir, l'ensemble a été mixé par Hugo Cohen, élève en son à la Fémis, de façon à unifier le tout et créer une linéarité sonore.

LE GRAPHISME ET L'ETALONNAGE

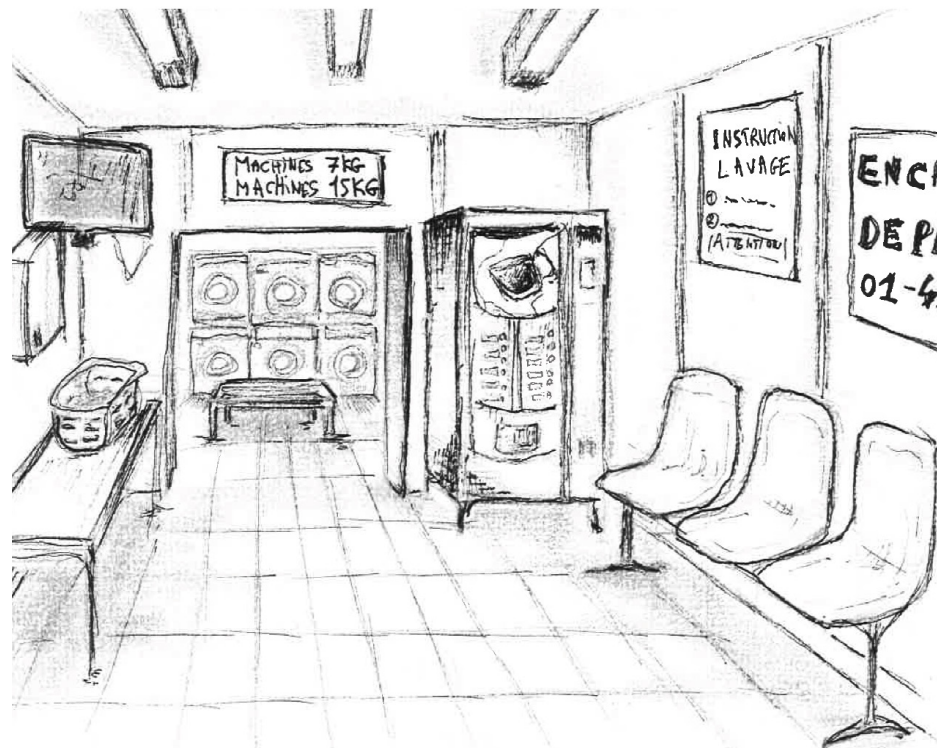
Enfin, le dernier élément avant l'étalonnage, nécessaire à la création de mon raccord fut l'intervention de la graphiste que nous avions préparée en amont depuis plusieurs mois. Justine graphiste professionnelle accepta de nous aider au mieux. Pour cela, nous fîmes une réunion ensemble afin que je lui présente le projet et les différents endroits où cette dernière devait intervenir. J'insistais bien sur les petits éléments à rajouter sur le plan en prise de vue réelle (sol en damier, affiche sur le côté de la vitre, rideau) n'ayant pas eu le droit de poser ces éléments sur place. En temps normal, j'aurais ajouté une tringle à rideau auto-fixante avec le même tissu que celui utilisé en studio, et j'aurais fait changer l'affiche pré imprimée à l'école pour la faire placer dans le panneau publicitaire. J'aurais également découpé un bout du lino en damier afin de le placer dans la laverie et que ce dernier soit vu depuis le top shot mais encore une fois, il fallait s'adapter. Justine suivit ainsi la trame que nous avions instauré avec Emily quelques semaines auparavant. Le graphisme apporta ainsi les dernières touches à la création du raccord.

Puis, nous finîmes par une journée d'étalonnage avec Youri, étalonneur professionnel qui nous accueillit chez lui avec Jean-Mathieu, afin de rehausser les couleurs du film. En effet, lors des différentes projections teste, mes chefs de département m'avaient fait remarquer à juste titre que les couleurs n'étaient pas aussi puissantes quand dans mes ambitions premières. Nous travaillâmes ensemble les différents plans du film de façon à revenir à une atmosphère la plus pop possible, tout en unifiant l'univers coloré des plans en extérieurs, avec ceux en intérieur.

CONCLUSION

Mon projet de mémoire est né durant l'été 2022. J'ai eu l'idée de ce TFE visuel pour soutenir mon sujet début Septembre. Après quatre mois de préparation, j'ai eu accès au plateau deux du 30 Janvier au 24 Février 2023 avec une semaine de construction, une de peinture et une de tournage. La post production s'est étalée de Mars à Mai 2023. J'ai donc réparti les différentes étapes de la création et l'élaboration d'un raccord entre deux espaces tout au long de l'année. J'ai choisi le raccord entre un espace naturel et un espace studio car j'avais profondément envie d'expérimenter se procédé sur une construction à échelle 1, même si je sais que plusieurs autres configurations existent, comme j'ai pu en parler dans ce mémoire. Le fait d'avoir mis en pratique mes différentes recherches et conseils récoltés autour de moi m'a permis de vraiment comprendre de quoi se compose et comment s'élabore un raccord entre deux espaces distincts, pourtant reliés dans la diégèse du film. J'ai pu expérimenter une manière de le penser, de le faire marcher mais aussi de le rattraper en faisant aux imprévus. Cela m'a permis également de réaliser à quel point, même si c'est un enjeu visuel reposant principalement sur l'équipe décoration, les autres secteurs peuvent y jouer un rôle crucial dans sa réalisation, plaçant une nouvelle fois la communication comme élément central. J'ai beaucoup appris de mes erreurs sur ce projet, et n'ai qu'une envie, recommencer en ayant à élaborer un nouveau raccord entre deux espaces dans ma vie

professionnelle. Je tenterai cette fois-ci d'éviter mes erreurs, tout en découvrant de nouvelles manières de faire pour arriver au même résultat.



REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier Anne Seibel, Laurent Ott, Valérie Valéro et Nicolas De Boiscuillé, mes directeur de département pour ces quatre années d'étude à la fémis. Mary Saisselin, Thomas Lechevallier, Franck et Sandrine Jarron pour leur présence à nos cotés et leurs conseils au quotidien. Claude Doaré pour ses enseignements, son soutien, sa gentillesse et la rigueur qu'il nous a apporté sur nos différents exercices, dans les bons et mauvais moments. Said Thari pour sa disponibilité, sa grande gentillesse et sa bonne humeur au quotidien. Simon Ranson sans qui, ce TFE n'aurait jamais pu voir le jour et qui nous est plus qu'indispensable au département décor, ainsi que l'ensemble des intervenants sur les différents exercices.

Je remercie aussi Tania Press, Anne Legonidec, Luis Delgado, Hélène Sicard Sarah Manigne, Myriam Gannagé, Hélène Tempelaere, Jossie Boufflet, Alain Figeac, Christian Paso, Antoine Plumet, Valérie Degraef, Lucie Waterlot, Hélène Orfevre, Jacques Descomps, l'ensemble des gardiens de l'école, ainsi que tous les membres du personnel de la Fémis que j'ai côtoyé pendant ces quatres années riches d'enseignements.

Enfin un grand merci à Barbara Turquier, Anne Seibel, Yann Blondel, Laurent Dailland, Alice Leconte, Arno Roth et Agathe Soler qui ont participé à l'écriture de ce mémoire

Et une pensée particulière pour Lisa Bosvieux et Iris Morlat, un grand merci pour tout ce que nous avons partagé ensemble : travail, soutiens, partage et rires.





Merci à ma maman, pour avoir toujours été là dans toutes les étapes et pour m'avoir toujours encouragé. Je pense à mon père aussi, qui a toujours rêvé lui aussi de faire la Fémis. J'espère que tu es fière de moi, je pense à toi en rendant ce mémoire parlant de nombreux films que nous avons découvert ensemble quand cela était encore possible. Je vous aime.

Je remercie Jean-Mathieu, Lisa, Don Camillo, Samy, Iris, Alice, Lucie, Guillaume, PE, Maelle et l'ensemble de mon équipe de tournage qui a été si exceptionnelle. Je vous suis éternellement reconnaissante.

Je remercie Maud et Sébastien, mais aussi tous mes collègues et amis de l'école primaire Baudricourt pour avoir supporté mes humeurs durant le concours et les différents rendus. Merci à mes amis de longues dates de Chatillon et Clamart, toujours les premiers à visualiser mes travaux.

Je remercie Kerrian Dubruille pour sa présence et son investissement dans chaque projet.

I want to say thank you also to Hari, Vivek, Machi and Shubham, who helped me from India.

Je remercie particulièrement Pauline Merrien et Alix Bayle qui en plus d'avoir été de super collègues durant mes stages, sont devenues mes amies et n'hésitent jamais à me venir en aide lorsque j'en ai besoin.

Merci à Sissy Mua de m'avoir gardé en forme physiquement pendant tout le tournage et à Dua Lipa de m'avoir réveillé tous les matins sur mon vélo lorsque la fatigue commençait à gagner du terrain.

RESSOURCES

FILMOGRAPHIE :

- *Edward aux mains d'argent*, Tim Burton - **1990**
- *The Eddy*, Damian Chazelle - **2020**
- *Magic in the moonlight*, Woody Allen - 2014
- *Midnight in Paris*, Woody Allen - **2011**
- *Parasite* - Bon Joo Ho - **2019**
- *The History of love*, Radu Mihaileanu - **2016**
- *Harry Potter et la coupe de feu*, Mike Newell - **2005**
- *Le retour de Mary Poppins*, Rob Marshall - **2018**
- *Emily in Paris*, Darren Star - **2021**
- *But I'm a cheerleader*, Jamie Babbit - **1999**
- *Break my heart*, Dua Lipa - **2021**
- *Marie- Antoinette*, Sofia Coppola- **2006**
- *Asterix et Obélix, mission Cléopâtre*, Alain Chabat - **2001**
- *Stranger things*, Matt Duffer - **2022**
- *Murder Mystery 2*, Jeremy Garelick - **2023**
- *Totally Spies*, David Michel- **2001**
- *Incroyable mais vrai*, Quentin Dupieux - **2022**
- *Jeanne Du Barry*, Maiwenn - **2023**

BIBLIOGRAPHIE :

« *Lart du film, une introduction* » David Bordwell et Kristin Thompson, collection art & cinéma – de Boeck - Edition Noto - **2006**

- Dictionnaire, Larousse

ARTICLES :

<https://www.lesinrocks.com/cinema/retour-sur-la-conception-des-decors-de-parasite-187140-30-10-2019/>

https://www.lemonde.fr/economie/article/2021/03/12/films-series-publicites-paris-va-faire-payer-plus-cher-les-producteurs_6072893_3234.html

<https://www.numerama.com/pop-culture/663928-effets-speciaux-comment-the-mandalorian-a-revolutionne-le-fond-vert.html>

VIDEO

- Making-off «*Stranger things*»
- Making -off «*Harry potter et la coupe de feu*»
- Making off «*Dans la brume*»