

## **ENS Louis-Lumière**

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

[www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

## **Mémoire de Master**

**Spécialité cinéma, promotion 2019-2021**

**Soutenance de juin 2021**

# **La Lumière disponible**

Sacha LEVEQUE

**Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : Fictions en lumière disponible**

Directeur de mémoire : Sylvie Carcedo ( cheffe opératrice )

Directeur de mémoire extérieur : Julien POUPARD ( chef opérateur )

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO (professeure des universités)

## **ENS Louis-Lumière**

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

[www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

## **Mémoire de Master**

**Spécialité cinéma, promotion 2019-2021**

**Soutenance de juin 2021**

# **La Lumière disponible**

Sacha LEVEQUE

**Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : Fictions en lumière disponible**

Directeur de mémoire : Sylvie Carcedo ( cheffe opératrice )

Directeur de mémoire extérieur : Julien POUPARD ( chef opérateur )

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO (professeure des universités)

# Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier Sylvie Carcedo, pour avoir accepté de suivre mon mémoire au pied levé, pour ses questions qui m'ont poussée à trouver les mots justes et pour son soutien tout au long de l'écriture. J'associe à ses remerciements Giusy Pisano pour ces retours constructifs, son suivi et sa bienveillance.

Je souhaite remercier Julien Poupard pour son enthousiasme vis-à-vis de ce mémoire et de son sujet et pour les échanges passionnants et inspirants que nous avons eus.

Je remercie également David Chizallet, Jérémie Attard et Jeanne Lapoirie pour le temps qu'ils m'ont accordé et le partage très honnête et intéressant de leur pratique.

Merci à Martin Roux pour m'avoir soufflé le titre de ce mémoire et pour toutes les discussions passionnantes.

Je tiens à remercier l'ENS Louis-Lumière, et plus particulièrement Isabelle Pragier, Marie-Pierre Izard, Jean-Michel Moret, Pierre Chevrin et Laurent Sthelin pour leur accompagnement et leur soutien au moment du tournage.

Tournage qui n'aurait pas été possible sans la grande générosité et la confiance de Thibaut chez ARRI, Cécile et Robert chez CAMAGRIP et Bernard chez Nextshot, grâce à qui nous avons pu tourner notre court-métrage avec du matériel de grande qualité !

Merci à Louis Douillez, Lou Guellier, Jean-Peïc Chou, Léonard Barthélémy, Hugo Rotivel et plus généralement toute l'équipe de *Elle rêvait d'incendies* : équipe incroyable, rassurante et réjouissante qui m'a suivie avec bienveillance dans mes expérimentations.

Merci aux copains et copines de la promo, pour ces trois années passées ensemble.

Évidemment, un grand merci à mes parents et à mon frère pour leur soutien inébranlable depuis 26 ans (et leur relecture de dernière minute).

Un immense merci à Paul, Alex et Louis pour toutes ses discussions passionnées et passionnantes, tous les tournages passés et à venir, et pour la confiance qu'ils m'accordent en me proposant leurs films.

# Résumé

La lumière disponible, c'est la lumière naturelle et artificielle qui est présente sur un décor réel, à laquelle on peut également ajouter les lumières de jeu décrites par le scénario. Ce décor réel, cette architecture réelle, a été dessiné par un ou une architecte avec des intentions de lumière en fonction du type de bâtiment, de la pièce, de l'environnement extérieur et de la culture. Chaque lieu a une lumière qui lui est propre et qui varie au cours d'une journée, d'une année.

Ce mémoire de recherche-crédation se demande s'il est possible d'éclairer des films de fiction avec la lumière disponible en utilisant l'architecture et l'accessoirisation de ces décors pour la travailler, à la place des outils artificiels que sont les projecteurs, drapeaux, réflecteurs et autres. Les ouvertures, les surfaces, leur matière ou leur couleur entre alors en jeu dans la composition de la lumière d'un film.

Après une étude du travail de la lumière naturelle par l'architecte puis par les opérateurs et opératrices à travers l'histoire du cinéma, il s'agira de dégager des méthodes allant de la préparation au tournage, en s'appuyant sur des entretiens avec des chefs opérateurs. Méthodes qui ne doivent pas être perçues comme des recettes à appliquer mais plutôt comme des guides, car le travail en lumière disponible se réinvente en fonction de chaque lieu et de chaque opérateur.

# Liste des mots-clefs en français

Lumière disponible / lumière naturelle / lumière artificielle / lumière naturaliste /décor naturel / architecture réelle / objet réel / surface réelle / lumière d'architecte / lieu / matière / temps / plein / vide / ouverture / relief / nuit américaine / Julien Poupard / David Chizallet / Jérémie Attard / Jeanne Lapoirie / Nestor Almendros / Éric Rohmer / Hafsia Herzi / Denize Gamze Ergüven / Ladj Ly / Claire Burger / *Mustang* / *Les Misérables* / *Party Girl* / *Tu Mérites un Amour*

# Abstract

The available light is the natural and artificial light available on a natural set, to which we can also add the practical lights described in the script. This natural set, this real architecture, was designed by an architect with lighting intentions depending on the type of building, the room, the environment, and the culture. Each set has its own unique light that varies over the day, the year.

This research-creation dissertation wonders if it is possible to light fiction features with available light by using the architecture and accessorizing of these sets, instead of the artificial tools like projectors, cutters, reflectors, and others. Apertures, surfaces, their material or color, then have a role to play in the lighting of a film.

After studying the work with natural light by the architect, then by the operators through the history of cinema, we will try to identify some methods from preparation to filming, based on interviews with operators. Methods that should not be seen as recipes to be applied but rather as guides, because the available light work must be reinvented according to each place and each operator.

# Liste des mots clés en anglais

Available Light / Natural Light / Artificial Light / Naturalistic Light / Natural Set / Real Architecture / Reel Accessory / Reel Surface / Architect Light / Location / Material / Time / Volume / Void / Aperture / Relief / Day for Night / Julien Poupard / David Chizallet / Jérémie Attard / Jeanne Lapoirie / Nestor Almendros / Éric Rohmer / Hafsia Herzi / Denize Gamze Ergüven / Ladj Ly / Claire Burger / *Mustang* / *Les Misérables* / *Party Girl* / *Tu Mérites un Amour*

# Table des matières

Introduction.....	10
Première Partie : Les lumières disponibles .....	18
Chapitre 1. Lumières naturelles en architecture.....	19
a. L'espace public : église et cathédrale .....	19
b. L'espace public : entreprise et industrie.....	22
c. L'espace public : le musée.....	23
d. L'espace privé : maison et appartement .....	27
e. Les outils de l'architecte .....	30
Chapitre 2. Lumières naturelles dans l'histoire du cinéma .....	36
a. Classicisme et Naturalisme .....	37
b. Nouvelles Vagues et leurs descendants .....	40
c. Le dogme et l'arrivée du numérique.....	44
Chapitre 3. Lumières disponibles et décors réels.....	46
a. Lumière naturelle .....	47
b. Lumière artificielle .....	50
c. Décor réel .....	51
Deuxième partie : Préparer, Repérer .....	53
Chapitre 1. Préparer : anticiper le tournage .....	54
a. Le choix de la lumière disponible.....	54
b. Les essais.....	56
c. Plan de travail.....	60
Chapitre 2. S'approprier le décor réel .....	66
a. Les repérages .....	66
b. Découper sur le décor.....	71
c. Préparer le décor.....	74
Troisième partie : Tourner .....	78
Chapitre 1. Lumière disponible en extérieur : filmer la rue. ....	79
a. EXT.JOUR – RUE.....	79
b. EXT.NUIT – RUE .....	84
Chapitre 2. Lumière disponible en intérieur : filmer le salon ou la chambre. ....	92
a. INT.JOUR – SALON/CHAMBRE .....	92
b. INT.NUIT – SALON/CHAMBRE .....	102

Conclusion .....	113
Bibliographie .....	118
Filmographie.....	120
Tables des illustrations.....	121
Annexes .....	127
Retranscription de l'entretien avec Julien Poupard, AFC, 19-05-2020 .....	128
Retranscription de l'entretien avec David Chizallet, AFC, 03-06-2020 .....	142
Retranscription de l'entretien avec Jérémie Attard, 13-03-2021 .....	152
Retranscription de l'entretien avec Jeanne Lapoirie, AFC, le 02-04-2021 .....	167
Dossier de PPM .....	175

# Introduction

Peut-on éclairer les films de fiction en utilisant uniquement la lumière disponible, sans s'aider des outils artificiels du chef opérateur (projecteurs, drapeaux, polys, diffusions...) ? Peut-on se servir des décors naturels, dans leur architecture, leur matérialité ou leurs accessoires pour travailler cette lumière disponible ?

Au vu des premiers retours que j'ai eus en discutant de ce sujet, c'est impossible sur toute la durée d'un tournage. On m'a répondu : « On ne fait pas comme ça », « on a toujours besoin d'un réflecteur pour remonter le niveau, d'un drapeau pour travailler le flux lumineux »...

Pourtant, les contre-exemples existent. Nestor Almendros en a fait sa doctrine lorsqu'il était chef opérateur sur *Les Moissons du Ciel* (Terrence Malick, 1978) : il s'est interdit de retravailler artificiellement la lumière naturelle, même lorsque le doute l'habitait, préférant trouver les bonnes heures pour tourner en extérieur :

« C'est dans les moments extrêmes que la lumière est la plus belle. (...) nous tournions souvent après le coucher du soleil. Pendant ces quelques minutes, on ne sait plus d'où vient la lumière. Le soleil a disparu et cependant le ciel est brillant, le bleu de l'atmosphère subit d'étranges mutations. »<sup>1</sup>

Pour les scènes de jour en intérieur, Nestor Almendros utilise les miroirs du décor et pour les scènes de nuit, il mélange les sources.

« Afin d'éviter la lumière trop blanche des projecteurs, nous avons eu recours, pour les scènes de nuit dans la demeure, à de simples ampoules domestiques aux tons plus chauds. On branchait ces lumières sur des résistances pour moduler leur intensité par rapport aux autres sources, toutes aussi atténuées. »<sup>2</sup>

Le résultat fait l'unanimité et Nestor Almendros reçoit, pour ce film, l'Oscar de la meilleure photographie en 1979. Certes, le tournage des *Moissons du Ciel* relève sûrement de l'inhabituel et l'utilisation de la lumière naturelle a apporté son lot de contraintes : seulement 20 minutes de tournage par jour pour profiter de l'heure bleue, des acteurs qui devaient

---

<sup>1</sup> ALMENDROS Nestor, *Un homme à la caméra*, Paris, Hatier, 1981, p. 128.

<sup>2</sup> Idem, p. 129.

parfois jouer au ralenti pour pouvoir réduire la cadence d'image et exposer la pellicule plus longuement...

En réalité, Nestor Almendros reprend la pratique d'amateur qu'il avait expérimentée lui-même lors de ses débuts derrière une caméra :

« C'était un cinéma spontané, tourné caméra à la main, avec une pellicule négative très sensible, la Kodak 3X, nouvellement apparue sur le marché. Je filmais surtout devant les façades des cinémas violemment éclairés, avec des objectifs à grande ouverture (le Suitar f/1.4 de Bolex). En somme, j'appliquais au cinéma la technique déjà pratiquée en photographie que les Américains appellent « available light », lumière d'ambiance : sans éclairage supplémentaire, dans les rues, de nuit, avec les néons, les panneaux lumineux, les vitrines. »<sup>3</sup>

Mais Nestor Almendros n'est pas le seul chef opérateur d'hier ou d'aujourd'hui à chercher à exploiter la lumière naturelle, sans la retravailler avec des outils artificiels, mais avec la nécessité d'anticiper tant les moments de tournage que le déplacement des acteurs. Yves Cape en témoigne pour son travail en lumière naturelle pour *La Vie Sauvage* (2014) de Cédric Kahn :

« À partir du moment où on travaille en lumière naturelle en intérieur jour, les placements des acteurs sont à anticiper, car ils correspondent à un temps de tournage possible. Si l'acteur se positionne à telle marque, on perdra la lumière au bout d'une heure. S'il se met là, on peut tourner 3h. Il faut réfléchir dans ce sens. »<sup>4</sup>

Pour *L'inconnu du Lac*, d'Alain Guiraudie (2013), Claire Mathon souligne que le choix de ne tourner qu'en lumière naturelle était présent dès l'origine :

« Alain Guiraudie souhaitait dès le départ faire un film entièrement en lumière naturelle, film uniquement tourné en extérieur. Un film donc sans électricité, sans éclairage additionnel. (Petite exception sur le parking la nuit où les phares ne suffiront

---

<sup>3</sup> ALMENDROS Nestor, *Un homme à la caméra*, Paris, Hatier, 1981, p. 21.

<sup>4</sup> Entretien réalisé par Maxence Lemonnier et cité in : Maxence Lemonnier, *Intérieurs jour Fenêtre : frontière ouverte sur l'intérieur*, Mémoire de fin d'études sous la direction de Jean-Jacques Bouhon et Pierre-William Glenn, La Fémis, Département IMAGE Promotion 2016, p.15.

pas tout à fait à éclairer, mais presque). C'est donc un choix du réalisateur que j'ai suivi avec plaisir. »<sup>5</sup>

Quant à Éric Gauthier : « Le travail de la lumière sur une base naturelle m'intéresse beaucoup. Je n'aime pas forcément chercher un décor exposé au nord, où la lumière change peu (...) C'est au contraire les changements de lumière dans le décor qui me permettent d'amener de la vie, de la surprise ». <sup>6</sup>

Cette même idée de vie que l'on retrouve dans les propos de Jacques Loiseleux à propos du film *Les Baisers de secours* de Philippe Garrel (1989) :

« La lumière devient protagoniste, comme elle l'est dans la vie lorsque ses variations incontrôlables accompagnent nos humeurs ou influent sur notre état d'esprit. (...) Cela donne des moments magiques comme celui où A. hésite et qu'une fausse teinte se lève au même moment sur son visage, ou que le soleil disparaît sur le profil de B.S. pendant un long silence. »<sup>7</sup>

D'autres expériences pour des films basés sur la lumière disponible peuvent être citées : *Brokeback Mountains*, d'Ang Lee (2005) dont la photographie a été assurée par Rodrigo Pietro ou encore, *Into The Wild* de Sean Penn (2007) pour lequel, Éric Gauthier est le chef opérateur. Par conséquent le corpus de films ne manque pas et par ailleurs, le propos de ce mémoire n'est pas de se priver totalement de la possibilité de travailler la lumière naturelle avec des outils artificiels. Il s'agit plutôt de voir s'il est possible de remplacer ces outils par l'architecture et l'accessoirisation du décor. Par exemple, mettre une nappe blanche sur une table lors d'une scène de repas, pour relever le niveau sur un visage, est une méthode qui entre dans le cadre de mon mémoire. En revanche, l'utilisation d'un dépron pour relever le niveau sur ce même plan en est exclu.

Ainsi, je souhaite creuser et expérimenter par ce mémoire les possibilités et les limites des pratiques de tournage en lumière disponible, animée par des questionnements qui me sont

---

<sup>5</sup> Entretien réalisé par Zoé Delomosne et cité in : Zoé Delomosne, *Lumière naturelle et artifices de lumière. L'approche de la lumière naturaliste au cinéma*, Université d'Aix-Marseille Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS) Mémoire de Master professionnel, 2016, p. 48.

<sup>6</sup> Entretien réalisé par Maxence Lemonnier et cité in : Maxence Lemonnier, *Intérieurs jour Fenêtre : frontière ouverte sur l'intérieur*, Mémoire de fin d'études sous la direction de Jean-Jacques Bouhon et Pierre-William Glenn, La Fémis, Département IMAGE Promotion 2016, p.15.

<sup>7</sup> LOISELEUX Jacques, *La Lumière en cinéma*, Paris, la collection « Les petits cahiers », 2004, p. 83.

propres et qui découlent de mon envie de joindre le savoir acquis lors de mes études précédentes et mon futur métier de cheffe opératrice.

### ***L'architecte et le/la chef.fe opérateur.rice***

Cinq ans en école d'architecture m'ont, en effet, appris à porter une attention particulière à l'espace urbain qui nous entoure et à travailler la lumière avec le lieu, la matière et le temps. L'échelle est bien différente de celle d'un film et pourtant l'architecte et le chef opérateur ont des réflexions similaires : quelle lumière pour un lieu intime, un espace public, un plan ? Qu'est-ce que nous raconte la lumière du lieu ou de la scène ? Quels outils sont à ma disposition pour façonner cette lumière ?

« Le château était orienté et conçu de telle sorte, avec son enfilade de pièces, que la lumière du soleil en pénétrant par les fenêtres projetait sur le sol une superbe perspective. Comme pour *La Collectionneuse*, nous avons étudié les différentes positions de cette lumière solaire (c'était l'été) pour privilégier ses moments les plus esthétiquement émouvants. Rohmer répétait toute la journée avec les acteurs, puis à l'heure voulue, il tournait très rapidement. « Soft Lights » et miroirs compensaient à peine le contraste. Ce fut donc l'architecte du XVIIIe siècle qui composa tout l'éclairage du film ! »<sup>8</sup>

Ce sont les commentaires de Nestor Almendros à propos de *La Marquise d'O* d'Éric Rohmer, confirmant les liens évidents entre les réflexions de l'architecte à l'époque de la construction du château et les siennes au moment de l'éclairer pour le film.

D'où le fait que les réflexions pour ce mémoire recherche-crédation, seront développées d'abord avec l'œil de l'architecte : le mur blanc va renvoyer la lumière ; la pierre l'absorbe ; un appartement orienté Nord recevra une lumière uniforme ; le verre sablé laissera passer la lumière, mais la diffusera. Depuis trois ans, je tente d'appliquer ces principes du point de vue de la cheffe opératrice : un polystyrène blanc renvoie la lumière ; un borniol, épais tissu noir, l'absorbe ou encore, on peut utiliser des feuilles de diffusion pour diffuser les projecteurs. En conséquence, par ce mémoire, je voudrais essayer de réunir ces deux métiers, ces deux approches, et tenter ainsi de répondre à ces questionnements : la manière de penser les espaces par les outils de l'architecte et les accessoires qui habitent les architectures (lampes

---

<sup>8</sup> ALMENDROS Nestor, *Un homme à la caméra*, Paris, Hatier, 1981, p.111.

de jeu, nappes, rideaux...) peut-elle alimenter la pratique de la cheffe opératrice ? Est-il possible de filmer des lieux par leur lumière disponible sans ajouter des artifices ? Quoique restrictif, ce dispositif a le mérite de penser les lieux en soi avant de les adapter, voire de les transfigurer, pour les besoins de l'esthétique du film. Le tester permet d'en découvrir les possibilités réelles ainsi que les limites.

### ***La lumière disponible : pour quelle image ?***

Si la lumière disponible est un outil essentiel du cinéma, aussi bien pour le documentaire, que pour la fiction lorsque le budget est limité, elle intéresse également les chefs opérateurs et les cinéastes disposant pourtant de moyens très importants. De facto, l'utilisation de la lumière disponible traverse l'histoire du cinéma.

Utilisée par nécessité lors des premières bandes cinématographiques tournées essentiellement en extérieur, défendue ensuite par les disciples du naturalisme (par exemple, les cinéastes de l'école suédoise ou les impressionnistes comme Germaine Dullac, Louis Delluc, Jean Epstein) malgré le développement de l'esthétique de studio et la généralisation, dès les années 1920, de la règle de « l'éclairage trois-points » (Key-light, Fill-light, Back-light), la lumière naturelle resurgit à travers des nouvelles esthétiques.

Ainsi, Raoul Coutard raconte : « J'ai commencé par supprimer dans mes films tous les effets artistiques, ces choux gras des opérateurs, et au lieu de réclamer une armée de projecteurs, j'ai utilisé la lumière du jour. Résultat : on a tourné quinze fois plus vite pour dix fois moins cher, et nos films décontractés et vivants avaient plus d'ambiance. »<sup>9</sup>. À ce sujet David Chambille rappelle que « la très longue scène du lit dans *À bout de souffle*, le moment où Anna Karina se fait prendre en photo dans *Le Petit soldat*, toutes les scènes d'intérieur jour de *Lola*, utilisent de manière exclusive la lumière du soleil qui pénètre par les fenêtres ; et ce sans aucun ajout d'une lumière additionnelle qui risquerait de dénaturer l'atmosphère de la scène et d'alourdir le tournage. »<sup>10</sup>

Plus tard, dans les années 1990, le vœu de chasteté énonce, parmi les contraintes du Dogme 95 :

---

<sup>9</sup> Raoul Coutard, cité par De BAECQUE Antoine, in *La Nouvelle Vague*, Flammarion, Paris, 1998, p. 108.

<sup>10</sup> CHAMBILLE David, *Pour une lumière qui coule des sources ou l'intérêt d'utiliser les sources d'éclairage du décor pour construire la lumière des films*, Mémoire de recherche ENS Louis-Lumière, 2005, p. 20.

- Le tournage doit être fait sur place. Les accessoires et décors ne doivent pas être amenés (si on a besoin d'un accessoire en particulier pour l'histoire, choisir un endroit où cet accessoire est présent).
- Le film doit être en couleurs. Un éclairage spécial n'est pas acceptable. (S'il n'y a pas assez de lumière, la scène doit être coupée, ou une simple lampe attachée à la caméra).

Les accessoires doivent être « vrais » et la lumière se doit donc d'être exclusivement naturelle et pas étalonnée comme dans *Les Idiots* de Lars Von Trier (sans être crédité, 1998) et *Festen* de Thomas Vinterberg (sans être crédité, 1998).

D'autres, comme David Chambille, proposent de dépasser les frontières lumière naturelle vs lumière artificielle par « le défi serait à l'inverse d'éclairer tout en faisant en sorte que les lampes pénètrent dans le champ de la caméra. J'emploie le mot « lampe » pour évoquer les sources de lumière »<sup>11</sup>. Méthode qu'il applique entre autres dans *La Fille de nulle part* de Jean-Claude Brisseau (2013).

Enfin, la lumière naturelle est favorisée par les possibilités techniques actuelles comme le souligne Yves Cape :

« Il y a deux ans, sur *Vie sauvage*, un film fait « sans lumière », je me suis retrouvée avec Cédric Khan dans une voiture et il m'a dit que les rushs qu'il avait vus la veille étaient magnifiques, puis il a enchaîné « ça ne t'emmerde pas que ce soit si beau et que tu n'aies rien fait ? ». Personnellement, je considère que maîtriser le soleil, et donc la lumière naturelle, c'est aussi faire de la lumière. Maintenant que ma confiance dans le numérique est un peu plus affirmée, je me rends compte que je peux vraiment éclairer très peu et avoir le résultat que je recherche. »<sup>12</sup>

Et, au sujet du film *Chronic* de Michel Franco, il ajoute :

---

<sup>11</sup> CHAMBILLE David, *Pour une lumière qui coule des sources ou l'intérêt d'utiliser les sources d'éclairage du décor pour construire la lumière des films*, Mémoire de recherche ENS Louis-Lumière, 2005, p. 20.

<sup>12</sup> AFC, « Le directeur de la photographie Yves Cape, AFC, SBC, parle de son travail sur « *Chronic* », de Michel Franco », 21 Mai 2015, <https://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Yves-Cape-AFC-SBC-parle-de-son-travail-sur-Chronic-de-Michel-Franco.html>

« Avec les possibilités techniques actuelles, je pouvais me contenter de tourner sans rien rajouter, de jour comme de nuit. La question à ce moment-là a été : est-ce que ça nous plaît, et est-ce qu'on estime que c'est adapté à la scène ? Si oui, très bien, moteur ! Si non, plutôt que de rajouter des projecteurs, je préfère jouer avec ce que j'ai, le soleil, les lampes de jeu, des draps blancs ou noirs, des diffusions sur les fenêtres et, en dernière solution, du matériel très léger. »<sup>13</sup>

Et pourtant, malgré tous ces exemples et bien d'autres, la lumière naturelle est encore bien trop souvent montrée du doigt comme une absence de travail de la part du chef opérateur, comme me le raconte Julien Poupard<sup>14</sup>. Les ouvrages littéraires traitant de la lumière au cinéma s'intéressent principalement à l'éclairage en studio, ou aux différents types de projecteurs et leur agencement dans l'espace. Rares sont ceux qui mentionnent le tournage en lumière naturelle et qui trouveraient pertinent de développer cette façon de faire. Durant ma formation, ces informations m'ont manquées et j'y vois là une autre motivation quant à ce mémoire.

Cela me permet de questionner le rôle du chef opérateur dans ce dispositif de tournage particulier. Tourner sans apport de matériel lumière implique, à mon avis, un gros travail d'anticipation, de préparation et de repérages : il faut choisir le décor et prendre le temps d'observer la manière dont la lumière naturelle y joue (quelle que soit l'heure ou la météo) pour pouvoir proposer, en collaboration étroite avec le réalisateur, un découpage qui répondrait aux demandes du film tout en étant capable de laisser la place aux surprises pour éventuellement les intégrer au moment du tournage. C'est-à-dire, que le fait de ne pas avoir de moyens techniques sur le tournage ne signifie pas un abandon du rôle du chef opérateur : son travail et son investissement maximal, bien que nécessaires au moment du tournage, se situeraient éventuellement à un autre moment de la production (pré-production ou post-production), par exemple dans l'organisation d'un plan de travail en fonction de la lumière sur le décor. Un tel dispositif de tournage permet également d'alléger l'équipe dans une configuration proche de celle du documentaire et de donner une place importante à la mise en scène et au jeu des comédiens. Plus de mobilité, plus de flexibilité sans toutefois négliger la lumière. Cela signifie que le chef opérateur se doit d'être suffisamment prêt pour ne pas se

---

<sup>13</sup> Idem

<sup>14</sup> POUPARD Julien, entretien réalisé par moi-même le 19/05/2020

faire déborder par la mise en scène le jour du tournage et savoir s'imposer pour ne pas rater le bon moment pour tourner.

### ***Structure du mémoire***

Dans un premier temps, ce mémoire présentera l'utilisation de la lumière naturelle par les architectes dans différents espaces puis je développerai les outils à la disposition de l'architecte pour travailler cette lumière. Ensuite, il s'agira de dresser un historique de l'évolution technique et esthétique du travail en lumière disponible dans le cinéma. Pour finir cette première partie, je définirai précisément les termes de mon sujet. La deuxième partie tentera d'aborder concrètement la préparation d'un tournage en lumière disponible. Repérage, essais, préparation du décor et conception d'un plan de travail en adéquation avec l'évolution de la lumière dans une journée. Quelles questions se poser et à quel moment les poser ? Enfin la troisième partie présentera le tournage en lumière disponible : comment utiliser les décors réels pour travailler la lumière disponible ? Quelles astuces de mise en scène trouver pour exploiter cette lumière disponible ? Je parlerai de lumière disponible en intérieur et en extérieur, de jour comme de nuit, en choisissant à chaque fois un décor me permettant de limiter mon domaine de recherche : la rue pour l'extérieur et le salon pour l'intérieur.

Si la première partie peut s'appuyer sur des écrits littéraires développant l'évolution des techniques et de l'esthétique de cinéma, les deuxièmes et troisièmes parties s'appuieront plutôt sur des entretiens avec des chefs opérateurs, retranscrits en annexe pour ceux réalisés dans le cadre du mémoire, tant les documents traitant des tournages en lumière naturelle et disponible manquent. J'y lierai également mes travaux préparatoires et expériences personnelles réalisés dans le cadre du mémoire ou en dehors.

## **Première Partie**

### **Les lumières disponibles**

## Chapitre 1. Lumières naturelles en architecture

Écrire une histoire de l'utilisation de la lumière naturelle en architecture demanderait un mémoire à part entière. Elle varie beaucoup en fonction des zones géographiques, par exemple l'Occident cherche à s'ouvrir à la lumière solaire alors que le Japon va plutôt travailler sur la pénombre. Et cela change aussi en fonction des époques, des civilisations, des évolutions techniques et de différents courants de pensée. Puisque, de toute façon, nous ne pouvons pas aborder tous ces points dans cette partie, j'ai choisi de me concentrer sur les édifices que l'on peut croiser de nos jours, dans le paysage urbain français, avec quelques excursions chez des voisins européens, et qui pourraient servir de décor de cinéma. Cette classification n'est donc pas exhaustive et il s'agit plutôt d'y voir un guide donnant des points d'entrée pour comprendre le travail réalisé par l'architecte pour utiliser la lumière et voir comment se l'approprier en tant que cheffe opératrice.

### a. L'espace public : église et cathédrale

Commençons par l'espace religieux, car il a pendant longtemps été le plus travaillé en termes de lumière et c'est celui dont il nous reste le plus de traces actuellement. La manière dont l'architecte travaille la lumière dans l'espace religieux dépend beaucoup de l'utilisation qui est amenée à être faite de ce lieu. Par exemple, dans la Grèce Antique, les temples étaient réservés aux moines, les fidèles devaient rester devant : dès lors l'intérieur doit être mystérieux et plongé dans la pénombre. Dans le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam, le bâtiment doit recevoir le public. Il s'agit donc de séquencer la promenade afin de faire passer le fidèle du monde réel (l'extérieur) au monde divin (le cœur du bâtiment en général). La lumière va alors être utilisée pour créer ces séquences et faire naître le divin. Nous étudierons ici les lieux du Christianisme. Ainsi, dans les églises catholiques par exemple, l'autel est éclairé zénithalement tandis que les bas-côtés et la fosse sont éclairés latéralement : prêtre et fidèles sont ainsi séparés. Les vitraux viennent colorer la lumière qui touche le sol et se matérialise grâce aux vapeurs d'encens ou à la fumée des bougies.

Au sein même de l'église, selon leur époque de construction, d'importantes différences sont à noter sur l'utilisation de la lumière.

- l'église romane : né au Xe siècle et s'étalant jusqu'au début du XIIe siècle, inspiré par l'Empire romain et la chrétienté, l'art roman se caractérise par un plan basilical, la voûte qui remplace la charpente et des volumes nets agencés grâce à des rapports de proportion évidents : rien n'est laissé au hasard. La lumière devient l'expression de la spiritualité en jouant sur de forts contrastes ombre / lumière. Et cela pour plusieurs raisons qui s'entremêlent. D'abord pour des raisons structurelles. En effet, les murs extérieurs sont des murs porteurs et ne peuvent pas être percés par de grandes ouvertures. Ensuite le Moyen-Âge étant une période où les attaques étaient fréquentes, l'absence d'ouverture permettait de limiter les possibilités d'attaques. Enfin, les raisons esthétiques et culturelles, qui m'intéressent le plus : il s'agissait pour les architectes d'exalter la lumière et donc Dieu, par la forte présence de la pénombre. On retrouve les mêmes volontés dans les églises cisterciennes où le décor est minimaliste et où seuls la lumière et son mouvement peuvent habiller le bâtiment en indiquant le recueillement (ombre) et l'exaltation (lumière).

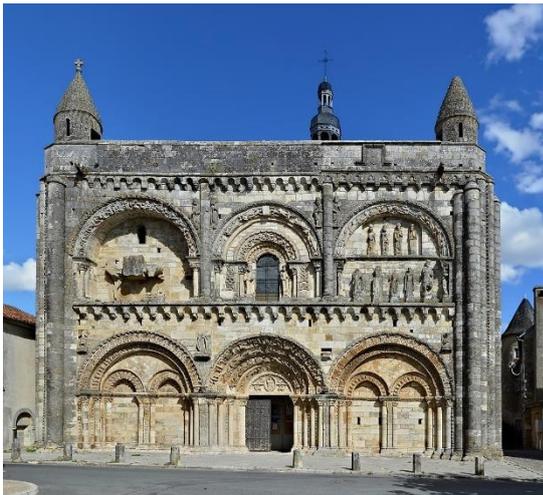


Figure 1

Façade extérieure et nef intérieure de l'église Saint-Nicolas de Civray, construite au XIIe siècle dans la Vienne. C'est l'un des édifices majeurs de l'art roman en France.



Figure 2

- l'église gothique : L'invention de l'arc brisé va permettre de dématérialiser la paroi et d'offrir aux fidèles une architecture plus élancée, plus haute, plus complexe et plus lumineuse que celle de l'art roman. La lumière entre par d'immenses vitraux qui la transfigurent, la filtrent et la colorent, symbolisant ainsi la lumière du Seigneur pénétrant les esprits des fidèles. L'effet recherché ici est vraiment d'impressionner. Il faut se dire que les maisons individuelles de l'époque étaient petites et sombres. Entrer dans une église immense baignée

de lumière colorée devait constituer un véritable choc pour les fidèles de l'époque, comme si ce lieu sacré n'était plus soumis aux règles et aux tourments terrestres.



Figure 3



Figure 4

Intérieur de la Basilique gothique de Saint-Denis, dernière demeure des rois de France, construite au XIIe siècle à Saint-Denis.  
Photo : <https://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/SaintDenis/Saint-Denis-Basilique-Saint-Denis.htm>

- l'église baroque : se distingue par son opulence et sa théâtralité, malgré un goût prononcé pour la lumière naturelle non altérée. Les vitraux sont donc remplacés par du verre blanc qui s'étend sur de hautes baies vitrées latérales et souvent, sur une ouverture zénithale circulaire, inspirée par le Panthéon de Rome. L'architecte contrôle la lumière et ses effets en mêlant lumière incidente et réfléchiée par les différentes parois afin de distinguer les différents plans dans la profondeur.



Figure 5



Figure 6

Intérieur de l'église baroque Saint-Paul-Saint-Louis à Paris, construite entre 1627 et 1641 par Étienne Martellange et François Derand.

Au XXe siècle, la manière d'appréhender le culte a changé en Occident et en France : il y a moins de pratiquants et les nouvelles églises, à l'image de ces changements, se veulent moins grandiloquentes pour rappeler le sens de la communauté et ne pas distraire les fidèles par ses richesses. Par exemple, dans l'église de Ronchamp, dessinée par Le Corbusier, la lumière qui

passé à travers de petits vitraux colorés constitue le seul ornement. Elle arrive au croyant par petite touche, précieuse, à l'image de la foi.



Figure 7

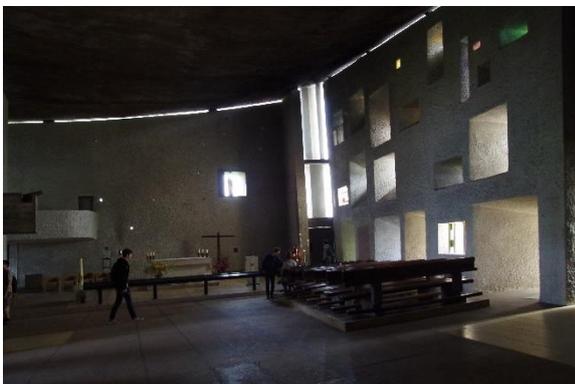


Figure 8

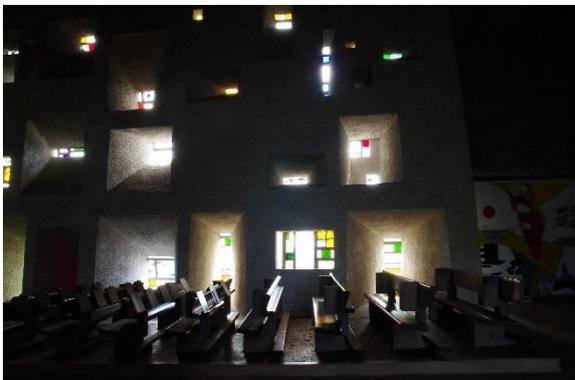


Figure 10

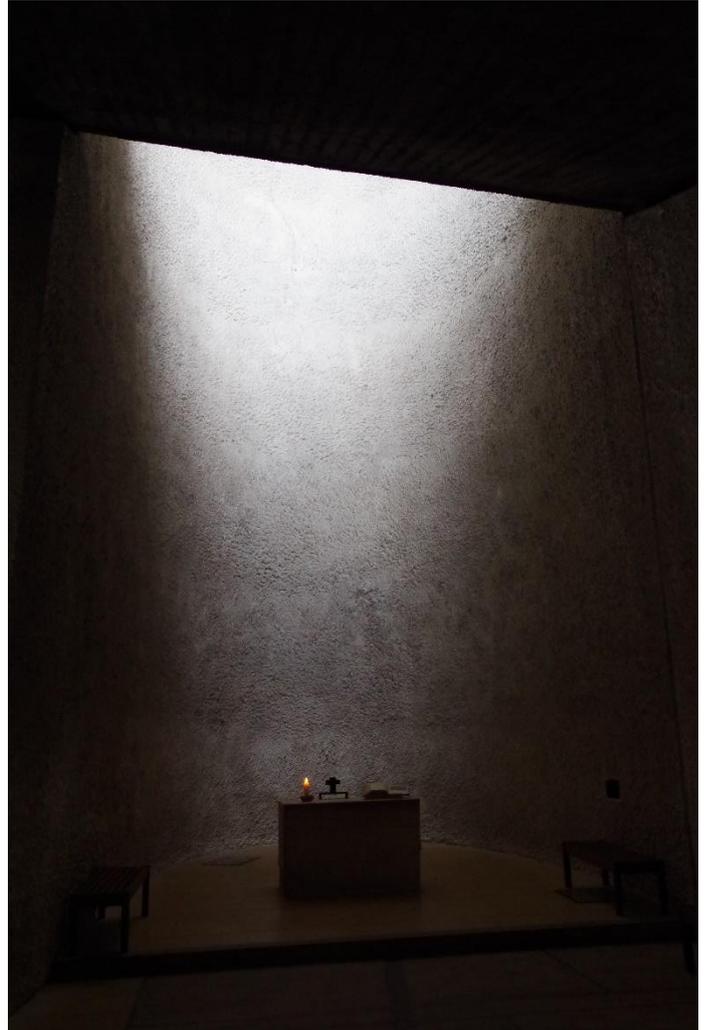


Figure 9

*Extérieur et différentes vues de l'intérieur de la chapelle Notre-Dame de Ronchamp, dessinée par Le Corbusier en 1953. Photos personnelles.*

### **b. L'espace public : entreprise et industrie**

Pour les premiers bâtiments industriels, le bien-être des ouvriers est la priorité : s'ils sont heureux, ils travaillent mieux. Les architectes imaginent donc des bâtiments très lumineux et la lumière naturelle est utilisée pour son rôle fonctionnel. Au milieu du XIXe siècle, c'est la halle métallique en brique qui est le modèle. Son toit vitré est incliné vers le Nord afin d'éviter toute ombre et éblouissement et de profiter d'un éclairage constant tout au long de la journée. Le bâtiment est alors doté d'un éclairage diffus, relativement intense, mais complètement plat... qui servira d'inspiration pour les premiers studios de cinéma ! La lumière

étale, enveloppante qui contraste par rapport aux sources ponctuelles du monde d'avant offre une sensation nouvelle de clarté ambiante et multidirectionnelle qui va bientôt inonder les villes du XIXe siècle à travers les gares, les galeries marchandes et les premiers grands magasins. On pensera, par exemple, à la coupole en verre des Galeries Lafayette qui vient éclairer tous les étages grâce au vide central autour duquel ils s'articulent.

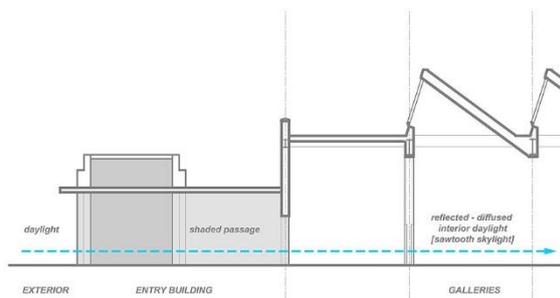
Plus tard, l'arrivée du béton, matériau bon marché et incombustible, permet de libérer l'espace et de proposer d'immenses baies vitrées en façade : c'est la « *daylight factory* » qui n'est éclairée que par la lumière naturelle ! L'enveloppe de verre permet de voir, mais surtout d'être vu : les bâtiments deviennent des vitrines pour l'entreprise. Néanmoins, petit à petit, les vitres se teintent pour devenir des miroirs et éviter la lumière trop forte du soleil ainsi que la perte d'énergie. De l'extérieur, on ne peut plus voir l'intérieur qui en plus, est obligé d'être éclairé artificiellement, car la couche teintée fait perdre trop de luminosité. L'immeuble miroir se fond dans le paysage urbain en renvoyant la lumière et l'image de ce qui l'entoure.

Les industries, quant à elles, vont se refermer sur elles-mêmes pour devenir des blocs, faits de murs aveugles et éclairés uniquement au néon afin de faire perdre aux employés l'idée du temps et l'envie d'extérieur. On notera que les centres commerciaux adoptent la même stratégie : le bâtiment n'est plus qu'une enveloppe qui vient isoler complètement le client du monde extérieur pour le perdre dans le monde de la consommation.

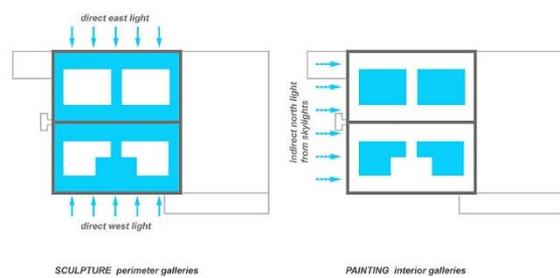
### **c. L'espace public : le musée**

Le musée doit protéger et conserver les œuvres qu'ils présentent et la lumière doit permettre de valoriser ces œuvres tout en évitant de les abîmer. L'éclairage des musées diffère donc beaucoup selon les œuvres qu'il a choisi d'exposer. L'architecte peut choisir de couper complètement le bâtiment de la lumière extérieure pour proposer un éclairage artificiel qui sera adapté aux œuvres. Mais il peut aussi faire le pari d'éclairer son musée avec la lumière naturelle. Par exemple, le musée Dia:Beacon réhabilité par Rice+Lipka Architects, à Beacon, USA, n'est éclairé que par la lumière naturelle. En réhabilitant une ancienne usine, les architectes proposent, en fonction des salles et de ce qu'elles abritent, un parcours lumineux. L'entrée du musée, sans fenêtres, constitue un passage entre le monde extérieur et le monde lumineux de l'art puisque qu'on l'on passe de la lumière extérieure à une première salle dont le plafond est composé de panneaux de verre inclinés dans la même direction et dirigeants ainsi la lumière vers l'intérieur du musée. Pour la zone d'exposition des sculptures, ils ont su

utiliser les grandes baies vitrées de l'usine tournées vers l'Est et l'Ouest pour profiter de la lumière naturelle directe, mais ils ont remplacé les carreaux de verre par du verre sablé afin de la diffuser, à l'exception de quelques carreaux de verre par baies, laissant ainsi, à quelques endroits la surprise d'une lumière plus dure. Pour la salle accueillant les peintures, plus fragiles, ils utilisent la lumière indirecte du Nord, arrivant par des fenêtres dans le plafond. L'effet est saisissant. Mais évidemment, n'éclairer que par la lumière naturelle a ses contraintes : le musée a donc des horaires d'été et des horaires d'hiver permettant de garantir un éclairage des salles !



ENTRY SEQUENCE



GALLERIES [North Galleries]

Figure 11 : Coupe longitudinale de l'entrée du musée.

Figure 12 : Schéma de lumière des différents étages.

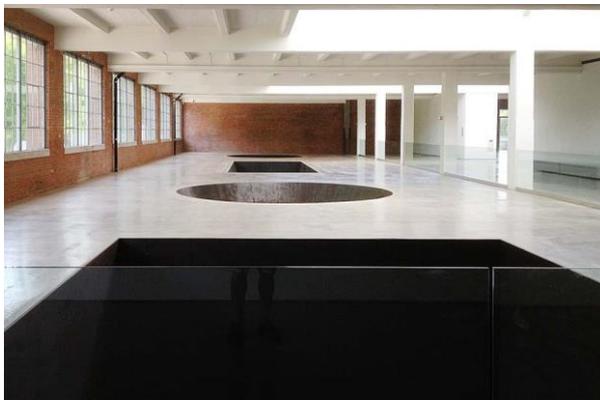


Figure 13 : Photos de l'intérieur des différentes galeries du musée. Figure 14.



Figure 15 : Les baies vitrées avec différents types de verre.



Figure 16 : Salle d'exposition.

L'Institut du Monde arabe à Paris, fruit de la collaboration de Jean Nouvel, Architecture Studio, Gilbert Lezènes et Pierre Soria, tente également d'utiliser la lumière naturelle pour éclairer le bâtiment : La façade nord, un mur-rideau de verre et d'aluminium, en plus d'offrir une vue sur le Paris historique, apporte la lumière du Nord, constante et diffuse. La façade sud, imaginée et dessinée par Jean Nouvel, se compose de 240 moucharabiehs en référence à l'architecture traditionnelle des pays arabes. Ces moucharabiehs sont munis de diaphragmes dont le mécanisme s'actionne en fonction de l'ensoleillement pour servir de régulateur thermique. Ils peuvent alors s'ouvrir et se fermer pour doser la luminosité. Malheureusement les cellules photo-électriques chargées d'actionner le mécanisme ont montré des défaillances. Aujourd'hui, les ouvertures et fermetures de diaphragmes se font à chaque changement d'heure peu importe l'ensoleillement extérieur...



Figure 17 : Intérieur de l'Institut du Monde arabe, à Paris.  
Photo : IMA / Delagarde. <https://www.imarabe.org/fr/architecture>

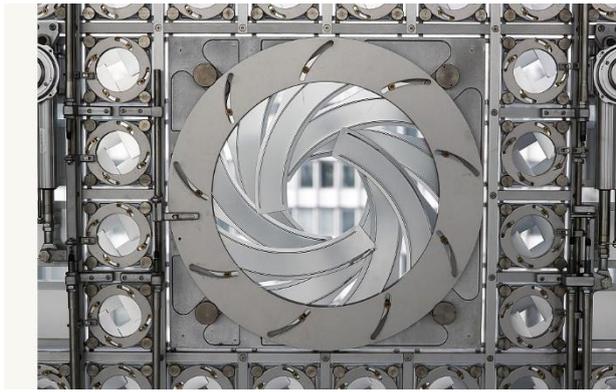


Figure 18

Détails des moucharabiehs ouverts et fermés. Photos : IMA / Cateloy. <https://www.imarabe.org/fr/architecture>

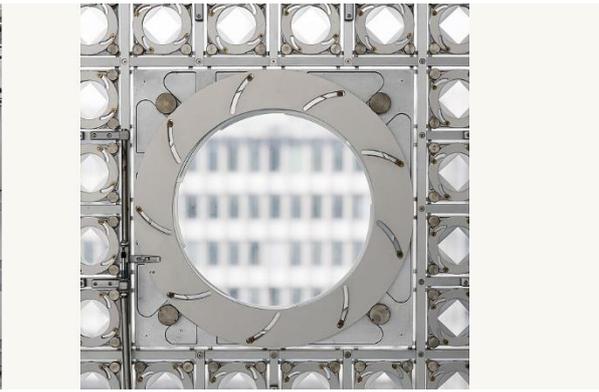


Figure 19

L'architecte peut aussi choisir de mélanger les deux. Franck Guerry pour la fondation Louis Vuitton crée une peau de verre et de miroir parce qu'il veut un « bâtiment qui évolue en fonction de l'heure et de la lumière afin de créer une impression d'éphémère et de changement continu ». Si l'impressionnant hall, le restaurant et quelques amphithéâtres donnent réellement sur cette peau et bénéficient des changements de lumière promis, la plupart des salles d'exposition sont en fait des cubes blancs sur lequel l'architecte est venu poser cette peau. On retrouve le verre et la lumière naturelle en passant d'un cube à l'autre ou lors de quelques surprises où le cube et la peau entrent en contact, mais la lumière naturelle n'est pas utilisée pour éclairer ces salles d'expositions.

Un autre exemple, où la frontière entre lumière naturelle et lumière artificielle est beaucoup plus subtile et mieux utilisée serait le musée d'art de Brégenz : le KUB de Peter Zumthor. Construit sur les bords du lac de Constance, la façade du musée est composée de pavés de verre gravé qui diffusent la lumière à l'intérieur du bâtiment, soit de manière directe pour l'accueil et le rez-de-chaussée, soit de manière indirecte, pour les espaces d'exposition. Pour l'intérieur du bâtiment, l'architecte utilise du béton au mur et au plafond ainsi que du terrazo poli pour les sols et les escaliers. Ces deux matières servent à réfléchir et diffuser la lumière créant une atmosphère neutre, douce et enveloppante à l'intérieur du bâtiment. Les plafonds des salles d'expositions sont aussi constitués de ces plaques de verre gravé qui viennent à nouveau distribuer et diffuser la lumière venant de l'extérieur. Au-dessus de ces plaques de verre est disposé un système d'éclairage qui vient accompagner la lumière naturelle ou la remplacer lorsque la luminosité diminue. À propos de son bâtiment, Peter Zumthor dit :

« Vu de l'extérieur, il a l'allure d'un diffuseur de lumière. Il absorbe la lumière changeante du ciel, la brume du lac et réfléchit lumières et couleurs tout en laissant pressentir quelque chose de sa vie intérieure selon l'angle de vue, le moment de la journée et les conditions météorologiques. »



Figure 20 : Façade extérieure du KUB de Peter Zumthor.



Figure 21 : Intérieur d'une pièce du KUB.

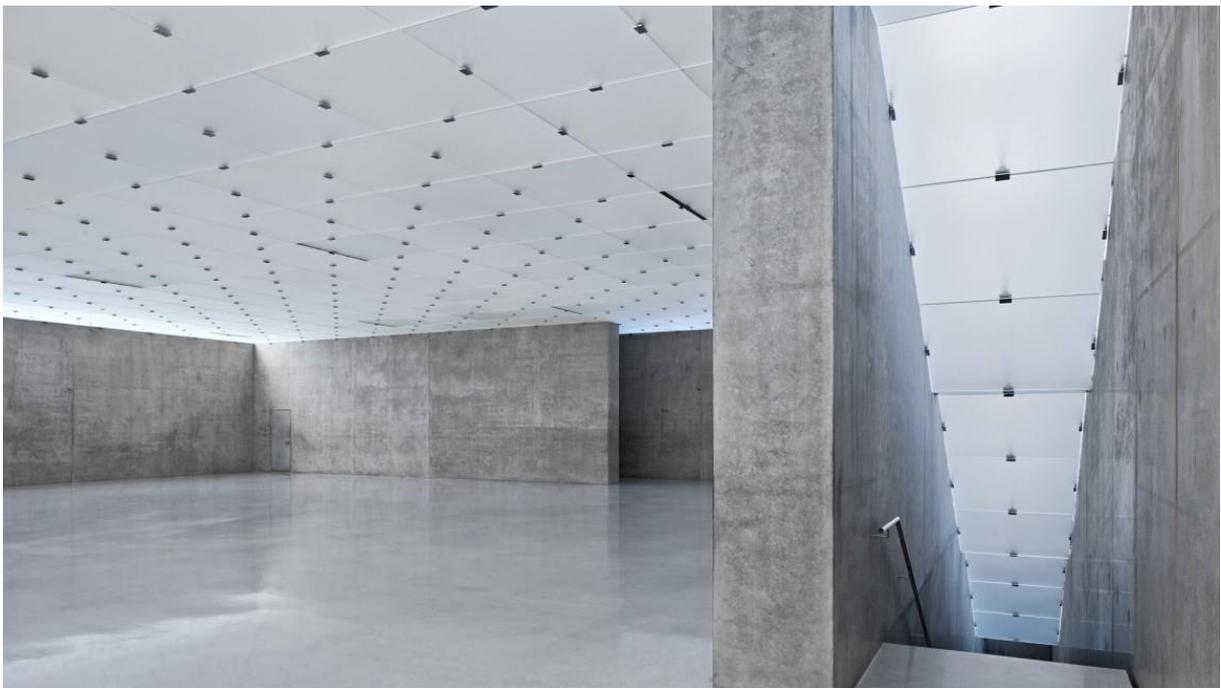


Figure 22 : Intérieur du KUB de Peter Zumthor, salle d'exposition et escalier.

#### **d. L'espace privé : maison et appartement**

La fonction première de l'habitation est de protéger son habitant des intempéries, des températures extrêmes, des animaux et autres dangers. Une fois cette fonction remplie, les architectes ont pu s'intéresser à une deuxième fonction : procurer le bien être à ces habitants. La définition du bien être évoluera au fil des époques et en fonction des zones géographiques, mais, dans notre domaine d'étude, l'accession au bien être passe par un éclairage naturel de plus en plus important et donc des espaces lumineux. Comme pour le cinéma, cette quête

de la lumière naturelle sera contrainte par les avancées techniques qu'elle continuera de motiver. Ainsi, durant l'Antiquité et le début de la Renaissance, les habitations sont sombres, car le verre reste trop cher pour être utilisé de manière systématique. Les fenêtres n'ayant pas de vitrages, elles sont de petite taille et rares. Les habitations les plus riches à Rome voient apparaître le verre, mais celui-ci est travaillé de manière grossière, il est donc plus translucide que transparent, donnant une lumière très diffusée. À la fin de la Renaissance, l'utilisation du verre se généralise enfin et la plupart des habitations s'en dotent. À partir de ce moment-là, la mode lumineuse de l'espace privé suivra la mode de l'espace public : vers toujours plus de lumière, après quelques détours.

Par exemple, au XIXe siècle, les intérieurs bourgeois recherchent plutôt la pénombre afin de garantir la discrétion et la protection face au soleil qui est réputé pour user les tissus et abîmer le teint. Rideaux et voilages en quantité vont venir diffuser la lumière du soleil pour offrir à l'habitant une lumière naturelle tamisée qui baigne la pièce dans une atmosphère intime. À l'inverse, à la même période, apparaissent les ateliers d'artistes. Cette fois l'architecte met en avant la place, l'espace, la neutralité du lieu pour permettre à l'artiste de créer sans dérangement. Les ateliers sont composés de grandes verrières, orientées Nord pour limiter les variations de lumière aussi bien en direction qu'en puissance ou en colorimétrie. Murs blancs, plans libres, vastes espaces : ces ateliers du XIXe siècle seront reconvertis en logement au XXe siècle en gardant leurs caractéristiques.

Dans les immeubles Arts nouveaux, les architectes ont cette fois décidé d'apporter les artifices de l'église au sein même des foyers. Ouvertures zénithales dans les cages d'escaliers, vitraux et réflecteurs dorés parent ces logements d'une symphonie de couleur.

Au XXe siècle, après la Seconde Guerre mondiale, la lumière est désormais synonyme d'hygiène et de santé. Il faut chasser l'ombre pour libérer l'homme. La lumière n'est alors plus un matériau que l'on travaille, mais une lumière universelle. L'habitation est clairement divisée en pièces à usage précis : les pièces de vie (cuisine, salon, salle à manger) qui demandent à être lumineuses ; les pièces pour dormir qu'il est important d'isoler du reste du logement, mais surtout de la rue afin de garantir un sommeil réparateur, et les pièces d'usage telles que la salle de bain et les toilettes qui peuvent se contenter d'un éclairage artificiel. Les fenêtres sont généralement plus hautes que larges offrant ainsi un éclairage latéral en lumière directe ou indirecte en fonction des conditions atmosphériques. Les plafonds blancs

permettent de réfléchir et diffuser la lumière dans la pièce, mais les murs arrêtent la lumière et les angles restent sombres. Certains architectes tenteront d'autres formes de fenêtre pour proposer d'autre lumière. Par exemple, Le Corbusier propose des fenêtres bandeaux qui s'étirent sur toute la façade et le plan libre, ou l'absence de paroi inamovible, afin de laisser la lumière circuler. Dans son ensemble de logements appelé La Cité radieuse, il crée des logements duplex en mezzanine, donc avec une grande hauteur sous plafond d'un côté, qui traverse l'immeuble sur sa largeur. Ainsi les logements ont de la lumière naturelle tout au long de la journée. À l'inverse, les parties communes de la Cité radieuse, et notamment les couloirs desservant ses logements, sont complètement privées de lumière afin d'éviter les regroupements et donc les nuisances sonores ! Frank Lloyd Wright quant à lui essaie, dans la Maison sur la Cascade, de jouer sur des hauteurs de plafond différentes pour avoir une arrivée horizontale de la lumière. La maison est complètement ouverte sur la nature et dépendante de ses changements lumineux.

Évidemment, la question de la relation de l'intérieur à l'extérieur est à lier à la culture, au climat et à la localisation géographique. En Europe, par exemple, le contraste est saisissant entre l'Espagne et la Hollande. En Espagne, la culture catholique et la chaleur conduisent à la recherche d'ombrage et de mystère que procurent les petites ouvertures. En Hollande, la Réforme et le manque de lumière naturelle amènent à la mise en place de grand vitrage permettant la diffusion de la lumière et la transparence sur les intérieurs.



Figure 23 : Rue intérieure de la Cité radieuse à Marseille.



Figure 24 : L'intérieur d'un logement de la Cité radieuse



Figure 25 : La Villa Savoye et ses fenêtres horizontales, Le Corbusier.

### e. Les outils de l'architecte

« L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. »<sup>15</sup>

Comme le rappelle ainsi Le Corbusier, l'architecture est un agencement de pleins et de vides permettant de créer des espaces en les éclairant. Les vides laissent entrer la lumière, lui cèdent la place tandis que les pleins viennent l'arrêter. C'est en maîtrisant les différents outils qui permettent de créer ces pleins et ces vides que l'architecte va pouvoir mettre en place des dispositifs pour moduler, contrôler et diriger les rayons solaires. Nous allons en développer certains, la liste n'étant, bien sûr, pas complète.

Commençons par les vides alors, puisqu'ils apparaissent plus évidents dans le contrôle qu'ils permettent sur la lumière. Le vide est délimité par le plein qui est généralement constitué de parois. Mais le vide qui nous intéresse est celui au sein même d'une paroi : l'ouverture. L'ouverture permet à la lumière d'entrer dans un volume architectural. Ses composantes ont une importance capitale sur la qualité de la lumière.

- L'orientation : choisir de placer une ouverture au sud, à l'est et à l'ouest donnera une lumière directe, soit à certains moments de la journée et de l'année, soit de manière plus régulière, avec toutes les variations qu'offrent la course du Soleil et les conditions météorologiques. Alors qu'une ouverture au nord garantit une lumière indirecte, due

---

<sup>15</sup> LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Flammarion, Paris, (1923), 1995, p.146

à la diffusion des rayons solaires par l'atmosphère. Outre ce choix de lumière directe ou indirecte, le choix de l'orientation permet à l'architecte de composer avec le temps et d'ancrer ou non le bâtiment dans son environnement. Par exemple, la cathédrale de Chartres est dotée d'une rosace orientée de telle sorte qu'elle vienne éclairer le centre du labyrinthe dessiné au sol le jour du solstice d'été.

- La position des ouvertures va jouer sur la direction du faisceau lumineux. La lumière latérale, qu'elle soit haute ou basse, reste la position la plus courante pour une ouverture. Elle est quasiment la seule possible pour les immeubles à plusieurs étages et on la retrouve donc dans tous les logements, même si elle a pris des formes différentes au fil des siècles : meurtrières, baies vitrées, bow-windows... Si elle n'est que d'un côté de la pièce, par exemple si le mur en face est aveugle, les ombres n'en seront que plus prononcées et, par voie de conséquence, les volumes aussi. Si cette ouverture latérale est très haute et très étroite, elle va permettre d'isoler un faisceau en le faisant sortir de la pénombre environnante. Cet effet crée une lumière mystique et fascinante, très prisée des bâtiments religieux, car le rayon lumineux semble relier la terre et le ciel. Les ouvertures cachées permettront également de jouer sur une lumière à effet, car l'absence de source évidente renforce le mystère et l'adoration, même si, au contraire du faisceau, il peut s'agir d'une lumière diffuse et enveloppante. Enfin, l'ouverture peut être zénithale : elle laisse ainsi entrer la lumière, mais isole du monde extérieur puisqu'elle n'offre pas de vue. Par ailleurs, laissant entrer surtout de la lumière diffusée par l'atmosphère, à l'exception des solstices, elle ne laisse entrevoir que peu de variation lumineuse dans la journée, coupant ainsi l'espace de l'extérieur et le rendant irréel.
- La forme : Une ouverture verticale (comme la plupart de nos fenêtres) donnera des ombres verticales ainsi qu'un éclairage répondant à ce schéma : une zone très éclairée sous la fenêtre, une zone bien éclairée lorsque l'on s'éloigne un peu et une zone mal éclairée lorsque l'on est trop loin ou entre deux fenêtres. Une ouverture horizontale, à l'inverse, donnera des ombres horizontales et éclairera plus la pièce, supprimant, à priori, la zone mal éclairée. Le débat a en tout cas longuement opposé les architectes.

- La matière : Alors qu'elles n'étaient au départ que des trous béants, les ouvertures se sont peu à peu remplies de matières permettant de protéger l'intérieur de l'extérieur tout en laissant passer la lumière. Selon le matériau utilisé, le faisceau lumineux est transformé. Là où un verre clair et transparent laissera la lumière dure, un verre sablé ou martelé par exemple viendra la diffuser. Au Japon, l'utilisation de Shoji, c'est-à-dire de parois constituées de papiers japonais translucides, montés sur une trame de bois, bloque la vue, mais laisse passer une lumière très diffusée. Enfin, le verre peut avoir une couleur qu'il va transmettre au rayon lumineux. On pense par exemple aux vitraux des cathédrales dont l'exemple qui m'a le plus marqué reste celui de la Sagrada Familia à Barcelone : ces vitraux colorés traversés par les puissants rayons lumineux de l'Espagne viennent colorer l'intérieur de la cathédrale comme si de gros projecteurs associés à des gélatines étaient braqués à l'intérieur...



Figure 26 : Optical Glass House, Tokyo, Hiroshi Nakamura & NAP Architects. Figure 27 : Fenêtre en verre sablé.



*Figure 28 et Figure 29 : intérieur de la Sagrada Família de Antonio Gaudí, à Barcelone. Le soleil traverse les vitraux aux vives couleurs et colore le plafond et le sol.*

Si les caractéristiques physiques du vide architectural permettent de moduler la lumière, les caractéristiques du plein offrent d'autres outils à l'architecte pour compléter son travail de la lumière.

- Le relief permet en effet de créer des zones d'ombre en choisissant où stopper la lumière et où la laisser passer.
- La matière joue un rôle important sur sa capacité de réflexion. Ainsi, un béton lissé réfléchira plus la lumière qu'un béton brut dont les aspérités vont au contraire la capter et créer du relief au sein même de la paroi. D'autres matières vont être extrêmement réfléchissantes, comme le calcaire, le marbre, le métal, le verre... L'intensité de cette réflexion dépend aussi de la distance entre la matière et la source. En architecture, les matières sont multiples et nous y reviendront plus spécifiquement dans les parties suivantes.



Figure 30 : Le béton lisse réfléchit la lumière pour Peter Zumthor. Figure 31 : Pour la Maison Koshino, Tadao Ando décide de laisser le béton brut pour que la lumière accroche ses aspérités et que la pièce se transforme au cours de la journée.

- La couleur va aussi jouer énormément sur la lumière. Aussi, pour illuminer une pièce, on choisira plutôt des couleurs claires, voire du blanc. Les couleurs sombres permettront à l'inverse d'assombrir un espace en absorbant la lumière.

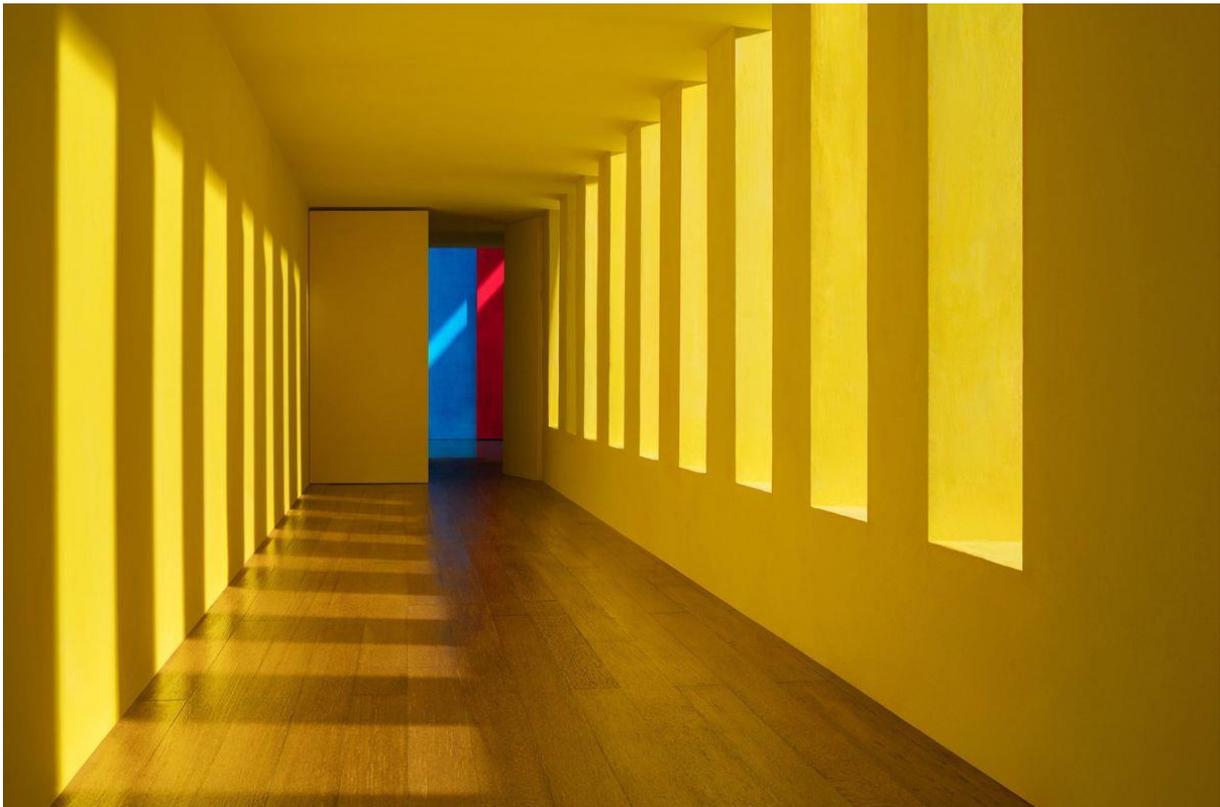


Figure 32 : La Casa Gilardi à Mexico, dessinée par Luis Barragan, architecte qui joue sur la couleur des parois pour créer des effets de profondeur et des sensations différentes en fonction des pièces et de la lumière qui y entre.

- La disposition de ces pleins dans l'espace permettra de couper progressivement ou définitivement la lumière. On peut par exemple, par un jeu de parois décalées, réduire petit à petit l'arrivée de lumière jusqu'au noir profond. En décollant les parois du

plafond, on peut permettre à la lumière d'entrer en s'engouffrant dans le vide ainsi créé.



*Figure 33 et Figure 34 : Intérieur des Thermes de Vals, dessinés par Peter Zumthor. Les parois en dalle de gneiss (pierre tirée des carrières locales) composent des séquences isolant les différents bains de l'extérieur. Les dalles de plafond sont décollées des parois afin de créer des raies de lumière qui guident le visiteur.*

Enfin, des systèmes de semi-plein ou semi-vide, selon le point de vue choisi, viennent compléter ces outils. Il s'agit des volets, stores, résilles, pergolas, moucharabihs, et autres systèmes qui sont généralement associés aux ouvertures et permettent de réguler l'arrivée de lumière en intérieur sans toutefois la couper totalement. L'idée est de diminuer son intensité, principalement pour éviter la chaleur qui l'accompagne. On obtient alors une alternance de taches de lumière et taches d'ombre marquées qui dessinent des motifs au sol.

Grâce à tous ces outils, l'architecte peut contrôler la lumière solaire et communiquer une émotion à la personne qui traverse son œuvre. Cependant, contrairement au cinéma, l'architecte ne cherche quasiment jamais des émotions négatives. Il cherchera plutôt l'harmonie, l'intimité, la puissance, le mystère, la sécurité... en fonction du bâtiment et du public concerné.

Aussi, bien que je souhaite utiliser la lumière créée par les architectes, il faut se questionner sur l'utilisation de cette lumière dans un film et ne pas se limiter à l'usage qu'en proposent les architectes.

## Chapitre 2. Lumières naturelles dans l'histoire du cinéma

La lumière naturelle, la lumière solaire est la première source de lumière du cinéma. Plusieurs raisons expliquent ce choix, à la fois esthétique et technique. En effet, pour une partie des pionniers du cinéma (notamment les frères Lumière, Feuillade, Chaplin, Griffith, Sjöström ou encore Stroheim), il faut utiliser ce nouveau média pour sortir du théâtre et partir à la recherche du réalisme. Mais à cela, s'ajoutent les conditions matérielles de ces premiers tournages : les premières pellicules orthochromatiques sont très peu sensibles (entre 6 et 20 ASA). Elles demandent donc beaucoup de lumière pour impressionner les images. Les premiers films sont donc tournés en extérieur en pleine journée, à la lumière solaire, ou alors dans des décors ouverts de tous les côtés. Pour avoir plus de lumière, on va parfois jusqu'à monter sur les toits des immeubles ! Les premiers studios qui seront construits ressembleront alors à des verrières dont les parois sont parfois orientables en fonction de la position du soleil. À ces murs de verres sont accrochés des vélums (toiles blanches ou noires) qui permettent de doser la lumière qui entre dans le décor. C'est d'ailleurs pour bénéficier du soleil que les studios américains s'installent en Californie.



Figure 35 : Vue du studio « A » de Georges Méliès.

Au fur et à mesure, les systèmes d'éclairage se développent et viennent d'abord renforcer la lumière naturelle (très changeante en Europe), puis la remplacent complètement. On notera par exemple que le cinéma soviétique, malgré un bref détour vers une recherche de réalisme quasi documentaire<sup>16</sup>, abandonne cette lumière naturelle au profit d'une sursignification de

---

<sup>16</sup> Avec, par exemple *La Ligne Générale*, réalisée par Sergueï M. Eisenstein entre 1925 et 1929. L'image est signée Edouard Tissé, comme pour tous les autres films de S.M.Eisenstein ; ou *La terre* d'Alexandre Dovjenko, photographié par Daniïl Demoutski.

la lumière et d'une certaine artificialité. En Allemagne, le manque de luminosité naturelle pousse les opérateurs à éclairer. Influencés par le théâtre allemand et l'architecture du Bauhaus, des cinéastes tels que Robert Wiene ou Paul Wegener, bientôt suivi par F.W.Murnau, Fritz Lang ou G.W.Pabst, donneront naissance à l'expressionnisme allemand et dépasseront leurs références. Ils fuiront l'Allemagne nazie à l'aube de la Seconde Guerre mondiale pour rejoindre la France et les États-Unis, apportant avec eux leurs façons de faire et leurs sensibilités et marquant ainsi une future génération d'opérateurs.

#### **a. Classicisme et Naturalisme**

Entre 1930 et 1950 a lieu la période classique d'Hollywood et le début du star-system. Marlène Dietrich, Rita Hayworth, Ingrid Bergman, Clarke Gable, Gary Cooper ou d'autres sont désormais la raison d'être des films et l'assurance de leur succès. Les opérateurs<sup>17</sup> et leur lumière doivent alors répondre à trois prérogatives : dramatiser, hiérarchiser et garantir la lisibilité. Les acteurs doivent toujours être bien visibles (utilisation fréquente de l'éclairage à 3 points), même si cela va en contradiction avec la lumière des décors ou la lumière de la scène. Tout cela nécessite beaucoup de sources lumineuses et beaucoup d'outils pour les travailler. Mais, même si les pellicules s'améliorent et proposent au fur et à mesure toutes les nuances de gris puis la couleur, leur sensibilité reste très faible (10 ASA pour la pellicule panchromatique et 8ASA pour technicolor). Considérons aussi les lampes tungstènes, récemment créées, qui ont une température de couleur chaude : elles ne sont utilisables avec la lumière du jour que si elles sont corrigées par des gélatines, ce qui leur fait perdre en puissance lumineuse... On voit bien que rien n'encourage les opérateurs à sortir du confort des studios.

Et pourtant, même à cette période, une poignée de cinéastes en quête de naturalisme s'y risque. Fabrice Revault d'Allonnes<sup>18</sup> les regroupe par nationalité en caractérisant leur lumière, preuve, s'il en fallait, que la lumière naturelle est propre à chaque lieu, chaque pays et offre une multitude de nuances :

---

<sup>17</sup> On pense par exemple à Lee Garmes pour *Shanghai Express* de Joseph Von Sternberg en 1932 ; Arthur Edeson pour *Casablanca* de Michael Kurtiz en 1942 ; Rudolph Maté pour *Gilda* de Charles Vidor en 1946.

<sup>18</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice, *La lumière au cinéma*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, Collection Essais, 1991, p. 64.

- Le naturalisme humaniste américain, ou l'épopée de la nature et de l'homme dépeinte par Ford, Hawks, Preminger, Ray ou encore Walsh dans les nombreux westerns qui bénéficient de la lumière puissante et des contrastes marqués des États-Unis.
- Le naturalisme français, plus poétique et plus sensible que l'on retrouve dans les films de Pagnol, Renoir, Vigo ou Grémillon se rapproche de l'impressionnisme avec une palette nuancée d'atmosphères lumineuses.
- Le naturalisme japonais, abstrait et contemplatif des films d'Ozu et Mizoguchi qui révèle une lumière plutôt douce, ambiante qui viendrait en aplat, comme les lavis.

Et Fabrice Revault d'Allonnes précise que la liste peut s'étendre à d'autres pays tels que la Russie, l'Inde, la Chine... La lumière naturelle est donc géographique et culturelle puisqu'elle s'inspire des techniques artistiques déjà présentes dans le pays.

« Il y a, à côté du cinéma de studio, un cinéma naturaliste, divers, mais continu, minoritaire, mais têtu. Et qu'au-delà du réalisateur ou du film en question – avec plus ou moins d'incidence selon les cas – il rappelle que le cinéma n'est pas condamné à l'emprisonnement dans le studio et ses éclairages de plus en plus conventionnels. Ce qui sera d'importance pour la modernité cinématographique. »<sup>19</sup>



Figure 36 et Figure 37 : Rita Hayworth dans *Gilda* de Charles Vidor en 1946 et Marlene Dietrich dans *Shanghai Express* de Joseph Von Sternberg en 1932. Deux stars de l'âge d'or hollywoodien.

<sup>19</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice, *La lumière au cinéma*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, Collection Essais, 1991, p. 65.



Figure 38.

*Le naturalisme humanisme dans Les Raisins de la colère de John Ford en 1940.*



Figure 39

*Le naturalisme français d'une Partie de Campagne de Jean Renoir en 1946.*



Figure 40

*Le naturalisme japonais de Le fils unique de Yasujiro Ozu en 1936.*

## **b. Nouvelles Vagues et leurs descendants**

Après l'horreur de la Seconde Guerre mondiale, le cinéma se remet en question. Fini l'artificialité et la lumière significative, on cherche maintenant la vérité et le respect du réel. C'est aussi la fin de la lumière hiérarchisante pour revenir vers une égalité des choses. Le cinéma moderne naît de la rencontre entre cette volonté éthique et esthétique et des données matérielles.

« Le cinéma rossellinien tient certes à l'urgence de tourner sa caméra vers la réalité brute de la guerre, il tient aussi à l'embolie des studios Cinecitta : [...] Rossellini l'aurait voulu qu'il n'aurait pas pu tourner en studio, ou avec les moyens du studio. Ainsi, à plus petite échelle, la carence de pellicule va déterminer l'image de *Rome, ville ouverte* ; la carence de lampes déterminera l'éclairage de telles scènes de *Stromboli...* »<sup>20</sup>

Ces deux éléments, volonté esthétique et éthique et manque de moyen, fondent la ligne directrice de la Nouvelle Vague en France. La lumière égale en tout point relève d'une recherche de neutralité de sens, d'un certain réalisme et du désir de donner plus de liberté de mouvement aux acteurs et à la caméra. Cette lumière s'explique aussi par des tournages rapides, sans moyens d'éclairages, en décors réels. Les chefs opérateurs tournent leurs quelques sources de lumière vers le plafond et les murs blancs sont alors utilisés comme des réflecteurs pour obtenir une lumière ambiante, diffuse, qui rebondit de partout.

La Nouvelle Vague puise aussi son inspiration dans un nouveau média : la télévision. Évidemment pour la nouveauté de l'image « live » qu'elle propose, chargée d'une vérité documentaire : l'éclairage est le même en tout point, saisissant au vol l'action plutôt que la figeant dans les contraintes de studio. Mais ce sont aussi les nombreux films de séries B, produits par Hollywood pour le petit écran, qui inspirent les cinéastes de la Nouvelle Vague. Ces films sont produits rapidement et en quantité, avec très peu de moyens : « d'où parfois, une lumière naturelle neutre et des lumières existantes brutes »<sup>21</sup> principalement pour les extérieurs, les intérieurs restant en studio, bien qu'éclairés rapidement avec une lumière

---

<sup>20</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice, *La lumière au cinéma*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, Collection Essais, 1991, p. 66.

<sup>21</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice, *La lumière au cinéma*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, Collection Essais, 1991, p. 68.

ambiante, comme on peut le voir dans *Le port de la drogue* de Samuel Fuller ou *La maison dans l'ombre* de Nicholas Ray.



Figure 41 : *La Maison dans l'ombre*, Nicholas Ray, 1952.



Figure 42 : *Le Port de la drogue*, Samuel Fuller, 1953.

Même si la lumière de la Nouvelle Vague se caractérise principalement par une lumière ambiante et une source unique qui peuvent apparaître à l'écran, en opposition à la construction lumineuse académique, toujours dans ce souci de neutralité et de vérité, elle est différente pour chaque cinéaste qui a su s'approprier ces caractéristiques pour former son œuvre.

« " l'aquarium " godardien est en vérité plein de poissons lumineux divers, tout un monde hétérogène ; « l'aquarium » rohmérien est en vérité comme le monde, rempli d'eaux lumineuses variées, tropicales ou nordiques, estivales ou hivernales, automnales ou printanières. »<sup>22</sup>

Le geste moderne majeur de ce mouvement sera de ne pas éclairer ou très peu les intérieurs, de tourner en journée sous le soleil, ou la nuit sous les lampadaires et les terrasses des cafés comme dans *Le Signe du Lion* de Éric Rohmer, *Paris nous appartient* de Jacques Rivette ou *Le Père Noël a les yeux bleus* de Jean Eustache. Ils sont aidés en cela par la pellicule noir et blanc qui offre maintenant une sensibilité de 250ASA. Mais il ne faut pas penser que cette innovation est le seul moteur de la Nouvelle Vague. Il suffit pour s'en convaincre de regarder *La Collectionneuse*, de Éric Rohmer toujours, tourné en 35mm couleur à 50ASA, demandant donc une source lumineuse très importante (le soleil d'été !). Le développement de la technique cinématographique suit le mouvement plus qu'il ne l'entraîne !

---

<sup>22</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice, *La lumière au cinéma*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, Collection Essais, 1991, p. 70.



Figure 43 : *Le père Noël a les yeux bleus*, Jean Eustache, 1966.



Figure 44 : *Paris nous appartient*, Jacques Rivette, 1958.



Figure 45 : *Le signe du lion*, Éric Rohmer, 1959.

Figure 46 : *La Collectionneuse*, Éric Rohmer, 1967.



Dans les années 1970, les pellicules couleurs proposent jusqu'à 100 ASA et celles en noir et blanc, 400ASA. De la Nouvelle Vague et de ses lumières ambiantes découle l'apparition des Softlights, qui reprennent le même principe de lumière très diffuse pour créer une ambiance, mais le standardise et le lisse. Dans la grosse industrie hollywoodienne, on constate le retour d'un certain confort bourgeois : la lumière est délaissée au profit de la couleur (qui est devenue la norme). Aussi, on travaille plus la gamme de couleurs que la lumière et on cherche à avoir une image propre, limpide et sans zone d'ombre.

À contre-courant, on retrouve évidemment les héritiers de la Nouvelle Vague que sont Cassavetes, Wenders, Pialat, Eustache, Garrel ou Akerman. Eux cherchent une matière dense, rugueuse, graineuse. Ils utilisent des focales très courtes avec un diaph ouvert le plus possible pour avoir un semblant de grande profondeur de champ malgré le manque d'éclairage.

Dans les années 1980, les dispositifs de lumières évoluent avec l'apparition des lampes à quartz, légères et maniables, et la simplification des systèmes permettant de contrôler la lumière qui sont suffisamment légers pour permettre le tournage hors studio. On peut

maintenant contrôler la lumière en extérieur : les films sortent des studios ! Ce qui produit un retour à l'image théâtralisée, comme on peut l'observer dans les films du Nouvel Hollywood (Cimino, Leone, Coppola, Scorsese, De Palma), mais aussi en France avec Resnais et Truffaut ou en Italie avec Visconti et Fellini. Citons par exemple Wim Wenders qui tournera *Les Ailes du désir* en extérieur, en lumière naturelle et en intérieur studio, mêlant ainsi les deux écoles. Certains chefs opérateurs comme Nestor Almendros, Vittorio Storaro ou John Alcott, choisissent de persévérer dans l'utilisation de la lumière naturelle, se réinventant et innovant constamment pour donner naissance à des films à chaque fois célébrés pour leur image : *Les Moissons du Ciel* pour Nestor Almendros et *Barry Lyndon* pour John Alcott par exemple !



Figure 47 et Figure 48 : *Les Ailes du désir*, Wim Wenders, 1987. Image : Henri Alekan. Plans tournés en décor réel avec la lumière disponible.



Figure 49 et Figure 50 : *Barry Lyndon*, Stanley Kubrick, 1975. Image : John Alcott.



Figure 51 et Figure 52 : *Les Moissons du Ciel*, Terrence Malick, 1978. Image : Nestor Almendros. Tourné uniquement en lumière disponible.

Au fil des années, la sensibilité des pellicules continue d'évoluer et permet toujours moins d'éclairage, comme le prouvent Juliet Berto et Jean-Henri Roger en tournant *Neige* uniquement en lumière existante dans un univers nocturne.

### c. Le dogme et l'arrivée du numérique

En 1995, Lars Von Trier et Thomas Vinterberg signent le Manifeste du Dogme. Leur mouvement a pour but de redynamiser le marché du cinéma danois qui fait difficilement face à l'invasion du cinéma américain. Pour les deux réalisateurs danois, il s'agit de « renouveler l'esthétique filmique par la contrainte ». Ils rejettent les artifices qui ne sont à leurs yeux que des masques du réel, pour chercher la vérité : tournage en décor naturel, sans lumière ajoutée, avec des acteurs amateurs, parfois juste des gens qui passaient là au moment où la caméra tournait... Mais à la différence de la Nouvelle Vague française, les réalisateurs du Dogme refusent le statut d'auteur ou de style. Ils établissent donc une liste de règles qu'ils inscrivent dans leur Manifeste. Celle qui nous intéresse particulièrement est la règle numéro 4 :

« Le film doit être en couleurs. Un éclairage spécial n'est pas acceptable. (S'il n'y a pas assez de lumière, la scène doit être coupée, ou une simple lampe attachée à la caméra). »<sup>23</sup>

Il en résulte une image brute, extrême dont l'authenticité ne peut être remise en question tant les moyens pour construire cette image vont dans ce sens. Dans le premier film de Lars Von Trier, *Idioten*, par exemple, on est en caméra portée tout le temps, les images sont prises sur le vif, rendant alors impossible le contre-champ, la lumière naturelle n'est pas étalonnée. Tout cela dans le but de créer un effet de réalisme fort.



Figure 53 : *Festen*, Thomas Vinterberg, 1998

<sup>23</sup> Vœu de chasteté du Dogme 95



Figure 54 : *Idioten*, Lars Von Trier, 1998.

La lumière naturelle traverse l'histoire du cinéma et de sa technique jusqu'à aujourd'hui, continuant d'interroger les chefs opérateurs et cheffes opératrices. Pour ce mémoire, j'ai pu en discuter avec Julien Poupard, David Chizallet, Jérémie Attard et Jeanne Lapoirie, tous chefs opérateurs et cheffe opératrice de fiction ayant travaillé avec la lumière naturelle. Nous y reviendrons dans les prochaines parties.

### Chapitre 3. Lumières disponibles et décors réels

« Je filmais surtout devant les façades des cinémas violemment éclairées, avec des objectifs à grande ouverture [...]. En somme, j'appliquais au cinéma la technique déjà pratiquée en photographie que les Américains appellent « available light », lumière d'ambiance : sans éclairage supplémentaire, dans les rues, de nuit, avec les néons, les panneaux lumineux, les vitrines. Les passants apparaissent ainsi en silhouette, parfois découpés sur ce fond lumineux. »<sup>24</sup>

La lumière disponible telle que nous choisissons de l'entendre dans ce mémoire pourrait être définie simplement comme étant la lumière des décors naturels et celle présente dans ces décors naturels. Autrement dit, c'est une source lumineuse qui pourrait apparaître à l'écran, car elle est diégétique : elle appartient à l'univers du décor. Je parle de source lumineuse, car il s'agit avant tout d'un outil permettant de créer la lumière du film. À ne pas confondre avec la lumière naturaliste, qui qualifie le résultat final de l'image d'un film, pas sa fabrication. Les deux termes sont souvent mélangés dans le langage courant comme j'ai pu m'en rendre compte au cours des entretiens que j'ai eus. Je trouve donc important de les dissocier tout de suite : d'autant plus que de nombreux films à la lumière naturaliste ont demandé un grand déploiement de sources artificielles pour recréer cette lumière. À l'inverse, une lumière naturelle peut être utilisée pour créer des effets qui s'éloignent du naturalisme, comme le rappelle Nestor Almendros :

« On taxe souvent mon travail de naturaliste alors que c'est vers une certaine stylisation que je tends. [...] on parvient à une stylisation lorsqu'on établit des lois et une rigueur dans sa façon de voir. Au lieu d'avoir une mosaïque de possibilités inorganisées, le travail des opérateurs est de mettre un peu d'ordre dans le bordel visuel du monde »<sup>25</sup> .

Finalement, on dira que la lumière disponible est une famille de sources lumineuses que l'on peut scinder en deux grandes catégories : *la lumière naturelle*, celle qui nous entoure et

---

<sup>24</sup> ALMENDROS Nestor, *Un homme à la caméra*, Bibliothèque du cinéma, Hatier, 1981, p. 22.

<sup>25</sup> DOUIN Jean-Luc, *La Nouvelle Vague 25 ans après*, Le Cerf/Corlet, 1983, p. 221.

constitue notre atmosphère avec tous les éléments qui la composent : soleil, nuages, brume, brouillard... et *la lumière artificielle* appartenant au décor. Il me paraît important de s'intéresser au fonctionnement de chacune de ces catégories, afin de pouvoir comprendre les possibilités offertes par la lumière disponible.

#### **a. Lumière naturelle**

« Je trouve que c'est tellement beau le soleil, que ça vaut plus le coup de l'utiliser et d'avoir deux, trois plans très beaux, quitte à ce que les autres plans derrière soient pas forcément parfaitement raccord... Même si je me débrouille quand même pour les raccorder ! »<sup>26</sup>

La lumière naturelle, ou lumière visible, c'est le rayonnement solaire qui atteint la surface de la Terre après avoir traversé l'atmosphère. Il se compose de rayons lumineux visibles par l'œil humain dont la longueur d'onde est comprise entre 380nm et 780nm, de rayons infrarouges et de rayons ultraviolets. Ces deux dernières catégories, bien que non visibles par l'œil humain, seraient enregistrées par les caméras numériques si elles ne disposaient pas de filtres anti-IR ou anti-UV. Seule une partie de ces rayons atteint effectivement le sol. Le reste est réfléchi lors de la traversée de l'atmosphère par les éléments qui la composent : poussières, molécules d'air, gouttelettes d'eau... La taille de ces éléments et les différentes longueurs d'onde du rayonnement lumineux vont jouer sur la dispersion plus ou moins importante des rayons, et donc sur l'intensité du rayon qui atteindra le sol. Ce phénomène de diffusion explique que notre atmosphère soit éclairée même lorsque le soleil n'est pas visible. C'est aussi la raison des ombres très froides malgré l'apparence chaude de la lumière solaire : elles ne reçoivent que la lumière réfléchie du ciel.

Comme le rappelle Henri Alekan, « la lumière solaire est toujours directionnelle, mais les phénomènes atmosphériques perturbent l'éclairage, qui peut devenir, selon les circonstances, soit unidirectionnel, avec projections d'ombres plus ou moins marquées, soit totalement diffus, sans ombres projetées ni ombres propres »<sup>27</sup>. On distingue alors trois types de rayonnement :

---

<sup>26</sup> LAPOIRIE Jeanne, entretien réalisé par moi-même le 02/04/2021

<sup>27</sup> ALEKAN Henri, *Des lumières et des Ombres*, Paris, Edition du Collectionneur, 1998, p. 27.

- Le rayonnement direct, qui arrive en ligne droite depuis le soleil. Son intensité dépend du degré de transparence de l'atmosphère, sa teneur en gaz, sa longueur. Plus le trajet des rayons à travers l'atmosphère sera long, plus les rayons au sol seront de faible intensité. C'est ce qui arrive en hiver dans l'hémisphère nord, par exemple. L'intensité de ce rayonnement dépend donc de la position du soleil à chaque instant. Cette position se définit selon deux variables : sa hauteur (son élévation angulaire par rapport à l'horizon) et son azimut (angle reliant le soleil au lieu en question et le plan horizontal reliant ce même lieu au Sud). Le rayonnement direct sera intense en altitude ou l'air est sec et pur. Au contraire, il est affaibli dans les villes et quasiment nul lors d'un passage nuageux.
- Le rayonnement diffus, qui correspond au rayonnement de toute la voûte céleste à l'exception de celui du soleil et qui résulte de la dispersion des rayons dans l'atmosphère. Donc plus l'atmosphère est chargée (plus les éléments qu'elle contient sont importants en nombre et en taille), plus ce rayonnement est important, car plus de rayons sont dispersés.
- Le rayonnement global, qui est l'addition des deux autres. Au vu de tout ce qui a été dit au-dessus, on peut dire que ce rayonnement dépend donc des latitudes (position de la terre par rapport au soleil) et de l'environnement observé, comme le souligne Nestor Almendros : « La lumière de la France, suave, douce, toujours filtrée par un tapis nuageux, facilite les extérieurs, unifiant les plans entre eux au montage. En Amérique, en revanche, la lumière plus crue est due à la transparence de l'air. »<sup>28</sup>.

Ce rayonnement global dépend aussi des saisons. L'axe de rotation de la Terre est incliné de 23.5° par rapport à la normale, causant une alternance annuelle des durées d'éclairement et donnant lieu aux saisons. En effet, à l'exception de l'équateur, au niveau duquel jour et nuit font 12 heures toute l'année, le reste de la surface du globe ne se retrouve dans la même situation que lors des équinoxes de printemps, le 20 mars, et équinoxes d'automne, le 23 septembre, c'est-à-dire lorsque l'axe de rotation de la Terre n'est pas incliné vers le Soleil. On distingue alors deux périodes :

---

<sup>28</sup> ALMENDROS Nestor, *Un homme à la caméra*, Bibliothèque du cinéma, Hatier, 1981, p. 120.

- Du 20 mars au 23 septembre, les jours sont plus longs que les nuits dans l'hémisphère Nord et plus on s'éloigne de l'équateur, plus cette différence est importante, jusqu'à atteindre un jour sans fin au niveau du cercle polaire. Cette différence entre la durée de jour et de nuit culmine lors du solstice d'été : le 21 juin, jour le plus long de l'année.
- Du 23 septembre au 20 mars, les nuits sont plus longues que les jours dans l'hémisphère Nord et, à nouveau, lorsque l'on s'éloigne de l'équateur, cette différence augmente jusqu'à donner lieu à une nuit sans fin dans le cercle polaire. Le solstice d'hiver, ou jour le plus court est atteint le 21 décembre.

Attention : tout cela est inversé dans l'hémisphère Sud. Le rayonnement dépend donc du lieu, pour sa position, mais aussi pour les éléments qui le composent et notamment le coefficient de réflexion de ces éléments. On retiendra par exemple que la neige réfléchit 90% de la lumière qu'elle reçoit, le sable clair 60%, 25 à 35% pour le chêne clair et 20 à 30% pour le béton.

Le rayonnement global dépend également de l'heure de la journée. Durant le laps de temps entre le lever et le coucher du soleil, l'ensoleillement croit jusqu'au zénith puis décroît. L'intensité du rayonnement quant à lui varie plus ou moins vite selon la qualité de l'atmosphère, la présence de nuage ou de brume... Au cours d'une journée, on peut retenir trois moments particuliers :

- L'aube : ce sont les quelques minutes qui précèdent le lever du soleil, durant lesquelles l'intensité du rayon lumineux double toutes les cinq minutes avant de se stabiliser quelques heures plus tard. Les ombres projetées seront de plus en plus denses au fur et à mesure de la montée du soleil dans le ciel. Elles vont également varier en directivité et en surface. En fin de nuit, l'atmosphère se couvre d'une légère brume ce qui explique que le ciel nous apparaisse rosé à l'aube : ce sont les rayons dispersés.
- Le zénith : heure où le soleil est à sa hauteur maximale. Il en résulte une lumière éblouissante, écrasante, avec des ombres très denses. C'est le moment où la lumière est la plus froide, bien que la forte présence du soleil et sa chaleur puissent faire penser l'inverse.
- Le crépuscule : ce sont les instants qui suivent le coucher du soleil durant lesquelles le ciel reste éclairé. On peut observer de fortes variations de couleurs en fonction des

couches atmosphériques traversées. Environ 1 heure avant la disparition du soleil, le disque solaire passe de jaune pâle à orangé. 30 minutes avant la disparition, c'est tout l'ouest qui devient jaune doré alors que le reste du ciel reste bleu, plus sombre qu'en journée néanmoins. On observe aussi une diminution des contrastes. Lorsque le soleil disparaît enfin, la zone orangée à l'ouest forme un demi-cercle alors qu'à l'est, après quelques couleurs pastel rosées, c'est l'ombre de la terre qui apparaît doucement au-dessus de l'horizon. Les nuages passent de dorés à violacés avant de devenir gris quand ils ne sont plus éclairés.

Ces moments précieux sont très brefs et difficiles à capter, car la luminosité change très rapidement. Mais ce sont de puissants vecteurs émotionnels, comme le souligne Henri Alekan : « L'aube, c'est la confiance qui renaît » alors que « la lumière crépusculaire [...] ouvre la voie aux doutes, aux angoisses, aux frayeurs nées de l'occultation du monde plongé dans l'obscurité nocturne. »<sup>29</sup>

Toujours d'après Henri Alekan, le rayonnement pourra donner lieu à deux types d'éclairage principaux, offrant chacun un certain nombre de possibilités et de caractéristiques :

- L'éclairage unidirectionnel qui propose une lumière « hiérarchisante » et des ombres marquées qui viennent trancher, souligner, mettre en avant certains éléments d'une image, laissant les autres au second plan.
- L'éclairage diffus qui au contraire va venir enrober les objets pour fondre le principal et le secondaire. Il n'y a plus d'ombres ou presque plus. C'est une lumière « troublante, annihilante ».

### **b. Lumière artificielle**

La lumière artificielle d'un décor naturel est toute la lumière du décor autre que la lumière naturelle. Pour les intérieurs, il s'agit de la lumière déjà présente dans le décor : plafonniers, lampes diverses, souvent avec des ampoules domestiques trouvables dans le commerce, qu'elles soient tungstènes ou LED, avec les températures de couleur qui leur sont associées (chaude pour le tungstène, variable pour les LEDs). On peut également trouver des éclairages au néon, ou fluorescents notamment dans les établissements publics. Il faut aussi prêter

---

<sup>29</sup> ALEKAN Henri, *Des lumières et des Ombres*, Edition du Collectionneur, 1998, p. 45-47.

attention aux accessoires du décor autre que les luminaires, mais qui émettent de la lumière comme nous le rappelle Nestor Almendros :

« Dans le laboratoire de physique de *La journée d'un savant*, des oscilloscopes émettaient des signaux lumineux de faible intensité, mais d'un grand intérêt visuel. Si j'avais éclairé la pièce, l'effet aurait disparu. Pour obtenir plus de luminosité, je filmais à 8i/s au lieu de 24 et demandait aux personnages de se déplacer lentement afin de reconstituer l'allure naturelle des mouvements humains... »<sup>30</sup>

Mais on inclut aussi dans cette catégorie les éléments ajoutés par l'équipe déco dans le décor naturel afin de l'habiter et de répondre au mieux aux attentes du réalisateur et au scénario. Julien Poupard en parle très bien dans l'entretien qu'il m'a accordé, à propos du film *Les Ogres* de Léa Fehner :

« Pour moi c'était hyper important dans les coulisses de ne pas avoir un seul projecteur : il y a beaucoup de lumière, mais ce ne sont que des lumières de déco qu'on allume. [...] par exemple, on a fait beaucoup de lumière avec les lampes des tables de maquillage. Pascale Consigny, [la cheffe décoratrice] avait récupéré de vieilles tables de maquillage et quand on les dimait, avec les miroirs, c'était sublime. Et je me suis dit qu'on devrait le réutiliser sur des films parce que c'est très spécifique d'avoir juste une ampoule et un miroir. »<sup>31</sup>

Pour les extérieurs, il faut tenir compte de l'éclairage urbain, lampadaires, néons ou autre des enseignes lumineuses. Anciennement, les lampadaires étaient au sodium, maintenant ils sont en LED, avec parfois les deux types côte à côte lorsque tous les lampadaires n'ont pas été changés. On peut également compter sur les lumières des intérieurs qui interviennent sur l'extérieur comme les vitrines des magasins, les restaurants et cafés, aux baies vitrées.

### **c. Décor réel**

Par ce terme je choisis de ne m'intéresser qu'aux décors naturels, c'est-à-dire existant en dehors de l'industrie du cinéma, et dans lesquels on choisit de tourner en raison des qualités esthétiques et pratiques qu'ils offrent. Il s'agit donc à la fois d'extérieurs urbains ou ruraux, mais aussi des intérieurs existants. Afin de limiter le domaine d'étude de ce mémoire,

---

<sup>30</sup> ALMENDROS Nestor, *Un homme à la caméra*, Bibliothèque du cinéma, Hatier, 1981, p. 32.

<sup>31</sup> POUPARD Julien, entretien réalisé par moi-même le 19/05/2020

on s'intéressera plus particulièrement aux décors comprenant au moins un élément architectural, même s'il ne s'agit que d'une paroi perdue dans un champ, afin de voir comment on peut utiliser cette architecture pour travailler la lumière. Il va de soi que les décors réels peuvent être modifiés par l'équipe déco pour répondre aux besoins du film. Ils continueront à appartenir à cette catégorie de décors réels tant que leur intégrité visuelle et leur caractéristique esthétique seront respectées.

Les surfaces réelles de ces décors, leurs matérialités sont importantes : en plus de donner une identité visuelle au lieu, elles pourront être utilisées pour leur qualité d'absorption ou de réflexion de la lumière. L'agencement de ces décors, de leurs parois, ouvertures, creux et pleins, pourra aussi être étudié.

Enfin, ces décors réels sont habités par des objets réels, les accessoires : luminaires, rideaux, miroirs de jeu, nappes et draps, qui sont tout autant de matières utilisables par le chef opérateur. L'idée dans ce mémoire étant d'utiliser tous ces éléments qui font le décor réel pour faire et travailler la lumière sans les outils « artificiels » du chef opérateur que sont les projecteurs, les drapeaux, diffusions et autres.

Maintenant que nous avons étudié l'utilisation que les architectes et les chefs opérateurs faisaient de la lumière naturelle à travers l'histoire ; maintenant que nous avons défini ce qu'étaient la lumière disponible et les décors réels pour ce mémoire ; il m'intéresse désormais d'aborder plus concrètement le tournage en lumière disponible afin d'essayer de proposer une certaine approche du tournage, comme on peut en trouver concernant la lumière de plateau ou la lumière artificielle, pour lesquels les ouvrages ne manquent pas. Pour cela, je m'appuierai principalement sur les entretiens que j'ai réalisés dans le cadre du mémoire, mais aussi sur quelques paroles de chefs opérateurs et cheffes opératrices que j'ai pu glaner dans des ouvrages ou lors d'interviews.

## **Deuxième partie**

**Préparer, Repérer**

## Chapitre 1. Préparer : anticiper le tournage

### a. Le choix de la lumière disponible

« Je pense qu'il y a deux questions : la question des choix esthétiques, ce qu'on veut faire dans le film et donc, est-ce que la lumière naturelle colle avec ce qu'on veut faire dans le film ; et la question de la continuité. C'est-à-dire : [...] quels moyens on a de contrer ce qui se passe naturellement [intempéries : ré-éclairer ? deuxième décor ?] et, à ce moment-là, quel degré de continuité on cherche »<sup>32</sup>

Comme l'explique David Chizallet, tourner en lumière disponible est un choix qui implique souvent plusieurs paramètres. D'abord, est-ce que le scénario proposé, l'histoire en elle-même, appelle la lumière disponible ? Cela va de pair avec la typologie des décors que propose le scénario : difficile d'utiliser la lumière disponible avec un film MARVEL qui doit être tourné en grande partie sur fonds verts pour l'incrustation d'effets spéciaux ! Si le film se tourne en décors réels, alors la question peut se poser.

On commence par discuter avec le réalisateur ou la réalisatrice, pour essayer de savoir comment il ou elle voit le film. Dans son entretien, Julien Poupard m'explique que beaucoup de réalisateurs ou de réalisatrices, pensent vouloir tourner en lumière naturelle. Mais, ce qu'ils veulent vraiment dire, c'est qu'ils ne souhaitent pas que l'on « sente » le projecteur. C'est le rôle du chef opérateur ou de la cheffe opératrice de comprendre s'il faut envisager le tournage en lumière disponible ou non et d'en exposer les avantages et les inconvénients au réalisateur ou à la réalisatrice. Ce type de tournage peut rapidement s'avérer contraignant pour la lumière : on devient très dépendant de la météo, des horaires et la lumière peut changer rapidement en peu de temps. Mais il a aussi ses avantages : les acteurs ne sont pas encombrés par des projecteurs, l'équipe est réduite et plus discrète... C'est, par exemple, ce dernier argument qui était important pour Ladj Ly sur le tournage des *Misérables*, car il ne souhaitait pas perturber la vie de la Cité. Il est donc essentiel de discuter avant pour choisir et décider de ce qui est essentiel pour le film.

---

<sup>32</sup> CHIZALLET David, entretien réalisé par moi-même le 03/06/2020

Sur *La Mer est Immense*<sup>33</sup>, un court-métrage réalisé par Paul Bernard en juillet 2020, pour lequel j'étais cheffe opératrice, le voilier sur lequel nous tournions servait également de lieu de vie pour l'équipe. Nous étions donc limités à huit personnes, correspondant au nombre de couchages disponibles. Avec deux acteurs, une personne pour manœuvrer, le réalisateur, l'ingénieur du son, la maquilleuse (qui est également devenue régisseuse, décoratrice et costumière) et moi, il ne restait de la place que pour une autre personne dans l'équipe image. Les conditions de tournage difficile, car il s'agissait de tenir debout avec la caméra, sur un bateau en mouvement, m'ont fait privilégier un assistant caméra pour faire le point et s'occuper du matériel. De toute façon, je ne pouvais pas avoir de projecteurs en mer, car les branchements disponibles dans le bateau étaient en priorité réservés aux outils de navigation et que l'installation d'un projecteur sur le pont, pendant la navigation n'était pas envisageable pour des raisons de sécurité. L'intérieur du bateau, très étriqué, ne permettait pas non plus d'imaginer ajouter des sources de lumière. Enfin, la question s'est posée pour les réflecteurs. Mais à nouveau, les conditions de tournage rendaient impossible la pause d'un poly, au risque de le retrouver à l'eau ! La lumière disponible était donc une évidence et une contrainte pour ce tournage, d'autant plus que le budget était inexistant.

« Par exemple sur *Vernon Subutex*, j'avais dit à la réalisatrice « [...] je te préviens : en montage, tu vas avoir de faux raccords de lumière ! Un moment tu vas filmer, il y aura un éclat de soleil là-bas sur le mur du fond, et puis nous on va tourner le contre-champ 4h plus tard et tu auras soit de la lumière, soit plus de lumière, soit elle aura bougé... » et elle avait accepté. Mais parce que ça nous débloquent une liberté de tournage qui était plus forte parce que tout d'un coup on pouvait tourner à 360 degrés dans le décor. Et cette liberté-là était plus importante pour la réalisatrice »<sup>34</sup>

Dans cet exemple, David Chizallet renonce à la continuité idéale des séquences pour avoir le décor souhaité parce qu'il sait que le film (ou la série, en l'occurrence) n'aura pas le budget pour ré-éclairer par l'extérieur un appartement haussmannien au 6e étage. Lorsque l'on parle de lumière disponible, on parle aussi de l'économie du tournage. Évidemment, l'absence d'éclairage libre des coûts de production, à la fois en matériel, mais aussi en réduisant

---

<sup>33</sup> Détail du projet dans la filmographie.

<sup>34</sup> CHIZALLET David, entretien réalisé par moi-même le 03/06/2020

l'équipe, qui pourront être réemployés à un autre endroit pour le film, au tournage ou en post-production, sans toutefois sacrifier l'image sur le tournage.

« Il n'y aura pas d'ajout de lumière trop important : il n'y avait pas d'électro sur le film. En tout cas, on a fait ces choix-là au départ pour pouvoir se permettre d'avoir deux caméras, alors que sur ce type de film, c'est rare. Et on a fait beaucoup de steadicam, ce qui est rare aussi sur les films comme ça. Mais voilà, on a décidé de mettre l'argent à cet endroit-là. Et notre mise en scène, notre mise en image aussi : que la richesse soit dans le mélange du steadicam, de l'épaule, du drone (on avait beaucoup de drones aussi, ça coute cher), et pas dans l'ajout de lumière. »<sup>35</sup>

Mais l'économie du tournage, c'est aussi se demander si on aura la possibilité d'attendre le soleil pour chaque prise, si l'on a un décor de secours en cas de pluie par exemple... c'est finalement se poser la question de la continuité dont parlait David Chizallet, mais cette fois en terme économique. Et quelles astuces on peut trouver pour utiliser la lumière disponible à l'heure voulue sans perdre des journées de tournage. Pour *La Marquise d'O*, Éric Rohmer répétait avec ses acteurs toute la journée et à l'heure souhaitée par Nestor Almendros, ils tournaient très rapidement les plans pour profiter de la lumière. Nestor Almendros emploie à nouveau cette technique sur le tournage des *Moissons du Ciel* de Terrence Malick, pour lequel il veut tourner à l'heure bleue qui dure seulement une vingtaine de minutes chaque jour. Toutefois, ces tournages datent d'une époque où il était possible d'attendre la bonne lumière, même si cela voulait dire ne tourner que vingt minutes par jour, même sur des films avec peu de moyens. Cela serait-il encore possible aujourd'hui avec les nouveaux rythmes de production cinématographique ?

Choisir de tourner en lumière disponible c'est donc trouver un équilibre entre les désirs de mise en scène et d'esthétique de l'image, et l'économie du film. C'est aussi « faire avec ce qu'on a sous la main », voir les possibilités dans chaque décor, dans chaque objet qui nous entoure et se demander, comment est-ce que l'on peut l'utiliser !

#### **b. Les essais**

« Je voulais une ALEXA, parce que je savais qu'elle avait une dynamique qui autorisait à jouer plus facilement avec ces éclats de lumière. Moi j'avais très envie d'utiliser le

---

<sup>35</sup> POUPARD Julien, entretien réalisé par moi-même le 19/05/2020

soleil et les très hautes lumières, mais sans que ça fasse vidéo, parce que la vidéo à l'époque, elle clippait toutes les hautes lumières comme si tu abrasais toute la courbe haute et tu te retrouvais avec des amas de paquets blancs dans une image. J'avais déjà tourné avec l'ALEXA et elle a ce rapport organique à la haute lumière et j'ai rajouté [un filtre] de diffusion parce que j'adore ça et que ça allait avec l'idée de ne pas surjouer le drame de l'histoire. »<sup>36</sup>

Les essais permettent de trouver l'image du film. Il faut expérimenter la manière dont la caméra réagit à la lumière disponible en étant le plus proche possible des conditions dans lesquelles on va tourner. Pour David Chizallet, il s'agissait de trouver une caméra permettant d'utiliser les très hautes lumières sans pour autant perdre des informations dans le signal. Lorsque l'on prévoit des séquences de nuit, des essais de sensibilité sont nécessaires afin de tester les limites de la caméra en basse lumière. L'ISO est la norme internationale qui désigne la sensibilité d'une pellicule, et, par analogie, d'un capteur numérique. Plus l'indice ISO est élevé, plus le capteur est sensible et permet d'enregistrer l'image dans des conditions d'éclairage faibles<sup>37</sup>. Chaque caméra a un ou deux ISO natifs qui permettent d'utiliser le capteur de manière optimale. Lorsque l'on modifie les ISOs de la caméra, on intervient sur le signal, ce qui fait apparaître du bruit numérique (sorte de fourmillement de pixels) qui sera plus ou moins visible selon les scènes et selon la sensibilité choisie. Tester les différents ISOs de la caméra lors des essais permet de déterminer quel bruit numérique est acceptable pour le film et quel ISO choisir lors de séquence en basse luminosité. Il est aussi important de faire des essais dans le décor, avec la lumière du décor pour voir comment la caméra réagit : les caméras numériques utilisées en basse lumière captent beaucoup plus d'informations que les caméras argentiques. Des surfaces légèrement éclairées ou des lumières parasites peuvent alors devenir des sources de lumière avec des effets non désirés sur lesquels il faut être vigilant.

---

<sup>36</sup> CHIZALLET David, entretien réalisé par moi-même le 03/06/2020

<sup>37</sup> BERNARD Hervé, *L'image numérique et le cinéma, un pont entre l'argentique et le numérique*, Eyrolles, 2000, p. 188.

« J'ai aussi essayé de pousser la caméra un peu en ISO pour voir ce qu'elle supportait ou pas en basses lumières, pour mieux comprendre jusqu'où je pouvais aller ou pas avec la lumière disponible et à quel point j'avais besoin ou pas d'en ajouter. »<sup>38</sup>

Bien connaître sa caméra et comment elle réagit permet d'envisager ce qu'il sera possible de faire ou non avec la lumière disponible et de comprendre à partir de quel moment il devient nécessaire d'ajouter de la lumière. Cela dépend aussi des attentes du réalisateur quant à l'image. Par exemple, dans la scène d'introduction du court-métrage *La Mer est immense*, sur lequel j'étais cheffe opératrice, le personnage principal d'Anna fait sa valise, chez elle, dans le noir, avant de fuir la ville pour une raison que le spectateur ne connaît pas. Pour Paul Bernard, le réalisateur, il était important que cette séquence reflète l'état intérieur très troublé et précipité du personnage. Nous avons donc décidé de tourner en plan séquence, à l'épaule, dans une focale assez longue pour être proche d'elle. Nous voulions jouer avec la profondeur de champ dans cette séquence : qu'elle soit très faible et que le personnage puisse se perdre dans le flou avant de revenir à certains instants précis dans la netteté. Enfin, Paul Bernard voulait qu'on ne voie presque pas le personnage, plutôt que l'on devine sa présence, à la fois au son, et à l'image, et il était important qu'elle reste dans la pénombre. Lors des essais, j'ai testé, les différents paliers d'ISO de l'Alpha 7S, dont la sensibilité native se situe à 800ISO. Les tests ont été réalisés en condition d'éclairage du tournage, c'est-à-dire avec seulement la lumière extérieure de la ville la nuit entrant par les fenêtres de la pièce, à 800 ISO, 1200 ISO, 1600 ISO et 3200 ISO. Je ne suis pas allée au-delà de 3200 ISO, car le bruit commençait à être trop présent et je n'avais pas besoin d'une telle sensibilité pour cette séquence. J'ai également testé les optiques photos que nous avons à disposition afin d'en choisir certaines dont la qualité me convenait et qui me permettaient soit d'avoir des zooms légers et compacts ouvrant à 2.8 ou 4, soit d'avoir des focales fixes ouvrant à 1.2 pour obtenir cette très faible profondeur de champ. Pour cette séquence, mon choix s'est finalement porté sur un 85mm ouvrant à 2.8, combiné avec un réglage à ISO 1600 sur la caméra. D'après ces tests, nous aurions pu monter jusqu'à 3200 ISO sans que la détérioration de l'image ne soit trop importante, mais cela remontait trop le niveau général de l'image par rapport à ce que nous cherchions. La combinaison du choix de l'optique et du choix des réglages caméra m'a permis, sur le tournage de ne pas ajouter de lumière sur la séquence et de jouer sur les placements

---

<sup>38</sup> ATTARD Jérémie, entretien réalisé par moi-même le 13/03/2021

de l'actrice (devant la fenêtre) et les accessoires de jeu (son téléphone) pour apporter, par instant, des moments lumineux où son visage devient lisible.

« Par exemple, *Party Girl*, quand on a fait des essais, c'était très dur sur le visage de la comédienne, très marqué, et on savait qu'on ne voulait pas trop la maquiller... Donc on s'est dit : la seule chose pour que ça marche, c'est de la mettre en contre-jour le plus possible. Et ça a été notre but sur tout le tournage : on a essayé de la mettre à contre-jour, et ça, c'est un vrai travail de lumière pour pas qu'elle ait les traits trop creusés... [...] c'est aussi cette idée de refuser une image qui va être trop esthétisante et d'accepter tous les accidents. De faire en sorte que tous les accidents qui vont nous être proposés vont faire partie du film. »<sup>39</sup>

Les essais sont aussi l'occasion de trouver des réponses de mise en scène à des soucis de lumière. La lumière naturelle, brute, peut ne pas être flatteuse pour certains visages. La solution trouvée par Julien Poupard pour *Party Girl* est assez habile puisqu'elle lui permet de tourner sans ajout de lumière, comme le souhaitaient les réalisateurs, tout en proposant une interprétation du personnage : le visage légèrement sous-exposé, Angélique nous échappe et reste discrète, elle que son métier expose pourtant si violemment, renforçant le caractère intimiste de ce que l'on nous montre. Cette solution, trouvée pour des questions de lumière, est donc un vrai élément de mise en scène.

Les essais peuvent aussi être le moment de définir le look du film, d'expérimenter de l'étalonnage pour créer des LUTs qui permettront de visualiser le film pendant le tournage. Comment veut-on traiter les couleurs ? Une couleur en particulier ? Est-ce que l'on décide d'éteindre un peu les verts ? De donner un ton chaud à l'image globale ? Tourner en lumière disponible demandera sûrement un temps d'étalonnage plus important en post-production qu'un film ré-éclairé par exemple, pour ajuster les plans les uns aux autres. Une partie de ce travail peut se commencer en période de préparation et des décisions fortes pour le film doivent être prises à ce moment-là.

« Claire [Burger] avait dit « *je ne veux pas de poly.* ». Et on en avait beaucoup discuté, parce que j'essayais de lui dire que parfois, pour lire un regard, c'était nécessaire, que

---

<sup>39</sup> POUPARD Julien, entretien réalisé par moi-même le 19/05/2020

ça permettait de raconter beaucoup de choses. Et elle m'a dit « *Mais non, on va faire un truc plus drôle.* » Et à l'étalonnage, en fait on a pris le blanc des yeux des acteurs et on l'a retravaillé pour le faire ressortir. »<sup>40</sup>

Ce choix qui a été fait pour le tournage, pour privilégier les acteurs et leur liberté de mouvement, nécessite d'être rattrapé à l'étalonnage. Mais le fait d'avoir pris cette décision avant le tournage en fait un choix réfléchi et non un choix par défaut, imposé par un aléa de tournage. À nouveau ce choix de mise en scène influence directement le travail de la lumière disponible et fait intervenir pleinement l'étalonnage dans ce travail.

### **c. Plan de travail**

« La séquence sur le terrain de foot, si on la tourne à midi, tu as un soleil très fort qui tape sur le sol et du coup tu vas avoir d'énormes renvois de vert sur les visages, qui ne sont pas très heureux. [...] Et souvent, il y avait des barres d'immeubles et le soleil passait rapidement derrière et moi je voulais éviter d'avoir une scène au soleil qui passait d'un coup à l'ombre. Donc pour ça, il y avait tout un plan de travail qui était fait en fonction des horaires et aussi de là où on voulait le soleil. Notamment il y a deux ou trois moments où on voulait des effets de flare, par exemple quand le petit est tout seul en fin de journée, assis dans le canapé. On savait que le soleil passait exactement entre les deux immeubles donc on avait attendu l'heure exacte. »<sup>41</sup>

La lumière naturelle est très changeante. Lorsque l'on tourne en lumière naturelle, il est donc nécessaire de prévoir cela et d'élaborer le plan de travail avec l'assistant-réalisateur. Il faut prendre en compte les effets lumineux recherchés pour chaque séquence et ce que cela implique. Par exemple, des effets précis, comme le décrit Julien Poupard lorsqu'il souhaite avoir le soleil entre deux tours d'immeubles, nécessitent de connaître l'heure à laquelle le soleil est effectivement à cette position et que l'équipe soit prête à tourner à l'heure dite. Le plus délicat étant évidemment de tourner aux heures rares que sont l'heure dorée (courte période suivant le lever de soleil ou précédent le coucher de soleil) ou l'heure bleue (courte période entre le jour et la nuit ou entre la nuit et le jour, lorsque le disque solaire est sous l'horizon, mais que le ciel est encore éclairé par réflexion des rayons solaires dans l'atmosphère). Ces deux périodes durent chacune une vingtaine de minutes au cours

---

<sup>40</sup> POUPARD Julien, entretien réalisé par moi-même le 19/05/2020

<sup>41</sup> POUPARD Julien, entretien réalisé par moi-même le 19/05/2020 à propos de *Les Misérables*, Ladj Ly

desquelles la lumière change très rapidement. Il faut donc être prêt à tourner pour pouvoir profiter pleinement de cette lumière.

Dans le court-métrage *La Mer est immense*, la question du plan de travail se posait un peu moins, puisque nous pouvions orienter le bateau pour avoir le soleil où je le souhaitais. Néanmoins, deux séquences demandaient à être tournées à un moment précis : une séquence d'extérieur nuit en mer, pour laquelle nous voulions la pleine lune à la fois, comme source de lumière principale et comme motif dans l'image. Il nous a fallu choisir, en amont, la semaine de juillet durant laquelle la lune serait pleine et ensuite, prévoir d'être en mer avec le voilier cette nuit-là. J'avais d'ailleurs prévu de quoi ré-éclairer un peu, mais, en plaçant les acteurs face à la lune, la lumière lunaire s'est révélée entièrement suffisante pour éclairer leurs visages. La deuxième séquence est celle de la fin : les deux personnages décident de partir pour le large avec leur voilier. Pour cette séquence-là, nous voulions jouer avec le coucher de soleil, avoir une partie de l'image en heure dorée et, lorsque le bateau pivote pour prendre le large, passer en heure bleue, lumière apaisée et mystérieuse où tout a un peu la même couleur. Il a donc fallu prévoir dans le plan de travail cette séquence en fin de journée : il fallait prendre en compte la position du bateau par rapport au soleil, par rapport au paysage alentour (côtes bretonnes ou le large), par rapport à la navigation du bateau, et un temps de répétition du mouvement de bateau pour qu'au moment où la lumière était satisfaisante, on puisse enchaîner les prises et obtenir ce qu'on voulait.

Même si le plan de travail en lumière disponible se doit d'être rigoureux et strict si l'on veut profiter des bonnes lumières au bon moment, il se doit aussi d'accepter la souplesse. En cas d'intempéries par exemple, il faut prévoir un plan de travail secondaire pour ne pas perdre une journée de travail. La souplesse va aussi permettre de laisser de la place aux accidents ou aux découvertes sur le moment du tournage.

« Par contre, d'être une équipe petite et d'avoir un seul décor essentiel, ça a permis sans arrêt de s'organiser, selon la météo... Par exemple, on devait tourner dans une pièce de la maison l'après-midi. Or, l'après-midi, le soleil se trouvait de l'autre côté de la maison et éclairait d'autres pièces. Donc, j'allais voir l'assistante-réalisatrice et je disais « *bon bah, est ce qu'on ne peut pas tourner là où il y a le soleil ?* » »<sup>42</sup>

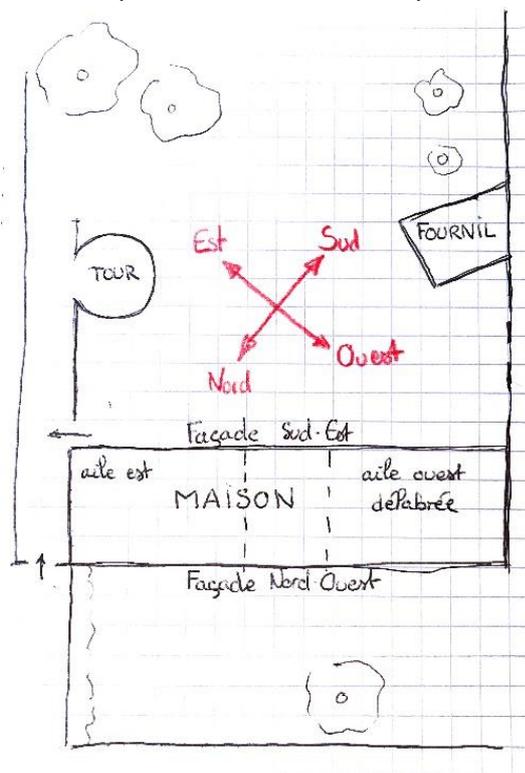
---

<sup>42</sup> CHIZALLET David, entretien réalisé par moi-même le 03/06/2020

Pour Jeanne Lapoirie, un des éléments essentiels dans le travail en lumière naturelle est la capacité de réaction d'une équipe face aux changements météorologiques. À la fois dans ses possibilités de changer de décor s'il le faut, mais aussi dans la réactivité sur le moment, lorsque la lumière ou les conditions lui semblent idéales pour tourner et qu'elles risquent d'être courtes. Pour cela, le choix de la bonne équipe technique est essentiel, tout comme le fait d'avoir de s'être mis d'accord sur la méthode de tournage en amont.

« À un moment donné, s'il y a un rayon de soleil et qu'on n'est pas prêt pour le tourner, je vais devenir un peu hystérique. Donc je m'arrange pour tourner avec des gens qui vont pouvoir suivre et qui vont pouvoir réagir vite. Et je m'arrange aussi pour mettre un cadre où ça va être possible, pour l'équipe et pour le réalisateur. Et sur *Michael Kohlhaas* ça marchait bien. On a eu des scènes de brouillards, avec des conditions météo assez incroyables, mais parce qu'on a décidé d'être okay pour être prêt à ce moment-là, c'est-à-dire de se dépêcher au moment où il faut se dépêcher. »<sup>43</sup>

Les repérages du court-métrage *Elle rêvait d'incendies*, réalisé par Paul Bernard et sur lequel j'étais cheffe opératrice ont eu lieu un weekend très ensoleillé. La lumière correspondait bien à l'idée que nous nous faisons de ce film solaire puisque l'histoire se déroule pendant l'été. Cela m'a permis de déterminer quelle était la lumière idéale pour chaque séquence et de noter



sur mon document de découpage des indications sur les heures de la journée auxquelles il fallait tourner, selon l'orientation des décors par rapport au soleil, comme on peut le voir ci-dessous.

Figure 55 : Plan du décor avec différentes appellations et rose des vents.

<sup>43</sup> LAPOIRIE Jeanne, entretien réalisé par moi-même le 02/04/2021

Seq.	Plan	Type	Effet	Décor	Action	Notes
1	1	Travelling avant :large à poitrine	golden hour	jardin nord	La mère, debout sur la colline, regarde la maison brûler.	soleil en contre. 10m de travelling (si on peut)
	2	Plan très rapproché légère contre-plongée	golden hour flamme dans les yeux	jardin nord	La mère regarde la maison brûler ou elle-même un peu plus tôt dans cette maison (CHAMP)	soleil en contre. Prévoir couverture de survie sur poly pour rattraper face ?
2	1	Pano large	int.jour	entrée	Pano de haut en bas et de gauche à droite pour décrire l'espace.	lumière fin d'aprem
	2	Pano large	int.jour	salon	Pano de gauche à droite pour décrire l'espace.	lumière fin d'aprem
	3	Pano large	int. jour	cuisine	Pano de droite à gauche pour décrire l'espace. Termine sur la mère qui est en train d'ouvrir un premier volet.	lumière vers 18h
	4	Plan très rapproché légère plongée	int. jour	cuisine	La mère regarde le paysage ou elle-même plus tard sur la colline (CONTRE-CHAMP)	lumière vers 18h
	5	Plan poitrine travelling	int.jour	cuisine	Suivi de la mère qui continue d'ouvrir les volets et s'arrête en entendant la voiture arriver.	lumière vers 18h. 4m de travelling
3	1	Plan large légère contre-olngée	ext.jour	jardin	La mère est devant la maison, elle regarde ses enfants	façade plein soleil
10	1	Plan GRUE	int.jour	couloir	La mère erre dans le couloir de l'étage. La caméra est sur grue à l'extérieur	Fin d'aprem pour avoir façade à l'ombre
	2	Plan GRUE	int.jour	pièce délabrée	La mère retrouve l'escalier qui monte au grenier. Filmé depuis l'extérieur sur grue.	Fin d'aprem pour avoir façade à l'ombre
	3	Plan serré	int.jour	pièce délabrée	La mère monte à l'escalier en ruine.	Fin d'aprem
	4	Plan large fixe	int.jour	grenier	La mère arrive dans le grenier.	Soleil au zénith
	5	Plan large fixe	int.jour	grenier	La mère cherche sa cachette.	Soleil au zénith
	6	Plan moyen	int.jour	grenier	La mère trouve sa cachette.	vers 13h-14h
	7	Plan taille	int.jour	grenier	La mère fume une cigarette et entend un bruit.	vers 13h-14h
	8	Plan large	int.jour	grenier	La narratrice fume une cigarette.	vers 13h-14h

Figure 56 : Deux extraits du découpage technique de : Elle rêvait d'incendies de Paul Bernard. Document réalisé par moi-même.

Le plan de travail des 10jours, proposé par l'assistante-réalisatrice, Clémence Touzet, intégrait ses informations et nous permettait de tourner avec les lumières souhaitées. Mais finalement, le temps s'est retrouvé beaucoup plus mitigé que lors de nos repérages. Il m'a donc fallu prioriser les séquences entre celles qui devaient absolument être tournées par beau temps, et celle pour qui un temps complètement découvert n'était pas forcément nécessaire. Par exemple, nous avons des séquences de nuit américaine dans lesquelles les rayons du soleil devaient remplacer les rayons de lune. Pour cela, il me fallait impérativement un soleil éclatant dans la matinée, afin que ses rayons entrent par les fenêtres du couloir dans lequel nous tournions, selon une certaine incidence afin de dessiner un motif intéressant au sol. Sur

la première semaine de tournage, seul le premier jour nous garantissait cette configuration de lumière. Nous avons donc décidé de commencer par cela, afin de s'assurer cette séquence, pour la lumière, même si elle était plus compliquée au jeu que ce par quoi nous devions initialement commencer. Pour la séquence se déroulant dans le grenier, je savais également que le soleil était indispensable : outre leur aspect esthétique dans l'image, ses rayons, filtrant par les trous de la toiture ou les interstices entre les tuiles, étaient la seule source de lumière, déjà très faible et très ponctuelle. Un ciel couvert aurait plongé le grenier dans l'obscurité et, bien que j'aurais pu prévoir de le rééclairer, ce qui nous plaisait dans ce lieu n'aurait pas été présent à l'image. Une fois ces quelques séquences définies, les autres pouvaient être tournées par temps plus couvert, à condition d'arriver à respecter une certaine continuité au sein des jours du film. Pour organiser cela, nous nous retrouvions tous les soirs avec la scripte, l'assistante-réalisatrice et le réalisateur, afin de déterminer le plan de travail de la journée du lendemain en fonction des dernières informations météo dont nous disposions. Nous prévoyions aussi, à chaque fois, un plan de travail des jours restant du tournage, bien qu'il soit amené à changer la veille pour le lendemain en fonction de l'évolution météorologique. En travaillant ainsi, nous avons réussi à tourner toutes les séquences avec la meilleure lumière dont nous pouvions disposer et ainsi assurer à la fois la continuité du film, mais aussi son esthétisme.

Seule la séquence 1 (que l'on peut voir dans le tableau ci-dessus), n'a pas pu être tournée au moment où nous l'aurions souhaité : un jour de plein soleil, afin d'avoir une heure dorée très pure derrière le personnage. Nous l'avons donc tourné une première fois avec un ciel couvert, duquel perçait quand même par instant le soleil orangé. Nous avons choisi de laisser le travelling en place et de retourner le plan le lendemain si les conditions de fin de journée s'avéraient meilleures. Le lendemain, le ciel était toujours couvert, mais par bandes, et j'ai décidé de retourner la séquence. Nous avons légèrement déplacé le travelling afin d'avoir cette fois le disque solaire dans l'image. D'un travelling avant, nous sommes passés à un travelling avant qui se transforme en travelling latéral grâce à un panoramique et cela change complètement la lecture du plan. Le ciel n'est toujours pas celui que nous avons imaginé en préparant le plan, mais il est encore plus intéressant puisque sa complexité rejoint la complexité du personnage : le ciel est séparé en deux, rappelant la mère adulte et la mère

jeune. L'orangé du ciel fait aussi écho au feu qui brûle en hors-champ, les laissant elles plongées dans une sorte de pénombre.



Figure 57 et Figure 58 : Photogrammes extraits des rushes de : *Elle rêvait d'incendies* de Paul Bernard. À gauche premier tournage du plan. À droite re-take, le lendemain. Il est important de préciser que ces deux plans sont tournés quasiment à la même heure, l'exposition diffère un petit peu.

Plusieurs séquences du court-métrage *La Mer est immense* étaient des séquences de vie sur le bateau et pouvaient être tournée à n'importe quel moment. Pour l'une d'elles, il fallait juste que les deux personnages mangent sur le pont du bateau. Nous n'avions pas d'idée précise sur la lumière que nous voulions, mais nous savions qu'il s'agissait d'un moment de calme et d'apaisement entre les deux personnages. Nous cherchions à la tourner depuis quelques jours, mais nous l'avions jusqu'alors repoussée à cause de la fatigue des acteurs, liée à la navigation. Une fin de journée où nous nous rendions à notre point de mouillage, nous étions sur le pont et le soleil descendait, sans être encore dans les heures critiques qui précèdent sa disparition. La lumière rasante éclairait les acteurs d'une lueur dorée. Et je me suis dit que c'était le moment de tourner. Les acteurs ont enfilé leurs costumes, se sont placés pendant que j'attrapais la caméra et que Florent Goetgheluck, l'ingénieur du son, s'équipait. Et en 10 minutes nous avons pu tourner et profiter de cette lumière, qui finalement raconte quelque chose de la douceur de ce moment.



Figure 59 et Figure 60 : Photogrammes extraits de *La Mer est immense* réalisé par Paul Bernard, image : Sacha Lévêque. REC709.

## Chapitre 2. S'approprier le décor réel

### a. Les repérages

« Quand on arrive sur un décor, il faut être ouvert et il faut regarder autour de soi, parce que des fois, il y a des trucs que l'on voit aux repérages et qui vont devenir des idées de lumière. Pour moi, notre métier c'est d'être sans arrêt attentif à tout ce qui se passe pour en tirer des idées ». <sup>44</sup>

Une des étapes majeures de la préparation est le repérage des décors dans lesquels on veut tourner. Les décors peuvent déjà avoir été choisis par le réalisateur ou la réalisatrice, notamment si le scénario est écrit pour un lieu précis. Le chef opérateur ou la cheffe opératrice doit alors s'approprier le décor et chercher comment il ou elle va pouvoir y travailler avec ses qualités et ses défauts. Si les décors n'ont pas encore été choisis, le chef opérateur ou la cheffe opératrice va pouvoir orienter la recherche en fonction de la lumière disponible dans le décor. Par exemple, sur le court-métrage *La Mer est immense*, nous louions le bateau qui servait de décor. Nous n'avons pas pu le visiter avant, en revanche nous pouvions le choisir en fonction des photos et des plans dont nous disposions. Outre les dimensions du voilier, qui devait accueillir 8 personnes, nous cherchions un bateau dont les surfaces extérieures n'étaient pas blanches. La plupart des voiliers ont des voiles blanches et un pont blanc qui deviennent de puissants réflecteurs une fois en mer, sous le soleil. Nous avons donc trouvé un voilier dont le pont était en bois foncé, ce qui permettait de retrouver un peu de contraste pour la lumière et de renvoyer sur les visages la teinte légèrement chaude du bois. Les voiles blanches pouvaient alors servir, au choix de réflecteurs ou de diffuseurs selon l'orientation du bateau par rapport au soleil. L'intérieur du bateau, que nous avons également choisi pour son bois sombre et ses fauteuils bleu marine, nous paraissait chaleureux et donc convenir à l'idée d'en faire un cocon. Il s'est en fait révélé être un inconvénient : dans l'espace étrié du bateau, le bois remplit l'image et a tendance à l'aplatir plutôt qu'à lui donner du relief.

Lorsque le tournage se fait sur terre, le chef opérateur peut être amené à chercher un appartement en fonction de son orientation pour obtenir les effets lumineux indiqués dans le scénario.

---

<sup>44</sup> POUPARD Julien, entretien réalisé par moi-même le 19/05/2020

« Le film de Louis [Garrel], se passe beaucoup dans un salon : on a au moins une semaine en salon avec de l'intérieur jour et peu de nuit. Ce sont de grands appartements parisiens et il n'y avait pas d'argent du tout sur le film donc je sais que je ne vais pas pouvoir mettre de grosses sources en face. Ce n'est pas possible et même en termes de mise en scène, c'est trop contraignant : ce n'est pas ce qu'il veut. Et du coup, on a vraiment essayé de jouer le jeu de la lumière naturelle. Mais là, ça pose des difficultés... en fait dans ce type de décor, si le soleil rentre dans l'appartement, tu es coincé : ça fait vraiment des gros écarts... du coup on a vraiment fait un repérage en cherchant un appartement exposé Nord pour être sûr que le soleil n'y entre jamais. »<sup>45</sup>

Ici, Julien Poupard cherche un appartement orienté Nord, à la lumière constante et diffuse, afin de s'assurer d'une certaine continuité lumineuse au cours de la journée. Cela permet d'éviter des changements brutaux de luminosité que causerait le soleil en s'engouffrant dans la pièce. Mais dans ce type de cas, il ne faut pas oublier de regarder ce qu'il y a en face des fenêtres : une façade blanche par exemple, qui sera donc exposée Sud, deviendra un puissant réflecteur. Même si les variations apportées par ce réflecteur seront moins visibles que si l'appartement était directement exposé au Sud, lors de journées ensoleillées elles pourront être suffisamment importantes pour que l'on note un changement lumineux dans l'appartement en fonction de l'éclairement de la façade d'en face. On peut alors imaginer se protéger de ses changements en coupant les entrées de jour. Mais cela prend du temps, il faut prévoir une autre source de lumière et surtout : on ne pourra pas filmer ce qui se passe dehors ni tourner dans l'axe de la fenêtre.

« Il va falloir systématiquement couper le soleil tous les matins, donc : est-ce que c'est vraiment un décor intéressant ? [...] Et tout à coup tu te mets à valider ou invalider un décor purement en fonction de ça. »<sup>46</sup>

Pendant les repérages, il faut regarder où se situe le soleil par rapport au décor, aux différents moments de la journée et en fonction de la période de l'année à laquelle on souhaite tourner. Pour cela, on peut se servir d'une boussole ou d'outils tels que les applications *Sunseeker* ou *Lumos*, sa version gratuite, et assimilés, qui prévoient la position du soleil en fonction du lieu

---

<sup>45</sup> POUPARD Julien, entretien réalisé par moi-même le 19/05/2020

<sup>46</sup> CHIZALLET David, entretien réalisé par moi-même le 03/06/2020

géographique tout au long de l'année. D'autres applications météorologiques pourront être utilisées au cours du tournage, comme *RainToday*, qui indique les déplacements des perturbations nuageuses très précisément dans l'heure qui suit.

« Il y a des lieux où selon les heures de la journée, et leur architecture, tu as des lumières assez spécifiques, avec des directions de lumière très marquées... lors du repérage, tu vois assez vite, qu'à certaines heures, il va se passer des choses en termes de direction de lumière par rapport au lieu. Dans ce cas, on se disait « *ici, il faut tourner entre 14h et 15h parce que là c'est intéressant* ». »<sup>47</sup>

Sur le tournage de *La Mer est Immense*, nous utilisons une application spécialisée dans la météo marine, comme *Météo Marine*, car le temps peut être extrêmement changeant lorsque l'on est proche de la mer. Enfin, pour préparer les séquences de nuit, nous avons également regardé l'évolution du cycle de la Lune afin de prévoir les nuits de pleine lune et les nuits sans lune. Je pense que c'est un outil qu'il ne faut pas négliger, car, même s'il est faible, l'éclairage de la lune, d'environ 0.25lx est quand même perçu par la caméra et peut être utilisé pour éclairer une séquence dans un paysage à découvert.

« Si on filme un décor naturel au mauvais moment, c'est par manque de préparation. Une simple photo au Polaroid du lieu, le matin, à midi, l'après-midi, permet de repérer le moment idéal pour la prise. »<sup>48</sup>

Repérer, c'est aussi documenter les lieux pour pouvoir continuer de préparer le film sans avoir l'obligation de revenir sur le décor avant le tournage. Pour cela, il faut prendre des photos du décor, dans tous les axes. Pour Julien Poupard, par exemple, il est important dans une pièce de prendre une photo depuis chacun des angles de la pièce, afin de pouvoir imaginer l'espace en trois dimensions à partir de ces photos en deux dimensions et d'être ainsi sûr de n'oublier aucun endroit. Ces photos peuvent s'accompagner d'un plan au sol du décor en tâchant de relever, notamment, la position des ouvertures (fenêtres et portes) et éventuellement les dimensions de ces ouvertures ainsi que les distances entre elles. Pour le plan au sol, il me paraît important de ne pas se limiter à la pièce repérée pour les décors intérieurs, si d'autres

---

<sup>47</sup> ATTARD Jérémie, entretien réalisé par moi-même le 13/03/2021

<sup>48</sup> ALMENDROS Nestor, *Un homme à la caméra*, Bibliothèque du cinéma, Hatier, 1981, p. 111.

pièces donnent sur cette même pièce. En effet, les ouvertures des pièces adjacentes pourront avoir un impact sur la pièce étudiée.

On pourra également faire un relevé du type de matériau présent dans le décor : de quelle couleur, en quel matériau sont les murs, le plafond, le sol, si l'on est en intérieur ? De quoi sont constituées les façades qui nous entourent lorsque l'on est sur un décor extérieur ? Le sol est-il composé de goudron noir, de sable clair, d'herbe verte ? Toutes ces informations doivent être notées, car elles caractérisent les outils de notre lumière disponible et pourront s'avérer être des qualités ou des défauts du décor.

Le petit château qui a servi de décor au court-métrage *Elle rêvait d'incendies* était idéal pour l'utilisation de la lumière naturelle. Les pièces avaient des dimensions impressionnantes, 4 mètres de hauteur sous plafond et d'immenses fenêtres de part et d'autre, assurant un intérieur très lumineux. Comme on peut le voir sur le schéma page 47, l'une des grandes façades de la maison est exposée sud-est alors que l'autre est exposée nord-ouest. Chacune des deux petites façades étant ainsi exposée quasiment Est et Ouest.

Cela me permettait, dans les pièces principales de choisir soit un éclairage diffus, en privilégiant les ouvertures sur la façade nord-ouest, soit un éclairage direct grâce aux ouvertures de la façade sud-est. Il fallait, à chaque fois jouer avec les volets ou les rideaux de la façade que je désirais couper. Les volets en bloquaient totalement l'arrivée de lumière tandis que les rideaux la diffusaient.



Figure 61 : Photos de repérage du château : évolution de la lumière à différentes heures de la journée sur la façade sud-est.

Lors de ces repérages, nous avons pu constater que la lumière du lever de soleil entrant dans la cuisine présentait de grandes qualités esthétiques et la question s'est posée de savoir si nous devrions tourner à cette heure-là. Toutefois, dans le scénario, aucune séquence ne justifiait cette lumière et d'un point de vue pratique de tournage, il m'est apparu évident que cela serait compliqué : la lumière du soleil levant change très rapidement, d'autant plus lorsqu'elle passe à travers une fenêtre, dont l'encadrure se dessine alors sur le mur lui faisant face et change de position à mesure que le soleil monte.



Figure 62 : Photo de repérage du château : 07h00 du matin, dans la cuisine.

Nous avons donc renoncé à utiliser cette lumière en intérieur et choisi de l'utiliser pour une séquence en extérieur qui était écrite hors de la continuité dans le scénario. Toutefois, nous n'avons pas pu la tourner un jour de plein soleil et avons donc dû le faire par temps couvert, ce qui réduit considérablement l'effet dramatique d'une telle lumière.

Enfin, ce décor était idéal également pour ses murs intérieurs, en crépi ocre. La texture du crépi accroche la lumière et crée des petites ombres qui donnent du relief au mur, évitant ainsi d'avoir des personnages contre des surfaces totalement lisses et peu intéressantes. La couleur ocre quant à elle, permettait, quand elle était éclairée, de renvoyer sur les personnages une teinte chaleureuse appréciable et lorsqu'elle n'était pas éclairée, sa réflexion de la lumière ambiante restait faible, permettant ainsi d'avoir du contraste dans l'image. De même, la présence du parquet au sol, ou d'un carrelage beige, ainsi que la présence générale du bois (poutre, chambranle de fenêtres, portes...) allaient dans la même direction de renvoyer quelque chose de chaleureux ou de permettre du contraste dans l'image. Des parois lisses et blanches n'auraient pas du tout eu le même effet et auraient sûrement rendu ce tournage plus compliqué.

## **b. Découper sur le décor**

« Souvent aux repérages je suis avec le réalisateur et on va se poser des questions de mise en scène, de mise en place physique et là tout de suite s'ajoute des problématiques de lumière, que je vais exposer au réalisateur : des histoires de contre-jour par exemple, ou même des problèmes très concrets. Je pense que c'est là qu'il faut se dire les choses, tu vois si c'est trop petit par exemple ou est-ce que le fait que la pièce soit toute blanche est un problème ? »<sup>49</sup>

Confronter sa vision théorique du film avec la réalité du décor est essentiel. En parlant du découpage, sur les lieux réels, le chef opérateur et le réalisateur mêlent questionnement sur la mise en scène et questionnement sur la mise en lumière de la scène. Si la première phase de repérage s'intéressait surtout à la lumière générale du lieu, cette deuxième étape pose la question de la lumière à l'intérieur d'un cadre, d'un plan. Que le découpage ait déjà été pensé en amont ou non, il s'agit de voir s'il fonctionne avec le décor. On peut, par exemple, utiliser un chercheur de champ ou prendre des photos des plans que l'on imagine dans le décor, grâce à des applications de chercheurs de champ telles que *Artemis* ou *Magic-ArriViewfinder*, qui permettent d'avoir une idée des angles de champ en fonction des focales. Prendre des photos présente l'avantage de garder une trace de ces essais de découpage. Certains, comme Jérémie Attard pour préparer *Tu Mérites un Amour* de Hafsia Herzi, préféreront carrément filmer certaines séquences.

« Quand, j'arrive sur un décor j'essaie de comprendre un peu la logique du décor, de sa lumière. Et du coup, avec Hafsia, je vais essayer de penser à un découpage et de bloquer des axes pour tirer les meilleures possibilités de lumière sur le décor »<sup>50</sup>

Comme l'explique également Julien Poupard, cela permet aussi d'avoir une première appréhension de la lumière disponible sur le décor. D'observer comment elle joue avec son cadre, avec ses personnages. Certains axes pourront alors se révéler plus intéressants que d'autres, d'un strict point de vue de la lumière. En observant cela, le chef opérateur ou la cheffe opératrice va pouvoir ajuster le découpage au décor pour tirer parti de sa lumière disponible.

---

<sup>49</sup> POUPARD Julien, entretien réalisé par moi-même le 19/05/2020

<sup>50</sup> ATTARD Jérémie, entretien réalisé par moi-même le 13/03/2021

« Par exemple si j'ai une scène de dialogue dans un décor comme ton salon, je place les personnages de manière latérale par rapport aux fenêtres. J'éteins la lumière artificielle pour éviter le mélange chaud/froid et puis je vais privilégier de placer la caméra dans cette partie de la pièce, pour garder les fenêtres en contre. Et sur les champs, contrechamps, cette direction de lumière donne des  $\frac{3}{4}$  face qui font des trucs intéressants sur les deux acteurs. Sur des valeurs plus larges, ça te donne des silhouettes assez intéressantes. Et sur les valeurs plus serrées, tu as des  $\frac{3}{4}$ , que tu peux diffuser un peu avec des rideaux.»<sup>51</sup>

Dans *Tu Mérites un Amour*, Jérémie Attard privilégie les contre-jours comme cela pour éclairer ces personnages lorsqu'une fenêtre est présente dans la pièce. En tournant à deux caméras, cela lui permet d'avoir une lumière satisfaisante sur les deux visages en même temps. Un plan large, frontal dans lequel les fenêtres viennent silhouetter les personnages, et un champ, contrechamp en  $\frac{3}{4}$  face avec une lumière latérale qui révèle une partie de leurs visages. Le placement des deux personnages et le découpage de la séquence découlent donc de la lumière disponible sur le décor, que Jérémie Attard a pu expérimenter en repérant. Il ne s'agit bien évidemment pas de répéter le même procédé dès que l'on est dans un décor intérieur avec une fenêtre. Mais il est intéressant de se demander comment le découpage peut aider la lumière disponible.

« Et moi j'aime bien, quand on tourne, arriver tôt et un peu seul, et d'ouvrir les yeux pour voir s'il y a des choses qu'on n'a pas vues, s'il n'y aurait pas des axes plus intéressants que celui qu'on a vu avant... »<sup>52</sup>

Pour le court-métrage *Elle rêvait d'incendies* de Paul Bernard, nous avons fait un premier découpage théorique avant les repérages. Mais c'est vraiment lors de notre weekend de repérage que nous avons pu le tester sur les lieux, et l'adapter en fonction des axes de lumière intéressants. Par exemple, pour l'une des séquences qui se déroulait dans une des chambres de l'étage, la première proposition de Paul plaçait le personnage dos à l'une des fenêtres, l'autre fenêtre l'éclairant alors de manière très diffuse de profil. La fenêtre dans son dos était donc forcément surexposée et prenait beaucoup de place visuellement par rapport au visage,

---

<sup>51</sup> ATTARD Jérémie, entretien réalisé par moi-même le 13/03/2021

<sup>52</sup> POUPARD Julien, entretien réalisé par moi-même le 19/05/2020

légèrement sous-exposé, sans que cela ne raconte quelque chose. J'ai proposé de placer l'acteur différemment. Cela me permettait d'avoir l'une des fenêtres qui l'éclairait de profil, tandis que l'autre fenêtre ramenait du niveau à la face, et ainsi son visage et notamment ses yeux étaient bien exposés, ce qui me paraissait le plus important pour cette séquence. Le fond devenait alors le mur de la chambre, ocre, plus sombre que le visage, le faisant ainsi ressortir.

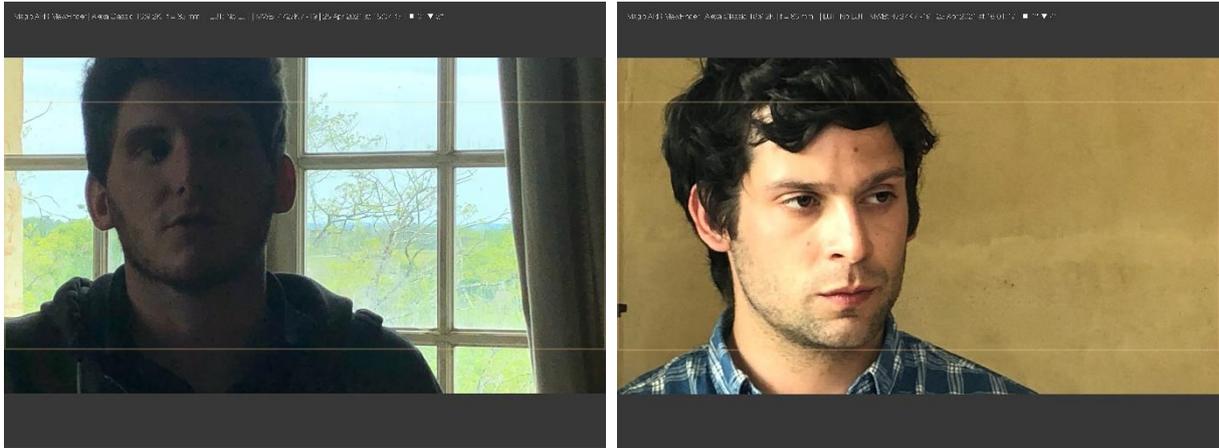


Figure 63 et Figure 64 : Photos des deux propositions prises avec le Magic-ArriViewfinder pour les comparer.

Nous avons prévu de tourner la séquence dans le grenier entre 12h et 13h afin que le soleil soit au zénith et éclaire de pleins feux la toiture pour que nous puissions en récupérer la lumière. La séquence se compose d'une première partie dans laquelle la mère déambule dans le grenier avant de retrouver un objet. Lorsqu'elle lève la tête, elle se voit elle-même à vingt ans, telle une apparition. Pour tourner ce contre-champ, dans ces horaires-là, il fallait le tourner sur la gauche du grenier, alors que le regard de la mère indiquait sa droite. Nous avons estimé qu'il serait suffisant de flipper l'image pour retrouver notre raccord. Cela nous permettait de tourner les différents plans de la séquence au même moment puisque sinon, il aurait fallu attendre que le soleil passe de l'autre côté de la toiture, donc vers 16h-17h pour retrouver les rayons du soleil passant à travers la toiture sur la façade nord.

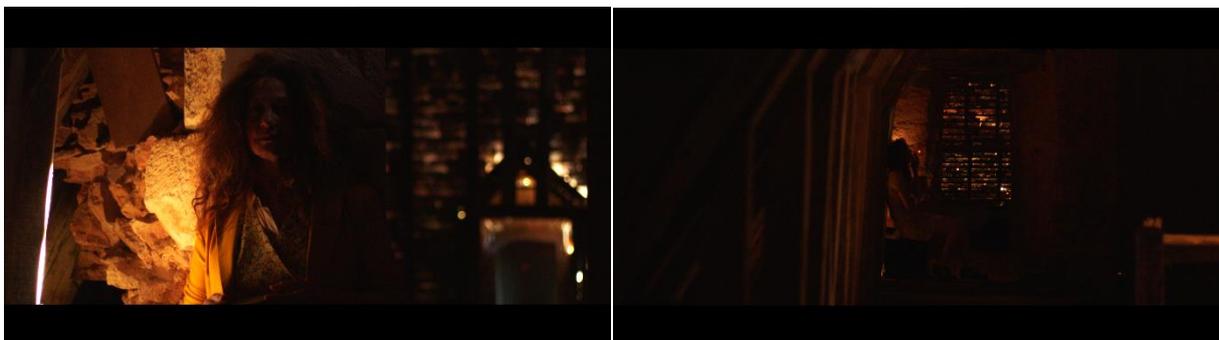


Figure 65 et Figure 66 : Photogrammes extraits des rushes de : Elle rêvait d'incendies de Paul Bernard. Le deuxième photogramme a été flippé en miroir afin de reconstituer un espace vraisemblable.

### **c. Préparer le décor**

« Nous avons peint les intérieurs : les murs en gris, couleur neutre qui donne aux meubles, aux vêtements et aux visages une valeur très juste, très noble, sans contaminations chromatiques. Comme souvent, j'ai participé au choix du décor, des costumes et même des accessoires. »<sup>53</sup>

Dans mon intention d'éclairer avec la lumière disponible, le décor tout entier participe au travail de lumière. Il est donc nécessaire pour le chef opérateur ou la cheffe opératrice d'intervenir sur le décor et son accessoirisation. Cette intervention doit se faire en étroite collaboration avec le ou la chef.fe déco, qui pourra, par son expérience, se révéler une grande source d'inspiration.

L'intervention peut se concentrer sur les surfaces. C'est-à-dire sur les peintures des différents murs. Il faut alors choisir la couleur en fonction de l'effet que l'on cherche. Une teinte sombre permettra d'apporter du contraste à l'image. Un gris neutre, comme celui utilisé par Nestor Almendros, fera ressortir les visages. Il faut néanmoins faire attention aux murs colorés qui ont tendance à renvoyer leur couleur sur les peaux des personnages. Si repeindre un mur blanc n'est pas une option envisagée par la production, on peut aussi imaginer remplir le mur d'accessoires, d'étagères ou d'affiches pour casser le blanc et sa réflexion.

« On avait beaucoup réfléchi à comment enlever de la réflexion dans l'appartement, pour retrouver du contraste, même sur les visages. Du coup, au début on a eu l'idée d'un tableau noir, un peu à la façon de Soulages, mais ça ne suffisait pas. Au final, on a repeint au dernier moment tout un mur en marron foncé. »<sup>54</sup>

Intervenir sur les surfaces participe à créer la palette graphique du film tout en permettant au chef opérateur de travailler sa lumière, comme l'explique David Chizallet :

« Quand on était sur Mustang, on a beaucoup discuté des couleurs des murs de la maison. Et en fait on avait dissocié les parties intimes (les chambres), beaucoup plus vives et punchy en couleur ; et les parties communes avec l'oncle qui terrorise tout le

---

<sup>53</sup> ALMENDROS Nestor, *Un homme à la caméra*, Bibliothèque du cinéma, Hatier, 1981, p.111

<sup>54</sup> POUPARD Julien, entretien réalisé par moi-même le 19/05/2020 à propos de *L'innocent*, Louis Garrel

monde et la grand-mère, pour lesquelles on avait conçu une palette beaucoup plus éteinte, sourde et sombre. Moi ce que j'aimais beaucoup c'est que ça remettait en valeur les entrées de jour, les entrées de soleil par les fenêtres parce que tout d'un coup ça faisait de grandes entrées, des impacts et ça fait surgir des visages quand tu les mets sur un fond sombre. »<sup>55</sup>

On peut également intervenir sur l'accessoirisation de ce décor en choisissant par exemple des matériaux particuliers. Par exemple, pour un intérieur que l'on voudrait sombre et étouffant, des meubles en acajou, un bois sombre et très absorbant, et des tapis au sol permettent de s'approcher de cet effet. Si le scénario comporte une scène autour d'une table, on peut prévoir une nappe qui jouera comme réflecteur sur les visages des personnages. Un autre élément d'accessoirisation important pour la lumière disponible est la lampe de jeu : quel abat-jour, quelles dimensions pour la lampe ?

« Pour les appartements, je m'étais dit, comme c'étaient des gens qui habitaient en banlieue dans des HLM, « *pourquoi éclairer avec des projecteurs ?* » et du coup, j'étais allé avec la cheffe déco chez IKEA et toute la lumière de l'appartement est faite chez IKEA. »<sup>56</sup>

Enfin, il est important de travailler avec l'équipe déco pour trouver les voilages appropriés à placer devant les fenêtres. Occultant ou non, si l'on veut couper en partie la lumière. S'ils sont colorés, ils vont teinter la lumière naturelle. Il faut alors décider de leur couleur pour décider de celle de la lumière. Par exemple, dans *La Collectionneuse*, Nestor Almendros a fait placer des rideaux à chaque fenêtre que l'on voit à l'image. Ils sont soit blancs, fins et légers et laissent ainsi passer la lumière sans la colorer. Sinon, ils sont épais et jaunes, donc pas tout à fait occultant, mais suffisamment pour bloquer la lumière en partie et devenir un écran coloré et lumineux qui vient habiller le cadre.

Sur le tournage du court-métrage, *Elle rêvait d'incendies*, le décor naturel en lui-même se prêtait particulièrement à l'utilisation de la lumière disponible. Mes interventions se sont portées plutôt sur l'accessoirisation de ce décor, en collaboration avec Zoé Spahis, la cheffe décoratrice du film. Plusieurs séquences du film allaient être tournées en condition de faible

---

<sup>55</sup> CHIZALLET David, entretien réalisé par moi-même le 03/06/2020

<sup>56</sup> POUPARD Julien, entretien réalisé par moi-même le 19/05/2020 à propos de *Voie Rapide*, Christophe Sahr

luminosité, je savais alors que l'accessoirisation jouerait un rôle important sur le niveau lumineux de l'image. L'une d'elle se déroulait dans le grenier. La structure du grenier était composée de bois sombre pour l'ossature de la toiture et pour le plancher. Par endroit, les cheminées, imposantes masses de pierre, perçaient cette structure et divisaient l'espace. Sur l'ossature en bois, des tuiles composaient la toiture, laissant filtrer le soleil par leurs interstices ou par des petits trous dû au délabrement du temps. Dans le grenier étaient entreposés divers objets, recouverts par des bâches sombres afin de les protéger de la pluie qui pouvait s'y infiltrer. Le plancher était également recouvert de ces mêmes bâches afin que l'eau n'atteigne pas les étages du dessous. Paul Bernard, le réalisateur, et Zoé Spahis souhaitaient garder ces masses informes qui remplissaient l'espace et participaient à la mise en scène. J'ai donc demandé à Zoé Spahis que les bâches sombres soient remplacées par des tissus clairs afin de garder l'idée des masses informes, mais qu'elles me permettent de renvoyer de la luminosité plutôt que de l'absorber. Pour le plancher, nous avons simplement enlevé les bâches. Les quelques rayons du soleil qui s'infiltraient sous la toiture pouvaient alors rebondir sur le bois et ainsi renvoyer une lumière chaude dans l'espace.

Pour la séquence du diner de nuit qui se déroulait dans le jardin, l'idée était d'utiliser les lumières de la cuisine afin d'éclairer les personnages assis à une table dans le jardin. Le placement de la table était essentiel afin de s'assurer qu'elle soit dans les faisceaux de lumière provenant de la cuisine. Afin d'apporter du niveau, j'ai choisi, avec Zoé une nappe blanche pour recouvrir la table et servir de réflecteur. À cela, j'ai ajouté des bougies, disposées sur la table, pour ramener de la lumière sur les personnages. Nous avons choisi des bougies suffisamment basses pour qu'elles n'apparaissent pas sur les plans rapprochés sur les personnages ce qui me permettait de les déplacer afin d'obtenir la lumière que je voulais en fonction des personnages. Par exemple, pour les enfants qui étaient de profil par rapport à la lumière principale de la maison, je m'arrangeais pour que la bougie vienne renforcer cet effet et qu'ils aient ainsi une face éclairée et l'autre dans la pénombre, ce qui marchait avec la psychologie des personnages. Lors de l'apparition de la narratrice, personnage fantomatique, j'ai choisi de mettre la bougie sous son visage afin d'obtenir un effet plus impressionnant et dramatique.

Enfin, j'ai beaucoup utilisé les rideaux des chambres, crèmes et épais, qui diffusaient beaucoup la lumière extérieure sans la bloquer complètement. Dans l'une des chambres, les

rideaux étaient bleus. Outre le fait que cela dénotait visuellement dans l'image, ils apportaient également une teinte bleue sur les personnages qui était peu satisfaisante. J'ai donc demandé à Zoé d'échanger ses rideaux avec ceux d'une autre chambre, crèmes, afin de pouvoir m'en servir pour régler la lumière entrant par la fenêtre sans craindre ce renvoi coloré.

## **Troisième partie**

### **Turner**

## Chapitre 1. Lumière disponible en extérieur : filmer la rue.

La rue, c'est d'abord un motif architectural. C'est une voie de circulation routière au sein d'une agglomération, bordée par des immeubles, des maisons ou des propriétés. C'est le vide entre les pleins architecturaux. La rue est bordée de façades qui vont lui donner son caractère. Je choisis de me concentrer sur ce motif pour aborder la lumière disponible en extérieur pour plusieurs raisons. Déjà parce que c'est un motif que l'on peut expérimenter quotidiennement et donc étudier et appréhender facilement. Ensuite parce que, même si ce motif restreint le domaine d'étude, il n'en est pas moins riche. La rue varie selon qu'elle soit urbaine ou rurale, ruelle ou grande avenue, commerçante ou pavillonnaire. Outre sa taille, c'est le caractère de l'architecture qui l'habite qui lui donne son identité bien spécifique en fonction des quartiers, des villes, des pays. Par exemple à Paris, on trouve les grands boulevards tracés par Haussmann, larges artères qui s'étendent sur plusieurs kilomètres, bordés de part et d'autre d'arbres, ombrageant les trottoirs en été et dissimulant les façades des immeubles haussmanniens s'élevant sur 7 étages. À cela s'opposent les ruelles étroites du Marais, sans végétations, dont les immeubles montent seulement sur 4 étages. Enfin, on y trouve aussi des quartiers comme la Campagne à Paris, dans le 20<sup>e</sup> arrondissement, coopérative ouvrière construite au 20<sup>e</sup> siècle, composée de maisonnettes avec jardins et rues pavées plus larges que celle du Marais pour faciliter la circulation de l'air. La rue a donc de multiples facettes qu'il s'agira d'étudier lors des repérages afin de s'en servir.

Mais la rue, c'est aussi un motif de film récurrent. Nombreux sont les films comportant un plan, une séquence dans la rue, quand ils ne sont pas tournés majoritairement dans la rue, comme *Les Misérables* de Ladj Ly ou *The Warriors* de Walter Hill. Le cinéma filme la rue et nous savons à quoi ressemblent les rues de New York, de Tokyo ou de Barcelone grâce au cinéma. La rue est donc constamment présente dans le cinéma, dans l'architecture et dans nos vies et cela me paraissait donc un motif intéressant à étudier.

### a. EXT.JOUR – RUE

En extérieur jour, qu'il soit rural ou urbain, la principale source d'éclairage est la lumière naturelle, que nous avons déjà abondamment décrite dans la première partie. Ce qui va

différencier les différents extérieurs jour, c'est l'environnement direct qui aura une grande importance sur la réflexion ou l'absorption de cette lumière naturelle.

L'albédo est la grandeur qui définit l'intensité de la lumière réfléchiée par un matériau. C'est une échelle graduée entre 0 et 1 avec, 0 le noir absolu (qui absorbe toutes les radiations de la lumière) et, 1 le blanc absolu (qui renvoie 100% de la lumière reçue). Si les nuages ont un albédo très variable, selon leur densité, leur distance au soleil par exemple, certains matériaux solides ont un albédo très précis, comme on peut le voir sur le tableau ci-dessous.

Substance	Albédo (%)
Corps noir	0
Lave	4
Basalte	5
Océans	7
Forêts	05-10
Sol noir (cendres)	05-16
Sol	16
Champs	14-17
Béton	17-27
Sable	25-30
Chaux	36
Glacé	30-50
Neige tassée	52-81
Craie, Papier	85
Neige fraîche	81-92
Miroir parfait	100

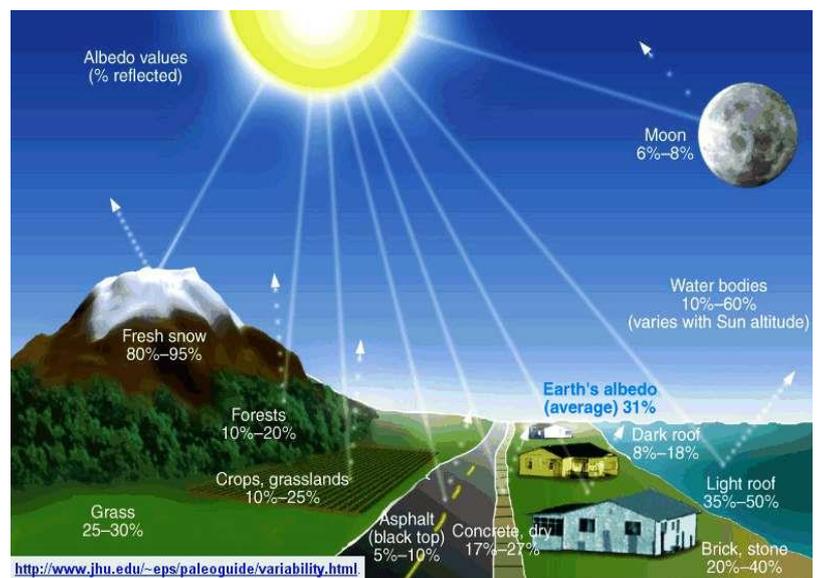


Figure 68. Copyright © 2015 Albedo Ingénierie environnementale. Figure 69.

Ce tableau met en évidence les différences de réflexion des matériaux. Bien qu'il ne soit pas utile d'en retenir ses valeurs, il est intéressant d'avoir une idée des ordres de grandeur de la réflexion des matériaux les plus utilisés en ville ou en milieu rural, car ils auront une influence sur la luminosité perçue et guideront les choix de décor. Ainsi une rue goudronnée, entourée de bâtiments aux façades vitrées, telles que l'on peut en trouver dans les nouveaux quartiers de bureau autour de Paris, aura un environnement plus lumineux qu'une rue dans un environnement rural.

En ville, les façades seront de véritables outils pour travailler la lumière naturelle : façades en verre extrêmement réfléchissantes, façades en béton, façades colorées, en bois : leurs matériaux deviendront des réflecteurs ou des absorbeurs de lumière et pourront être utilisés

pour travailler en lumière indirecte, par exemple en plaçant son personnage à côté d'une surface éclairée par le soleil, sans qu'il soit lui-même directement au soleil, et en contraste en utilisant au contraire une façade sombre. Selon la largeur des rues et la hauteur des bâtiments, ces derniers créeront des zones ombragées, permettant d'éviter les variations trop intenses de la lumière du soleil direct.

Dans *Mustang*, David Chizallet utilise l'architecture pour travailler sa lumière dans la séquence où les filles sont exposées dans le village. Elles sont à l'ombre des bâtiments, ce qui permet d'avoir une lumière douce sur leur visage. Le mur vert pâle derrière elles permet d'avoir un fond ombragé sans qu'il soit trop sombre et fait ressortir les jeunes filles. Les bâtiments restent relativement bas, aussi leur chevelure peut bénéficier de quelques rayons de soleil qui viennent les distancier des bâtiments. On peut même noter que les trois sœurs éclairées par le soleil sont celles qui vont s'en sortir : les deux plus jeunes, grâce à leur fuite, et l'aînée qui est la seule à faire un mariage d'amour. Les deux autres sœurs, l'une prise dans un mariage qu'elle ne souhaite pas et l'autre, qui finira par se suicider, restent dans l'ombre, comme si cela annonçait déjà la tournure tragique de leur vie. Dans le contre-champ, la lumière et le cadrage jouent avec l'architecture pour indiquer au spectateur ce qu'il faut regarder dans le plan : les tantes des jeunes filles qui sont en train de préparer les mariages forcés, à la fois encadrées et éclairées par le soleil pour que le regard fonde sur elles directement. Deux murs encadrent cette scène, rappelant l'enfermement des sœurs, mais le rayon de soleil sur le mur de gauche (du côté donc, des sœurs qui sont éclairées dans le contre-champ) annonce un espoir pour certaines d'entre elles. À l'inverse le mur de droite reste plongé dans l'ombre, comme les deux autres sœurs.



Figure 70 et Figure 71 : Photogrammes extraits de *Mustang* de Deniz Gamze Ergüven. Image : David Chizallet

La végétation pourra être utilisée de la même manière, comme le décrit Nestor Almendros, à propos du tournage de *La Collectionneuse* de Éric Rohmer :

« Mais si l'on filme en plein soleil, on se retrouve pris par le temps en raison de son déplacement au fur et à mesure que la journée s'avance. Si une scène, par exemple, dure dix minutes, le soleil ne peut avoir changé de position en un si court instant. On doit alors interrompre le tournage et reporter la suite du plan le jour suivant à la même heure. [...] Pour prévenir ces désagréments, Rohmer décida alors de filmer le plus souvent les scènes parlées en plaçant les personnages à l'ombre d'un gros arbre, ombre qui se prolongeait une grande partie de la journée, permettant de tourner en continuité. »<sup>57</sup>

Ainsi, dans les deux photogrammes ci-dessous, on peut avoir une application directe de cette technique. Les deux personnages sont sous un arbre massif qui les protège du soleil. Cela présente également l'avantage d'offrir un contraste entre le personnage à l'ombre au premier plan et le fond ensoleillé, détachant ainsi le personnage du décor pour une meilleure perception du plan. Pour le personnage allongé, on remarquera que ces édredons sont de couleurs claires, jouant ainsi le même rôle que l'herbe jaunie du premier plan.



Figure 72 et Figure 73 : Photogrammes extraits de *La Collectionneuse* de Eric Rohmer. Image : Nestor Almendros.

La plus grosse difficulté lorsque l'on tourne en lumière naturelle est de ne pas se laisser avoir par la course du soleil. S'en cacher en plaçant ses personnages à l'ombre permet de gagner du temps, car les variations de la position du soleil seront plus discrètes. Une autre consiste à tricher les champs contre-champs, si l'arrière-plan le permet, c'est-à-dire s'il n'est pas remarquable. Ainsi, on peut placer ces personnages comme on le souhaite par rapport au soleil. Nestor Almendros utilise également cette technique pour tourner à l'heure bleue et avoir le même ciel derrière ces deux personnages, alors que normalement dans un vrai champ

---

<sup>57</sup> ALMENDROS Nestor, *Un homme à la caméra*, Bibliothèque du cinéma, Hatier, 1981, p. 40.

contre-champ, l'un d'eux serait sur le ciel clair et l'autre sur le ciel foncé, ce qui peut être déroutant au montage et donner des impressions de faux raccords.

« En extérieur, on est très mobile. Je n'avais rien pour rattraper la lumière, mais en même temps, je n'avais personne pour le faire ! Donc on essayait de se placer pour que ça aille. En général, on évitait les heures dures. Et puis Hafsia aime beaucoup les aubes, crépuscules, tout ça. [...] Et par rapport à ça, pour moi, le multicam aide aussi. Parce que ce sont des moments de lumière naturelle qui sont très rapides, ça dure 20 minutes. Et, à part si dans ton découpage, tu le penses de manière arrêtée, tu as un axe, une caméra, c'est super. Mais dès le moment où tu as plusieurs acteurs, où tu as de l'impro et tu sais que tu as besoin de monter un peu, ça peut devenir très compliqué si tu n'as qu'une seule caméra. Parce que le temps de faire ton champ, tu peux ne plus être raccord sur ton contre-champ. Et si tu n'es pas armé un peu, tu es très vite battu en lumière naturelle.»<sup>58</sup>

Les moments où la lumière est très brève (crépuscule, aube, heure bleue et golden hour) sont très appréciés pour l'image, mais reste des défis lors du tournage tant la fenêtre pour tourner est courte. Il faut soit reproduire l'astuce proposée par Nestor Almendros, soit envisager de tourner sur plusieurs jours à la même heure, mais il y a alors le risque de ne pas retrouver la même météo. Pour tourner des scènes avec plusieurs acteurs à ces heures-là, Jérémie Attard privilégie le tournage à deux caméras afin de faire simultanément le champ et le contre-champ et ainsi s'assurer de sa continuité directement.

Dans *Tu Mérites un Amour*, Jérémie Attard est équipé de quelques panneaux LEDs et Astera qui lui permettent de choisir s'il rééclaire ou non les séquences en extérieur nuit, en fonction de l'environnement et de ce que racontent les séquences. Dans l'une d'elles, tournée dans le quartier de Belleville à Paris, il préfère utiliser la lumière disponible d'un restaurant sur le trottoir d'en face pour éclairer ces acteurs.

« On s'est servi d'un restaurant chinois qui avait des néons qui faisaient une lumière bleue, qu'Hafsia aimait bien. Donc on a joué avec. Et sur le tournage, au bout d'un moment, les lumières de la ville se sont allumées. Mais au montage, ils étaient battus :

---

<sup>58</sup> ATTARD Jérémie, entretien réalisé par moi-même le 13/03/2021, à propos de *Tu Mérites un Amour*, Hafsia Herzi.

ils ne pouvaient pas faire jouer tout avant ou tout après. Donc ils ont fait un mélange des prises, qui a été très dur à étalonner. Mais, on s'en est à peu près sorti. Dans la continuité, on ne le voit pas. »<sup>59</sup>

Effectivement, si on fait des arrêts sur image de cette séquence, on peut remarquer la différence entre les plans tournés avant que les lampadaires de la ville ne s'allument et ceux tournés après (voir sur les photogrammes ci-dessous). Mais lorsque l'on regarde le film sur la durée, ces changements passent complètement inaperçus.



Figure 74 et Figure 75 : Photogrammes extraits de *Tu Mérites un Amour* de Hafsia Herzi. À gauche, les lumières de la ville se sont allumées et on sent le tungsten sur le visage de l'acteur et sur le mur derrière lui. À droite, elles sont éteintes.

## **b. EXT.NUIT – RUE**

On peut différencier deux grandes catégories de nuits en extérieur. La nuit rurale, éclairée uniquement par la lumière naturelle, et la nuit urbaine, éclairée par la lumière naturelle et la lumière artificielle de la ville. Commençons par détailler les sources d'éclairage naturelles, puisqu'on les retrouve dans les deux cas.

La lune : est une source variable. Tous les 29.5 jours, elle effectue une rotation complète autour de la terre, appelée lunaison, qui se traduit par une augmentation de sa surface éclairée par le soleil et donc visible jusqu'à atteindre la Pleine Lune et une diminution jusqu'à disparition totale lorsqu'elle se situe entre le soleil et la terre, aussi appelée la Nouvelle Lune. Mais cette source est également variable selon sa trajectoire, puisqu'elle monte par rapport à l'horizon pendant 13 jours (phase montante) et descend par rapport à l'horizon pendant 13 jours (phase descendante) : l'ensemble formant ainsi le cycle lunaire.<sup>60</sup> Cette évolution dans la perception de la Lune depuis la terre nous amène à différencier les nuits lunaires (avec

<sup>59</sup> ATTARD Jérémie, entretien réalisé par moi-même le 13/03/2021

<sup>60</sup> <http://societeastronomique.uliege.be>

présence de la lune) des nuits noires (sans présence de lune), car même si son éclairage est faible, entre 0.25 et 0.5lux au maximum lors de la Pleine Lune, il peut être exploité par les caméras numériques très sensibles aux basses lumières.

Les étoiles : source constante, bien que très faible.

Le ciel : la haute atmosphère, éclairée par chimiluminescence, renvoie cette lumière vers la terre. La puissance lumineuse est supérieure à l'ensemble de la puissance stellaire, mais reste toutefois aux alentours de  $10^{-4}$  lux.<sup>61</sup>

La lumière zodiacale : éclairage de la surface de la Terre dû à la réflexion transmise par la poussière flottant autour de la terre, elle-même éclairée par le soleil.

La nuit rurale se contente de ces quelques sources dont l'éclairage reste relativement faible. Elle est donc généralement beaucoup plus dense que la nuit urbaine. Pour pallier ce manque d'éclairage, on peut s'appuyer sur des lumières de jeu qui accompagneront directement les actions des comédiens.

Par exemple, dans *Mustang*, on retrouve deux séquences tournées de nuit. Dans la première, les cinq sœurs rentrent d'un match auquel elles sont allées malgré l'interdiction de leur oncle. Pour cacher leur faute, leur tante a coupé l'électricité du village, le plongeant ainsi dans l'obscurité. Lorsque les sœurs rentrent, on comprend d'abord leur présence grâce au son. Elles se glissent dans l'obscurité et, à l'image, très dense, on ne distingue que difficilement leurs silhouettes. Soudain, une lampe torche s'allume, braquée sur les filles, les révélant à la fois à l'image et aux yeux de leur famille. Dans cette obscurité protectrice où elles pouvaient aller et venir en liberté, cette lumière soudaine les désigne et les expose. David Chizallet choisit de jouer sur le contraste entre la lumière naturelle et la lumière disponible, sans crainte de laisser l'image quasiment noire par moment, pour appuyer la narration.

---

<sup>61</sup> PATRON, Olivier, *La nuit extérieure rurale*, mémoire (sous la direction de Alain Sarlat), spécialité Cinéma, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2016



Figure 76 : Photogramme extrait de Mustang de Deniz Gamze Ergüven. La lampe torche pointe les sœurs fautives dans la nuit noire.

Il répète le même procédé dans la deuxième séquence de nuit. Les deux plus jeunes sœurs s'enfuient de la maison afin d'échapper au mariage forcé et sont poursuivies par leur famille. Elles se faufilent dans l'obscurité de la nuit rurale, leur présence se traduisant surtout au son. Les seules sources de lumière disponible sont celles des phares la voiture qu'elles empruntent pour s'éloigner de la maison avant de la laisser pour ne pas se faire repérer et se cacher dans la végétation. Ce sont les phares de la voiture de leur oncle qui éclairent par moment leurs visages dans les fourrés : à nouveau, la lumière disponible apparaît comme une menace face à l'obscurité de la nuit, renforçant la tension de la séquence. Plutôt que de montrer à tout prix les jeunes filles en poussant les ISOs de la caméra ou en ré-éclairant artificiellement, David Chizallet choisit de traduire la fuite et la tension montante en laissant ses personnages principaux dans l'ombre et en ne les rendant visibles qu'en de brefs instants où toute leur angoisse se cristallise dans la lumière instable des phares de voiture.

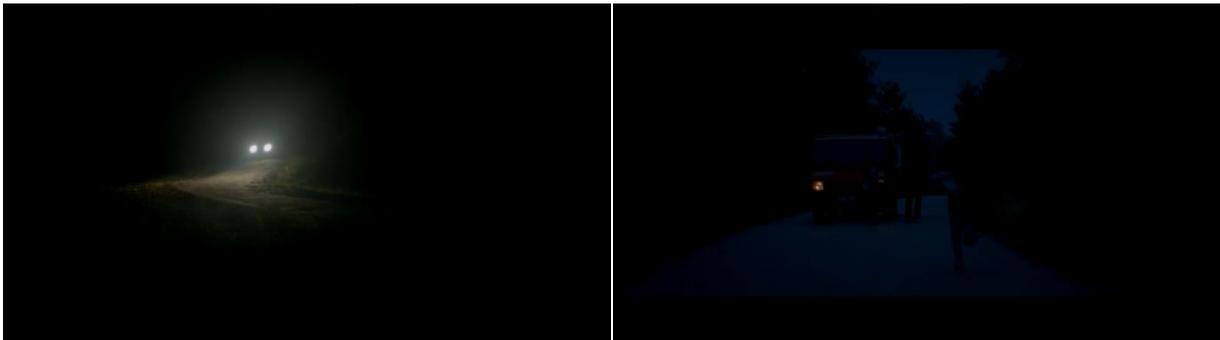


Figure 77 et Figure 78 : Photogrammes extraits de Mustang de Deniz Gamze Ergüven. À gauche, la scène est tournée en pleine nuit. Seuls les phares de la voiture éclairent le paysage. À droite, on peut deviner l'aube ou le crépuscule : le ciel est plus lumineux annonçant que le soleil est proche de l'horizon. La route de gravier blanc renvoie la luminosité du ciel et indique où regarder dans l'image.



Figure 79 et Figure 80 : Photogrammes extraits de *Mustang* de Deniz Gamze Ergüven. Les deux jeunes filles se cachent dans les fourrés. On entend leur présence au son, mais ce sont les phares des voitures qui les cherchent qui les font apparaître à l'image.

Dans le court-métrage *La Mer est immense*, une séquence a été tournée en périphérie de la petite ville portuaire où notre bateau était stationné. Le lieu que nous avons choisi bénéficiait d'un éclairage public au tungstène (deux lampadaires de rue et des projecteurs éclairant un monument). Par manque de temps de préparation, nous n'avions pas pu repérer le lieu en amont aux horaires auxquels nous souhaitions tourner. Quelle ne fut pas notre surprise de découvrir, quelques minutes avant de tourner, que l'éclairage de toute la ville s'éteignait complètement à 23h00, ne laissant plus que la lune comme source de lumière ! Il a donc fallu que je m'adapte très rapidement pour que l'on puisse tourner. Nous avons donc décidé de laisser les phares de la voiture allumés afin d'éclairer le décor pour que le personnage puisse s'en détacher. La voiture était en contrebas et les phares étant une puissante source de lumière, cela permettait au début d'éclairer le visage de l'actrice par réflexion des phares sur les graviers blancs du chemin. À mesure qu'elle avançait, la réflexion des phares se perdait et l'actrice devenait une silhouette éclairée en contre-jour direct par les phares. Bien que déroutant au début, la disparition des lumières de la ville, m'a permis de faire une image dans laquelle la lumière des phares de voiture concentre le regard en une direction précise, laissant le reste dans l'obscurité. Le plan suivant devait montrer le personnage de dos, éclairé par la lumière de la ville et fumant une cigarette. Puisque la lumière de la ville avait disparu, j'ai décidé de placer le personnage dos à la lune afin de l'utiliser en contre-jour. Filmer de face l'actrice me permettait par ailleurs d'utiliser la cigarette pour éclairer par brefs instants son visage.



Figure 81

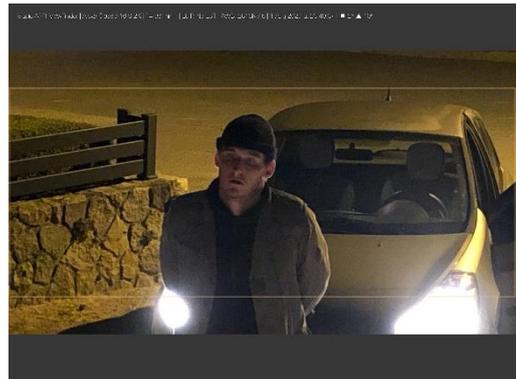


Figure 82



Figure 83



Figure 84

À gauche, photogrammes extraits de *La Mer est immense*. À droite, photos de repérage réalisées à l'iPhone, quelques minutes avant le tournage.

« Les premières lumières à s'allumer sont celles des magasins, suivies des lumières de la ville, les lampadaires aux coins des rues. Viennent ensuite les lumières des fenêtres des résidences privées, des entrées d'immeubles, des bars, des cafés, les néons et autres enseignes publicitaires, les phares des automobiles, des tramways, les jeux de lumière d'une allumette, de la lampe-torche du flic, etc. Ajoutez à cela les feux de vieilles boîtes sur le trottoir et vous avez la rue d'une métropole. »<sup>62</sup>

En ville, les sources lumineuses se multiplient et l'éclairage artificiel, beaucoup plus lumineux que l'éclairage naturel prend le pas et annule quasiment l'efficacité de l'éclairage lunaire. Dans son très bon mémoire<sup>63</sup>, Elena Erhel rassemble ces sources lumineuses en deux catégories : l'éclairage public et l'éclairage privé.

<sup>62</sup> ALTON John, *Painting with Light*, California Press, 1995, p57.

"The first lights to go on are the store lights followed by the city lights, the street lamps on the corner. Then come the lights of private residence windows, apartment house entrances, bars, cafes, neon and other advertising signs, automobile headlights, the street-cars, light effects of matches, the cop's flash-light, and others. Add to this the fires of old boxes on the sidewalk and you have the neighborhood street of the metropolis."

<sup>63</sup> ERHEL, Elena, *Les lumières de la ville la nuit*, mémoire (sous la direction de David Faroult et Alain Sarlat), spécialité Cinéma, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2016

L'éclairage public dépend de la municipalité et concerne les lampadaires et appliques murales, mais aussi les signaux tricolores et autres signaux de circulation. Il doit assurer une visibilité et un sentiment de sécurité pour les usagers de la nuit. Il est donc propre à chaque agglomération, voire à chaque quartier en fonction de son activité nocturne. Il s'agit en général de sources monochromes pouvant venir d'origines différentes. On trouve ainsi des sources au sodium, qui ont l'avantage d'un bon rendement lumineux, mais l'inconvénient de leur couleur orangée qui fausse la perception de l'environnement nocturne. Le mercure est aussi beaucoup utilisé, justement pour son meilleur rendu colorimétrique et sa sensation visuelle plus agréable avec des teintes plus proches du blanc verdâtre. En revanche son rendement lumineux est moins bon. Dans les grandes villes comme Paris, ses deux sources sont souvent couplées : la source au sodium, plus haute, éclaire la chaussée alors que la source au mercure, plus basse, est concentrée sur le trottoir. Les LEDs, dernières arrivées, sont de plus en plus utilisées, car elles présentent l'avantage de leur couleur blanche qui restitue un bon rendu colorimétrique, mais leur rendement lumineux ne leur permet pas encore d'éclairer de vastes espaces. Toutefois, de nombreuses grandes villes commencent à remplacer leur éclairage sodium par l'éclairage LED, changeant en même temps l'identité visuelle de la ville. Enfin, dans certains lieux, des tubes fluos à l'éclairage ponctuel sont utilisés, comme dans les tunnels par exemple.

Plus la rue sera large, plus les lampadaires s'élèveront en hauteur, atteignant généralement le 3<sup>e</sup> ou 4<sup>e</sup> étage des immeubles, pour couvrir une plus grande surface au sol. Les ombres seront plus dures, mais comme la surface angulaire est plus grande, l'éclairage sera moindre et plus uniforme, limitant ainsi la sensation de zones d'ombre. À l'inverse, dans les ruelles, les lampadaires sont bas et éclairent donc localement en créant des ombres portées plus diffuses. Le flux lumineux est concentré sur une surface angulaire plus réduite : l'éclairage est donc plus important à proximité du lampadaire et renforce l'impression que le reste est sombre. L'espacement des lampadaires est décidé par la ville en fonction de son activité nocturne. On notera par exemple que les grandes villes présentent peu de zones d'ombre, contrairement à des agglomérations plus petites.

L'éclairage privé regroupe tous les systèmes d'éclairage qui ne dépendent pas de la municipalité. C'est-à-dire, à la fois l'éclairage des bars et des restaurants, des magasins, des lieux culturels, les panneaux lumineux, les éclairages mobiles comme les phares de voitures,

et les éclairages domestiques provenant des halls d'entrée ou des fenêtres des habitations. Ces sources d'éclairage n'étant pas réglementées, on trouve toutes sortes de sources possibles : des néons, des sources fluorescentes à base de mercure, des LED, des lampes à incandescence, sans oublier les écrans de télévision ou d'ordinateur et leurs lueurs bleutées. Chaque source a ses caractéristiques qu'il conviendra de prendre un compte pour composer son image. Par exemple, les panneaux lumineux présentent un flux lumineux très important et peuvent venir atténuer la sensation de zone d'ombre dans une image. Ou les phares de voiture qui, de par leur fonction (voir et être vu), dépassent l'influence lumineuse de l'éclairage urbain et présentent une teinte pouvant aller du jaune au bleuté selon les modèles de voiture.

Les lumières de la ville, celles publiques des lampadaires, mais surtout celles des nombreuses enseignes lumineuses qui composent l'éclairage privé, sont ensuite reçues et réfléchies par l'atmosphère plus ou moins chargée en particules (par la pollution par exemple), créant ainsi un halo urbain qui renforce la luminosité globale. Plus la ville sera polluée, plus la réflexion de ses lumières par l'atmosphère sera importante.

L'association de ses différentes sources d'éclairage constitue l'identité visuelle d'une ville, d'un quartier ou d'une rue la nuit. Pour comprendre cela, reprenons deux exemples que développe Elena Erhel dans son mémoire. Dans les quartiers résidentiels, les sources d'éclairage public sont généralement plus importantes que les sources d'éclairage privées qui se trouvent réduites aux habitations. Dès lors, l'éclairage est uniforme et quasi monochrome, de couleur orangée s'il s'agit de sources au sodium ou blanc verdâtre, si ce sont des sources au mercure. Le contraste lumineux, c'est-à-dire la différence entre les zones claires et les zones sombres, est fort alors que le contraste coloré est faible. À l'inverse, dans un quartier animé, avec des commerces ouverts une grande partie de la nuit, on retrouve une multiplicité des sources colorées. L'espace est enrichi de diverses teintes qui peuvent être utilisées par la mise en scène pour créer des associations ou des oppositions narratives. Le contraste lumineux est moins fort, puisque tout est éclairé, mais le contraste coloré important donne du dynamisme à l'image. Les différentes sources de lumière, si elles sont visibles à l'écran, vont permettre de jouer sur la profondeur et sur la balance de couleur de la caméra, en s'assurant toutefois de garder la même au sein d'une même séquence pour éviter de modifier la couleur de peau par exemple. Par ailleurs, s'attacher à garder du contraste coloré dans

l'image permet à l'œil de ne pas s'habituer à une couleur et par un phénomène d'acclimatation, de ne plus voir cette couleur.

Dans l'espace public, les solutions disponibles pour travailler ces nombreuses lumières semblent peu nombreuses. Elles existent toutefois. Ainsi, toutes les surfaces vitrées peuvent servir de réflecteurs : vitrines, fenêtres. La réflectivité naturelle d'un vitrage est définie par la qualité de la surface du verre et l'angle d'incidence de la lumière. Plus l'angle sous lequel la lumière atteint la surface vitrée (par rapport à la normale au vitrage) est important, plus la lumière sera réfléchi. Par exemple, un vitrage clair réfléchit 50 % ou plus de lumière quand l'angle d'incidence est supérieur à 70°. Dans un environnement où il y a beaucoup de sources lumineuses, les vitrages sont donc des éléments de réflexions non négligeables : placer un comédien éclairé par un lampadaire par exemple, proche d'une surface vitrée réfléchissant la lumière de ce même lampadaire, permettra de diminuer le contraste sur le comédien. L'asphalte, malgré sa couleur noire, est une surface réfléchissante, comme vu un peu plus haut. Cela est très visible par exemple avec les feux des voitures qui se réfléchissent sur le sol. Les surfaces mouillées, comme le sol après la pluie, sont beaucoup plus réfléchissantes et permettent de donner du relief à l'image. Ce procédé (mouiller la route) est utilisé lors des tournages de nuit en ville pour apporter des brillances dans l'image. Enfin, à nouveau, on peut choisir d'utiliser des accessoires de jeu afin d'éclairer par instant les comédiens, comme le fait Nestor Almendros pour *Mes petites amoureuses* de Jean Eustache.

« Comme nous avons à tourner une scène avec moins de f.1 de diaphragme, nous avons demandé aux interprètes d'allumer l'un après l'autre une cigarette et de tarder un peu à éteindre l'allumette : ainsi, on voyait leurs visages à la lumière de cette petite flamme. Dans la plus grande partie de la scène, les personnages restaient dans l'obscurité avec, en arrière-plan, les passants éclairés. Il suffisait d'avoir vu leurs visages à deux ou trois brèves reprises pour que la mémoire remplace le regard. Dans cette scène nocturne, laisser les visages éclairés en permanence aurait été banal. Ce couple demeurait de l'autre côté de l'allée, sans éclairage, pour donner l'idée de clandestinité. La scène prenait ainsi plus de mystère et de poésie. »<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> ALMENDROS Nestor, *Un homme à la caméra*, Bibliothèque du cinéma, Hatier, 1981, p. 100.

## **Chapitre 2. Lumière disponible en intérieur : filmer le salon ou la chambre.**

Pour parler de la lumière disponible en intérieur, le salon m'est apparu comme le lieu idéal. Cette partie du logement présente généralement une ouverture sur l'extérieur, ce qui me permet de parler de la lumière naturelle en intérieur. Il s'utilise de jour comme de nuit et son organisation varie grandement d'un logement à l'autre : il peut être situé au cœur du logement, avec des accès à toutes les autres pièces. Il peut également être traversant, c'est-à-dire avec des fenêtres de part et d'autre, lorsque l'architecte a souhaité garantir de la luminosité tout au long de la journée. Étant la pièce du logement qui permet de recevoir, c'est souvent la plus grande et la plus travaillée par l'architecte d'un point de vue de la lumière. Salles de bain, toilettes et cuisines peuvent par exemple se retrouver privées d'ouverture sur l'extérieur, ce qui aurait rendu mon étude moins intéressante. Néanmoins, face à mes références et à mes expériences, il me semblait essentiel d'ajouter à cette étude les chambres, présentant le même genre de caractéristiques que le salon, à savoir : une pièce d'un logement avec une ouverture sur l'extérieur. Cela me semblait d'autant plus justifié que dans les petits espaces, salon et chambre ne sont souvent qu'une seule et même pièce.

Si le tournage en extérieur en lumière naturelle paraît presque une évidence pour certains tournages, pour certains plans, le tournage en intérieur quant à lui est moins souvent envisagé en lumière disponible. Plusieurs raisons à cela, notamment celle de ne pas avoir un total contrôle sur la lumière et de dépendre des aléas météorologiques. Toutefois le tournage en intérieur en lumière disponible n'est pas impossible et pas moins intéressant qu'un tournage avec des lumières artificielles.

### **a. INT.JOUR – SALON/CHAMBRE**

Dans un intérieur jour, disposant d'ouverture sur l'extérieur, plusieurs questions vont se poser. D'abord, quelles sont les lumières disponibles ? Il y a à la fois la lumière naturelle, venant de l'extérieure, mais aussi toutes les lumières disponibles que l'on peut imaginer dans un salon : lampes, bougies, écrans... La température de couleur, qui caractérise, en kelvin, une source de lumière en la comparant à un matériau idéal n'émettant de la lumière que par production de chaleur, peut alors poser question. En effet, comme on peut le voir ci-dessous, les températures de couleur de la lumière naturelle sont très variables en fonction de la météo

et du moment de la journée : de 3200K pour un lever de soleil à 20000K pour un ciel bleu et 7500K pour un ciel nuageux. À l'inverse, les lumières artificielles, et notamment les lampes à incandescence qui correspondent à la plupart des ampoules domestiques, ont une température de couleur autour de 3000K. Les bougies quant à elle ont une température de couleur de 1500K. Dès lors se pose la question du mélange de toutes ces températures de couleur : est-ce que l'on choisit de couper totalement les lumières artificielles pour ne s'appuyer que sur la lumière du jour, au risque d'avoir un intérieur sous-exposé ? Est-ce que l'on garde les différentes sources de lumière, mais dans ce cas-là, comment régler la température de couleur sur la caméra ? Faut-il en privilégier une, quitte à renforcer l'impression de couleur de l'autre ? En effet, une caméra réglée à 5600K traduira par blanche la lumière naturelle du jour et par une lumière plus ou moins chaude toutes les sources dont la température de couleur lui est inférieure. Ou bien faut-il placer la caméra entre les deux températures de couleur pour avoir un peu de chacune, mais sans qu'elles soient trop prononcées ?

Aperçu des températures de couleurs

SOURCE LUMINEUSE		TEMPÉRATURE DE COULEUR
Bougie	Lumière artificielle	1.500 Kelvin
Lampe à incandescence (40 Watt)		2.600 Kelvin
Lampe à incandescence (100 Watt)		2.800 Kelvin
Lampe halogène blanc chaud (12 V)		3.200 Kelvin
Lever/coucher du soleil		3.400 Kelvin
Tube halogène blanc froid/neutre		4.000 Kelvin
Claire de lune	Lumière naturelle	5.000 Kelvin
Lumière du matin/du soir		5.500 Kelvin
Lumière de mi-journée		5.500 - 5.800 Kelvin
Soleil au zénith		5.600 - 7.000 Kelvin
Tubes fluorescents /lumière du jour)		6.500 - 7.000 Kelvin
Ciel couvert		7.500 - 8.000 Kelvin
Ciel peu nuageux/brume		9.000 - 12.000 Kelvin
Ciel bleu		15.000 - 20.000 Kelvin

Figure 85

Toutes ces questions appellent des réponses différentes en fonction des chefs opérateurs et des cheffes opératrices, ainsi qu'en fonction des projets et du traitement de la lumière sur

l'ensemble du film. Par exemple, Jérémie Attard, cité plus haut, préfère couper toutes les lumières artificielles pour éviter le mélange de couleur et ne travailler qu'avec la lumière naturelle. À l'inverse, Nestor Almendros pour *La Collectionneuse* joue sur cette opposition entre lumière naturelle de l'heure bleue et lumière artificielle provenant du salon pour situer l'action à la fois dans le temps et dans l'espace et avoir ainsi un discret contraste coloré dans l'image.



Figure 86 : Photogramme extrait de *La Collectionneuse* de Éric Rohmer. Derrière la caméra, le salon est éclairé de ses lumières tungstènes le visage de l'acteur, tandis que l'arrière-plan est éclairé par la lumière du jour déclinante.

Les nouvelles ampoules LED disponibles sur le marché permettent de choisir la température de couleur des lampes domestiques, ce qui n'est pas possible avec les ampoules à filaments. On peut désormais choisir entre « blanc très chaud » (environ 2200K), « blanc chaud » (environ 2700K), « blanc neutre » (4000K) et « blanc froid » (environ 6500K). Enfin certaines ampoules ont une température de couleur variable entre 2200K et 6500K. Utiliser ces ampoules permet donc d'utiliser des sources disponibles en intérieur en choisissant leur température de couleur par rapport à l'extérieur. On peut par exemple imaginer faire correspondre la lumière artificielle intérieure à la lumière naturelle de l'extérieure et ainsi, utiliser les lumières disponibles à l'intérieur pour reprendre l'effet jour ou s'en rapprocher. Il faut toutefois faire attention, car le spectateur est habitué à voir des lampes domestiques plus chaudes que la lumière naturelle. Si l'on filme des lampes domestiques à la même température de couleur que la lumière naturelle, cela risque de le perturber.

Une autre question que pose le tournage en lumière disponible en intérieur jour est la question des fenêtres. Comment filmer et exposer avec les fenêtres ? Généralement il y a un fort contraste entre l'extérieur surexposé et l'intérieur sous-exposé. Comment travaille-t-on avec ce contraste ? Est-ce que l'on choisit de filmer les fenêtres ou non pour ne pas avoir ce problème ? Est-ce que l'on fait son exposition sur le sujet à l'intérieur, quitte à avoir les fenêtres cramées ou est-ce que l'on fait son exposition sur la fenêtre en laissant le sujet sous-exposé ? À nouveau, chaque chef opérateur et cheffe opératrice, chaque film aura sa réponse.

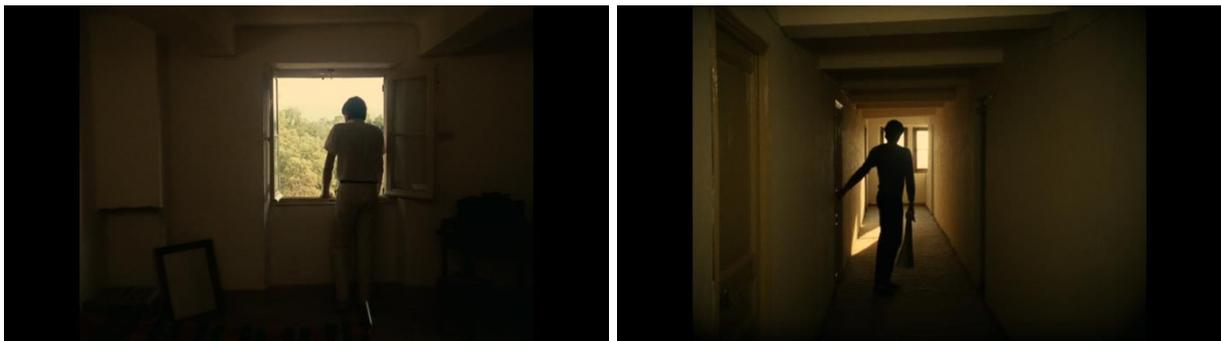


Figure 87 et Figure 88 : Photogrammes extraits de *La Collectionneuse* de Éric Rohmer. Image de Nestor Almendros.

Par exemple, dans *La Collectionneuse*, Nestor Almendros choisit d'avoir les intérieurs légèrement sous-exposés et les extérieurs légèrement surexposés, parce que cela raconte aussi quelque chose du lieu dans lequel il tourne. Les maisons du sud de la France sont en pierre épaisse avec des ouvertures relativement petites pour préserver l'intérieur de la maison de la chaleur étouffante du soleil. Le contraste entre les intérieurs et les extérieurs sont souvent très forts et c'est ce que filme Nestor Almendros ici. L'extérieur est surexposé, mais reste lisible tandis qu'à l'intérieur le personnage est presque une silhouette.

Au contraire, pour *Mustang*, réalisé par Deniz Gamze Ergüven, David Chizallet n'hésite pas à cramer les fenêtres lorsqu'elles sont dans son cadre afin de garantir l'exposition sur les personnages. Il cadre à l'épaule, avec une main sur la bague de diaph, ce qui lui permet de réajuster le diaph selon si le personnage passe devant la fenêtre ou non et selon ce qu'il veut montrer. Le film raconte l'enfermement progressif de cinq jeunes filles. Les premières séquences, en extérieur, sont très lumineuses et représentent la liberté, la joie et l'insouciance pour ces jeunes filles. La lumière est alors vive, éclatante, presque brumeuse tellement elle est forte et remplit l'image. Dans la suite du film, les fenêtres surexposées rappellent cette lumière de la liberté et de la joie. Cela joue comme un appel constant de l'extérieur.



Figure 89 et Figure 90 : Photogrammes extraits de *Mustang* de Deniz Gamze Erguven. À gauche, le début du film : les jeunes filles jouent dans l'eau, insouciantes et libres. À droite, un photogramme d'une autre séquence où l'on peut voir les fenêtres cramées et l'intérieur bien exposé. On notera aussi la présence d'une lumière disponible artificielle hors-champ, puisque sur le visage de l'homme, par exemple, se mélangent discrètement les deux températures de couleur (chaude sur la gauche et froide sur la droite de son visage).

Donc, dans ce film, surexposer les fenêtres permet au chef opérateur de raconter quelque chose du film avec l'image, comme il l'explique très bien ci-dessous :

« Il y a un moment où une des sœurs arrive dans le salon avec son futur époux et on panote et lui s'assied sur une chaise sur fond de mur et elle s'assoit sur la chaise d'à côté sur fond de fenêtre et j'avais le soleil qui éclatait derrière. Et donc tout à coup, alors qu'ils étaient associés ensemble dans la 1re partie du plan, dans le pano et dans la façon dont ils s'assoient tu vois immédiatement, c'est visuellement raconté, qu'ils ne sont pas du tout dans le même monde : elle est nimbée, noyée dans cette lumière et lui, emprisonné dans ce cadre. Et ce genre de truc c'était mi accident, mi-préparé, mi « *il suffit de bouger la chaise de 10cm* », moi aussi, et tout à coup ça raconte un truc. Alors que ça pourrait être totalement anodin. Après il suffit d'une image, et l'image va être emblématique de ce qu'il se passe dans le film. Et ça, c'est intéressant à sentir. »<sup>65</sup>

Dans cette séquence, à nouveau la lumière éclatante de l'extérieur rappelle la lumière des premières minutes du film. On peut éventuellement se dire que le personnage noyé dans la lumière retrouve sa liberté dans l'acceptation de ce mariage forcé qui va lui permettre de quitter la maison dans laquelle elle est enfermée...

<sup>65</sup> CHIZALLET David, entretien réalisé par moi-même le 03/06/2020



Figure 91 : Photogramme extrait de Mustang de Deniz Gamze Erguven, correspondant à ce qu'explique le chef opérateur David Chizallet juste au-dessus.

Dans Party Girl, Julien Poupard travaille beaucoup avec des fenêtres surexposées. Il ajoute des voilages légers qui permettent de diffuser la lumière extérieure et d'offrir une surface surexposée unie. Cela permet d'avoir des visages qui se détachent du fond, même s'ils sont légèrement sous-exposés. Julien Poupard se sert également des voilages pour colorer le plan. Par exemple, dans la chambre de Cynthia (petit écart avec le lieu d'étude du salon, mais la pièce présente les mêmes caractéristiques), les rideaux roses diffusent une lumière qui, comme les murs et les draps du lit roses aussi, donne au plan une atmosphère très douce et renvoie des teintes rosées chaleureuses sur les visages des acteurs.



Figure 92 et Figure 93 : Photogrammes extraits de Party Girl de Samuel Theis, Claire Burger et Marie Amachoukeli.

Pour travailler la lumière disponible en intérieur, en plus des surfaces peintes dans le décor, on peut s'appuyer sur les accessoires du décor tels que ceux directement liés à la lumière, comme les abat-jours. Mais on peut également s'appuyer sur les voilages ou les volets aux

fenêtres qui vont permettre de diffuser, d'obstruer, ou même de colorer la lumière, selon leur composition.

« Le décor où Anthony Bajon prend Hafsia Herzi en photo : là c'était super, parce qu'il y avait des tissus, des couleurs, du parquet... Là tu as tout de suite des compositions pour le cadre ! D'ailleurs pour ce décor-là, il y avait deux grandes fenêtres avec des rideaux, et en fait je me suis contenté de doser la lumière avec les rideaux, pour atténuer les arrières-plans. J'avais quand même placé un FOMEX à côté d'une des fenêtres pour rééclairer un endroit qui me paraissait trop sombre. Et en fait, je l'ai coupé, parce qu'à l'image j'ai trouvé ça nul. Parfois, il vaut mieux y aller plus simplement. »<sup>66</sup>

On peut aussi s'aider des autres éléments du décor, parfois moins évidents, mais qui restent des éléments permettant de travailler la lumière. Il ne faut pas hésiter à essayer des objets, des surfaces, pour voir comment elles interviennent et réagissent.

« Chez Hafsia Herzi en fait, il y avait deux fenêtres et le canapé et, en face des fenêtres, un mur. Et il y avait des miroirs sur ce mur. Et souvent je me servais de ces miroirs qui étaient présents sur place, pour ajouter ou retirer du contraste »<sup>67</sup>

Sur *Les Misérables*, de Ladj Ly, Julien Poupard explique aussi l'utilisation qu'il fait des rideaux pour contrôler sa lumière disponible : il les fait changer pour être sûr de les avoir dans une texture et une opacité qui l'intéressent, et il joue sur leur degré d'ouverture. Le risque en utilisant des accessoires de la vie quotidienne pour faire de la lumière c'est que les gens sur le tournage ne s'aperçoivent pas qu'ils ont été placés là pour une bonne raison !

« Par exemple dans la salle où il y a toutes les femmes qui mettent l'argent en commun. Je réglais les ouvertures de rideaux par rapport à la lumière, et je me rappelle que sur une prise, y a quelqu'un qui avait dû avoir froid et qui du coup avait ouvert les rideaux. Et nous on commençait porte fermée et on rentrait dans la pièce pendant le plan. Et du coup en rentrant, l'image était un peu cramée parce que quelqu'un avait ouvert le rideau ! »<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> ATTARD Jérémie, entretien réalisé par moi-même le 13/03/2021

<sup>67</sup> ATTARD Jérémie, entretien réalisé par moi-même le 13/03/2021

<sup>68</sup> POUPARD Julien, entretien réalisé par moi-même le 19/05/2020 à propos de *Les Misérables*, Ladj Ly.



Figure 94 et Figure 95 : Photogrammes extraits de *Les Misérables* de Ladj Ly, correspondant à la séquence mentionnée juste au-dessus par Julien Poupard, le chef opérateur. Utilisation des volets roulants et des rideaux pour doser l'entrée de lumière dans les pièces.

Dans le court-métrage *Elle rêvait d'incendies* de Paul Bernard, nous avons trois séquences de jour dans le salon, toutes trois nécessitant des lumières différentes en fonction de leur place dans le film et de ce qu'elles racontaient. La première séquence montre le salon endormi, juste avant l'arrivée de la mère dans la maison. L'idée était de montrer un lieu vestige, immobile, plongé dans la pénombre provoquée par les volets fermés. Un seul plan : un très lent panoramique de gauche à droite, révélant l'espace et s'arrêtant sur la porte menant à la cuisine, prochaine pièce explorée par la caméra-témoin. Cet axe unique m'a permis de fermer tous les volets de la façade nord-ouest, dont les fenêtres apparaissent dans le cadre, tandis que je pouvais gérer la fermeture des volets de la façade sud-est, jamais présents à l'écran. Avec Jean-Peïc Chou, le chef électricien, nous avons choisi le degré de fermeture des volets afin que la pièce soit dans l'obscurité, mais qu'il y ait un niveau suffisant pour que l'on puisse distinguer des formes, sans nécessiter de devoir les reconnaître. Par ailleurs, nous avons choisi des draps clairs pour recouvrir le mobilier afin qu'ils captent le plus faible niveau de lumière et ressortent en se détachant du sol et des murs, plongés dans la pénombre.



Figure 96 et Figure 97 : Photogrammes extraits de : *Elle rêvait d'incendies*, de Paul Bernard. Première séquence dans le salon, plongé dans la pénombre. Début et fin du panoramique. (Cette séquence étant très sombre, je l'ai éclaircie à l'étalonnage afin qu'elle supporte l'impression sur papier.).

La deuxième séquence dans le salon était celle dans laquelle les trois enfants vident le salon en discutant de s'ils peuvent ou non se servir dans l'héritage, de ce que peut leur rapporter

les babioles remplissant l'armoire... La séquence se divisait en 4 plans : un travelling avant très doux sur les meubles recouverts de draps jusqu'à l'arrivée des enfants. Un plan large permettant de voir les trois enfants et le salon. Un champ rapproché sur Olivier qui vide l'armoire et répond à sa sœur et un contre-champ rapproché sur sa sœur, au bureau. Cette fois, la pièce était filmée dans presque tous les axes et les plans larges en révélaient une large partie. Nous aurions souhaité que le soleil rentre par les fenêtres de la façade sud-est afin d'avoir des raies de lumière sur le premier plan. Pour cela, il fallait tourner pendant la matinée, à partir de 10h. La veille du tournage de cette séquence, nous avons vu que la météo était couverte et que nous n'aurions pas de soleil. Nous avons décidé de tourner quand même la séquence, car un ciel couvert m'assurait une lumière diffuse qui me paraissait fonctionner avec cette séquence. J'ai laissé tous les volets ouverts et j'ai fermé uniquement les rideaux derrière la caméra.

La lumière entrainait donc de partout. L'armoire massive en bois très sombre me permettait d'apporter du contraste dans l'image, d'abord par sa présence, mais aussi par l'ombre qu'elle projette dans le coin où il y a le bureau et le personnage de Marie. La lumière diffuse me permettait d'avoir des ombres présentes, mais douces. Par ailleurs, nous avons fait le choix d'habiller les trois enfants de vêtements dans des tons bleus afin qu'ils se détachent du décor qui reste dans des tons chauds. Pour les plans sur les personnages de Marie et Olivier, présentés comme mauvais et avides d'argent, j'ai joué sur le contraste de l'image afin de renforcer cette direction de personnages. Aussi dans son cadre, Olivier est enfermé dans l'armoire sombre. Il est éclairé de face par une fenêtre et une autre, hors-champ, lui fait un contre-jour afin de le détacher de l'armoire. Pour Marie, elle se situe dans l'ombre de l'armoire et seule la fenêtre sur sa gauche vient éclairer son profil.



Figure 98 et Figure 99 : Photogrammes extraits de : *Elle rêvait d'incendies*, de Paul Bernard. Deuxième séquence dans le salon, intérieur jour doux sur les plans larges et plus contrastés sur les plans serrés.

Enfin, la dernière séquence dans le salon a été complètement improvisée. Paul Bernard, le réalisateur, a voulu ajouter, pendant le tournage, une séquence dans laquelle la narratrice et la mère se font face et réagissent à la voix off du film. Un plan frontal visage sur chacune d'elle, sans amorce. Ces deux plans sont hors du temps à l'intérieur du film, ils n'appartiennent pas à la chronologie et doivent ainsi pouvoir s'insérer n'importe quand dans le récit. J'étais complètement libre sur le lieu dans lequel je souhaitais tourner cette séquence et j'ai choisi le salon pour les possibilités que m'offraient ses fenêtres de part et d'autre. Nous avons tourné par un après-midi nuageux, la lumière était donc très diffuse, toutefois plus lumineuse sur la façade sud-est, et aucun rayon de soleil direct ne risquait d'entrer dans le salon.

Par ailleurs, nous voulions un fond non identifiable. Il fallait donc tourner avec le 85mm, assez éloigné des murs pour être sûr que le fond serait dans le flou. J'ai placé la chaise de la narratrice à côté d'une fenêtre de la façade sud-est afin d'avoir un éclairage  $\frac{3}{4}$  face et de choisir la texture du fond qui me plaisait. J'ai ensuite joué sur les rideaux des autres fenêtres pour apporter un contraste doux sur le visage. Pour le contre-champ, nous avons changé de fenêtre sur la même façade afin de garantir la distance voulue par rapport au mur et nous avons ensuite inversé les fermetures de rideau afin de garantir un contre-champ logique.



Figure 100, Figure 101, Figure 102 et Figure 103 : Photogrammes extraits de : *Elle rêvait d'incendies*, de Paul Bernard. Troisième séquence dans le salon, intérieur jour doucement contrasté pour une séquence improvisé et hors du temps.

En utilisant la lumière naturelle et les différents accessoires du salon, à la fois le mobilier, les accessoires ajoutés et les voilages et volets, j'ai pu travailler trois lumières différentes pour trois séquences différentes du court-métrage. On peut retrouver les différents arrangements entre les volets et les rideaux sur les trois « plans de feux » ci-dessous, afin de mieux comprendre le travail avec la lumière disponible.

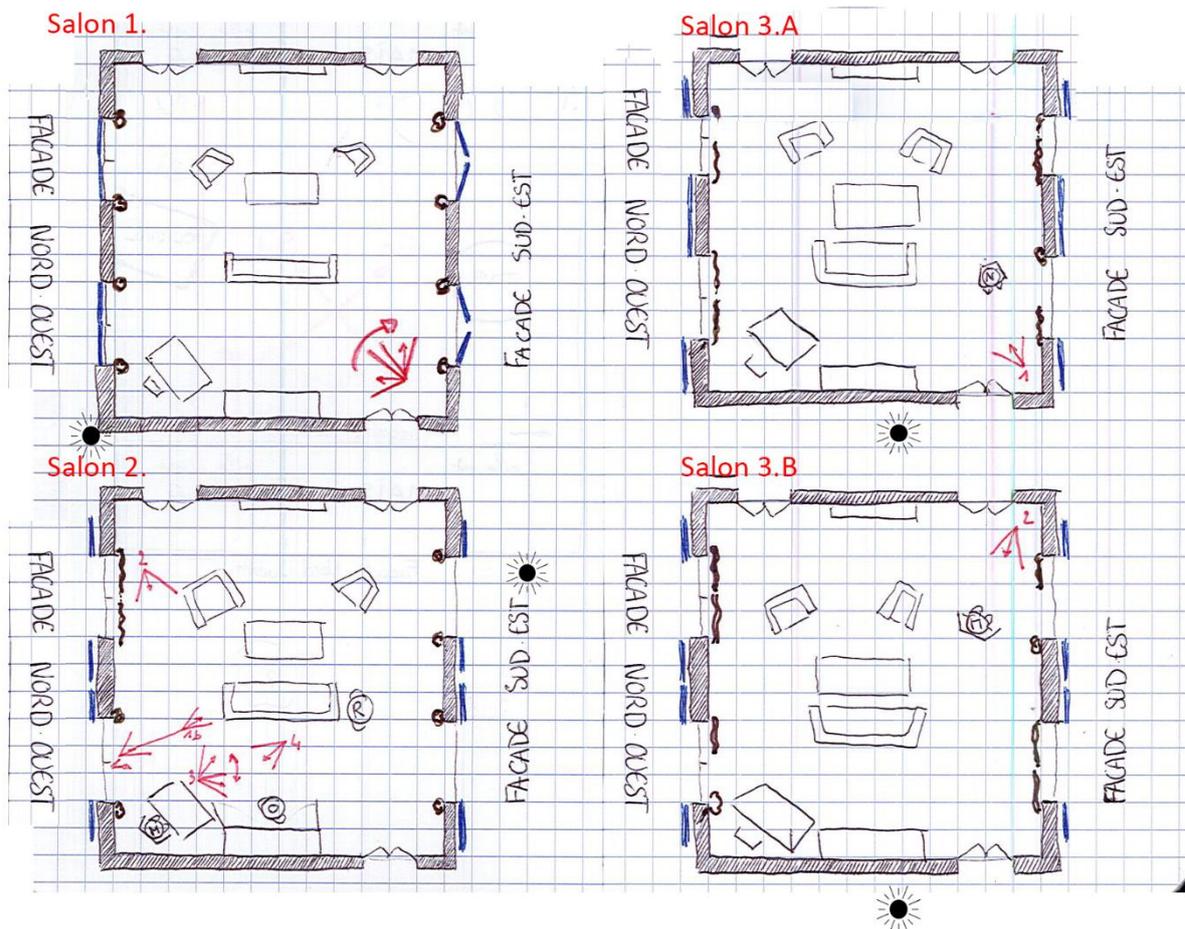


Figure 104 : Plans des feux des différentes séquences dans le salon. En bleu, les volets ; en marron, les rideaux ; en rouge, les différents axes caméra en fonction des séquences.

## b. INT.NUIT – SALON/CHAMBRE

À nouveau se pose la question des lumières disponibles en intérieur nuit. Il y a bien sûr celles, artificielles, de l'intérieur du logement, que nous avons déjà décrites abondamment dans le chapitre précédent. Elles peuvent être très variées : tungstène, LEDs, néons... avec chacune leurs caractéristiques de température de couleur et de puissance. Les lumières provenant de l'extérieur correspondent à celles décrites dans le chapitre précédent. Il y a celles de la ville, avec toutes les variations que l'on connaît, et celle de la nuit naturelle, dont la lueur, seule, est cependant trop faible pour filmer un intérieur.

Cette fois le choix des ampoules et des abat-jours est déterminant puisque ce sont les sources principales d'éclairage. La matière de l'abat-jour permettra de jouer sur la diffusion et l'intensité de la lumière, selon son opacité s'il s'agit d'un abat-jour plein, ou même selon sa composition, car on trouve des abat-jours en osier par exemple, ou à motif. Sa couleur teintera la lumière diffusée. On peut ensuite se demander si la lampe doit apparaître ou non à l'écran, et ce que cela raconte, s'il faut démultiplier les différentes sources de lumière, soit pour atteindre le niveau lumineux escompté, soit pour apporter des touches de brillance dans l'image.



Figure 105 et Figure 106 : Photogrammes extraits d'essais personnels réalisés pour le court-métrage *Le Coq*, réalisé par Louis Douillez, dont la lumière a été faite par Paul Bernard et moi-même.

Les prises de vue ci-dessus ont été tournées lors des essais pour un court-métrage sur lequel j'étais cheffe opératrice avec Paul Bernard. Nous faisons des tests pour trouver la lumière d'une séquence d'intérieur nuit dans un salon. Ils ont été réalisés dans les mêmes conditions : dans une pièce blanche dont l'ouverture sur l'extérieur a été bouchée par des rideaux occultants. Les seules sources de lumière sont celles visibles dans le champ. Sur l'image de droite, une seule lampe avec une ampoule standard (tungstène, 60W) et un abat-jour court et de couleur crème. Elle est placée sur une table basse, sous le niveau du visage et assez proche de l'actrice. On peut voir que le niveau lumineux est plutôt bas, concentré sur l'actrice. Le mur est légèrement éclairé, mais l'abat-jour limite beaucoup l'intensité de la lumière qui arrive sur le mur et qui est donc réfléchi. Les ombres sur le visage et sur le mur sont plutôt dures. L'acteur de dos est très légèrement éclairé par la lampe sur le côté droit. Il se détache du mur, plus clair. Par contre, sur le côté gauche, plus sombre, il se fond presque avec le mur qui n'est plus éclairé. On voit bien, avec cet exemple que, malgré l'utilisation d'une lumière totalement naturelle ou disponible, le résultat n'est pas l'idée que l'on a d'une image naturaliste, qui serait par exemple plus douce, avec des ombres moins marquées. Ici on a presque de la lumière que l'on pourrait qualifier comme une lumière à effet.

Sur l'image de droite, la même lampe basse est utilisée. On y a ajouté une guirlande lumineuse, accroché au mur. La faible puissance de la guirlande n'a pas d'effets lumineux directs sur les acteurs, néanmoins, elle a plusieurs effets sur l'image et sa lecture. Le mur est légèrement plus lumineux que sur l'image de gauche et sur une surface plus grande. L'acteur de dos au premier plan se détache donc cette fois complètement du mur pour devenir une vraie silhouette, bien que toujours légèrement éclairé à sa droite par la lampe. Par ailleurs, les boules colorées de la guirlande apportent des points lumineux dans l'image, et le motif de leurs ombres projetées sur le mur lui donne un peu de matière et viennent casser son aspect très lisse et plat.



Figure 107, Figure 108, Figure 109 et Figure 110 : Photogrammes extraits d'essais personnels réalisés pour le court-métrage *Le Coq*, réalisé par Louis Douillez, dont la lumière a été faite par Paul Bernard et moi-même.

Les photogrammes ci-dessus ont été réalisés en même temps et dans les mêmes conditions que ceux précédemment montrés. Cette fois, une ampoule unique et nue éclaire le plan. Elle est dans le champ pour les images de gauches et hors-champ ( juste au-dessus du cadre ) pour l'image de droite, ce qui change aussi sa distance aux deux personnages. L'ampoule nue éclaire de manière uniforme le mur blanc et le visage de l'actrice, lorsque celle-ci est en position reculée. Toutefois, l'ampoule hors-champ crée des ombres plus basses et creuse donc un peu plus le visage. Lorsque l'actrice est en position avancée, l'ampoule hors-champ, plus

haute, éclaire surtout le haut de la tête, marquant les ombres des arcades sourcilières, du nez et des pommettes : les yeux sont dans la pénombre et le visage est moins lisible. Alors que l'ampoule dans le champ crée un éclairage  $\frac{3}{4}$  face sur l'actrice avancée. L'acteur de dos est à nouveau une silhouette se détachant du mur plus clair. Mais, sur l'image de gauche l'ampoule lui dessine un contre sur l'ensemble de la silhouette, tandis que sur celle de droite, elle ne silhouette que sa chevelure. Enfin, l'ampoule présente dans le cadre apporte du contraste dans l'image entre ce point lumineux et les endroits les plus sombres.

« Certaines scènes, très belles, furent tournées au crépuscule ; d'autres, de nuit, comme celle où Patrick (Bauchau) se réveille et allume une petite lampe rouge placée derrière le lit, le tout sans autre apport d'éclairage. »<sup>69</sup>

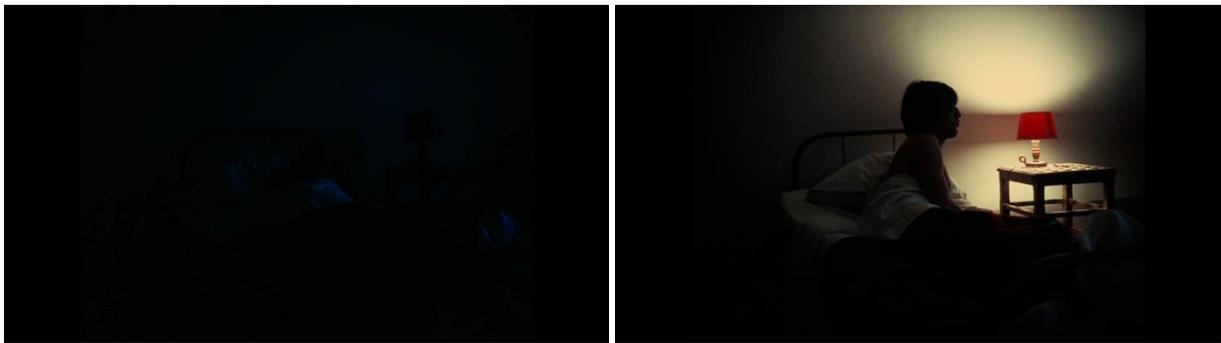


Figure 111 et Figure 112 : Photogrammes extraits de *La Collectionneuse* de Éric Rohmer. Image de Nestor Almendros.

Dans *La Collectionneuse* de Éric Rohmer, pour une séquence de nuit dans une chambre, Nestor Almendros décide de commencer son plan avec une image presque noire, éclairée seulement par la lueur nocturne. Seul le drap blanc renvoie un peu de lumière, le reste de l'image restant dans l'obscurité quasi totale. Le personnage allume alors la lampe, éclairant ainsi la scène. La lampe de chevet, envoie de la lumière sur le mur blanc qui sert alors de réflecteur et aide à ramener du niveau dans la pièce. L'abat-jour court, assez opaque, et au niveau du visage de l'acteur permet de le laisser dans l'obscurité, tout en éclairant des zones de mur en dessous et au-dessus, venant détacher son corps du mur. La zone d'action de la lampe reste néanmoins très limitée. Ainsi, le contraste du plan reste élevé et place la scène dans une ambiance nocturne et intime. On ne voit pas tout de la pièce mais on voit ce que l'on a besoin de voir pour comprendre l'enjeu de la scène, le son venant compléter cette compréhension : Patrick dormait et a été réveillé par l'arrivée nocturne de Haydée.

<sup>69</sup> ALMENDROS Nestor, *Un homme à la caméra*, Bibliothèque du cinéma, Hatier, 1981, p. 40.

Si Nestor Almendros utilise uniquement une lampe dans le champ dans cet exemple, Julien Poupard dans *Party Girl* choisit de l'accompagner d'une deuxième lampe, hors-champ, que l'on ne verra jamais. On retrouve quand même la lampe de chevet, à côté du lit, plus basse que les acteurs et qui apparaît comme l'effet de lumière principal. Le papier peint, rose et à motifs, réfléchit beaucoup moins la lumière de la lampe que le mur blanc de Nestor Almendros et la tâche formée par l'abat-jour est très différente puisque sa forme est elle-même différente. Néanmoins, le niveau de la pièce est suffisamment élevé pour que l'on puisse voir l'ensemble de la chambre et notamment les visages des personnages. Une autre lampe est donc allumée pour permettre cela. Mais elle ne sera jamais montrée ni dans cette séquence ni dans les autres séquences se déroulant dans la chambre. L'idée de Julien Poupard est de faire de la lampe de chevet l'effet principal, mais d'apporter le niveau nécessaire pour lire la séquence avec une deuxième lampe, qui vient baigner la pièce d'une lumière très diffuse. En faisant cela, il obtient un contraste assez faible donnant une image plutôt douce qui enveloppe les personnages dans une atmosphère intimiste, loin des lumières criardes du cabaret dans lequel travaille Angélique.



Figure 113 et Figure 114 : Photogrammes extraits de *Party Girl* de Samuel Theis, Claire Burger et Marie Amachoukeli. Sur le photogramme de droite, on peut sentir l'effet de la deuxième lampe, hors-champ, notamment sur le personnage féminin, gauche-cadre.

On peut noter que, comme Nestor Almendros, Julien Poupard a placé la source de lumière en arrière-plan de l'acteur afin de ne pas créer d'ombres trop dures sur le visage et d'avoir une lumière en contre-jour qui vient dessiner la silhouette de l'acteur pour la détacher du fond.

Outre les lampes de jeu, d'autres éléments du décor, produisant de la lumière peuvent être utilisés pour éclairer un plan. Sur le court-métrage *La Mer est immense* de Paul Bernard, une des séquences montre l'arrivée du personnage principal, Anna, dans le bateau. C'est la nuit,

elle ne sait pas se servir du bateau. Paul Bernard tenait à ce que l'intérieur soit plongé dans l'obscurité : le personnage, en fuite, ne devant pas allumer les lumières. J'ai du coup choisi d'utiliser les outils de navigation, écrans électroniques, ainsi qu'un accessoire de jeu : la lampe torche. La scène se déroule en plusieurs temps : Anna, le personnage, attend, tapie dans l'obscurité du bateau, d'être sûre d'avoir semé ceux qui la poursuivent. Elle est recroquevillée, juste en bas de la descente d'escalier, contre le flanc du bateau, endroit à l'abri des fenêtres et juste au niveau de la table de navigation. Les écrans de navigation éclairent juste son profil inquiet, laissant tout le reste de l'image dans l'obscurité la plus totale. Elle décide ensuite d'allumer sa lampe torche pour découvrir l'endroit où elle s'est cachée. L'allumage de la lampe éclaire subitement son visage, car le faisceau est réfléchi par son sac posé sur une table. Elle parcourt l'habitacle avec sa lampe et lorsque le faisceau rencontre la paroi du bateau, le bois clair qui la compose le réfléchit et éclaire toute la scène, révélant l'endroit. La paroi agit comme un véritable réflecteur, mais la texture boisée, et non blanche, évite que ce réflecteur ne soit trop fort, laissant ainsi la pièce dans la pénombre. La mise en lumière de cette séquence a été trouvée à la suite des contraintes que m'a imposées Paul Bernard et de l'observation du décor du bateau durant les premiers jours de tournage. En effet, si l'idée de la lampe torche était présente dès l'écriture, l'utilisation des outils de navigation et des parois comme réflecteurs et donc, du positionnement de l'actrice dans l'espace et d'une direction de jeu, est venue au moment du tournage.

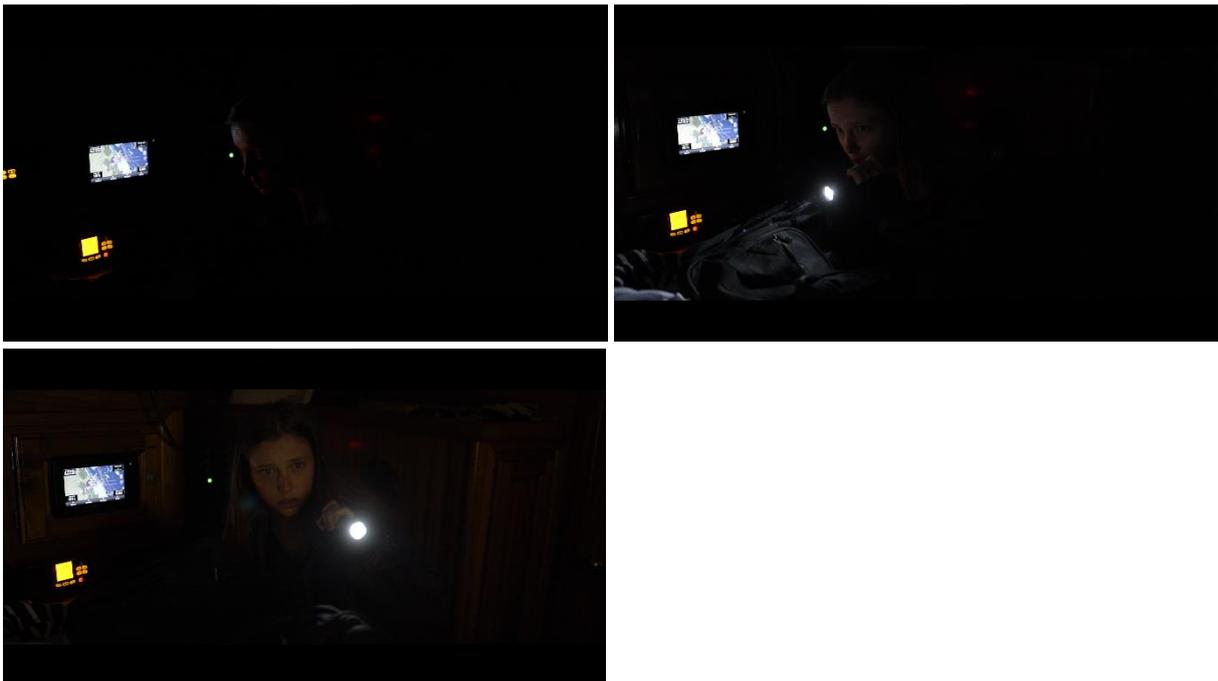


Figure 115, Figure 116 et Figure 117 : Photographies extraites de *La Mer est Immense* de Paul Bernard.

Dans le décor, quelque peu particulier, du bateau, l'étroitesse des hublots et leurs positions ne me permettaient pas d'utiliser la lumière extérieure, car trop peu de luminosité atteignait l'intérieur. Dans *Tu Mérites un Amour* de Hafsia Herzi, Jérémie Attard choisit, lui, de s'appuyer principalement sur la lumière extérieure de la ville et d'utiliser la lumière intérieure pour donner du relief à l'image. La scène se passe sur un balcon. Il s'agit donc d'un espace hybride, entre l'intérieur et l'extérieur que je choisis de voir comme un prolongement direct du salon.



Figure 118 : Photogramme extrait de *Tu Mérites un Amour* de Hafsia Herzi.

« C'est une séquence improvisée, qui vient donner de la respiration dans le film. On ne sait pas si on la garde au montage ou pas. C'est vraiment que de la lumière naturelle de la rue, les lampadaires, les néons... Et le contre vient de l'intérieur. »<sup>70</sup>

L'actrice est sur un balcon surplombant la rue. Son visage est éclairé par la lueur de la ville et l'on peut reconnaître la couleur orangée des lampadaires au tungstène qui occupent le trottoir sous son balcon. Sa nuque et l'arrière de sa tête sont éclairés par une lumière plus froide, venant de l'intérieur de l'appartement. Bien que discret, ce liseré froid permet de créer un très léger contraste de couleur sur le visage. La partie gauche de l'image est occupée par les bokeh des différentes enseignes lumineuses de la rue, plutôt froides et verdâtres, et ceux des lampadaires, orangés, venant ainsi composer l'image et apporter du contraste lumineux.

La dernière scène du film est également tournée dans ce même esprit d'improvisation : à un moment donné, la lumière naturelle inspire la réalisatrice et son chef opérateur. L'équipe, grâce à sa taille et au dispositif mis en place pour le tournage, est prête à tourner et les comédiens improvisent de brefs moments de vie entre leurs personnages.

---

<sup>70</sup> ATTARD Jérémie, entretien réalisé par moi-même le 13/03/2021

« Par exemple, pour la fin du film (qui, quand on l’a tourné, n’était pas du tout la fin du film), c’est un moment où la lumière est devenue rose, violette, en fin de journée, et elle aimait beaucoup. Du coup on a essayé d’en tirer profit en se disant qu’il fallait tourner quelque chose, même si c’était très simple ! Et du coup, c’était Hafsia, assise avec Anthony. Il y a des gestes, des petites choses comme ça, et on l’a tourné. Et au final, ça sert beaucoup dans le film. »<sup>71</sup>



Figure 119 et Figure 120 : Photogrammes extraits de *Tu Mérites un Amour* de Hafsia Herzi.

Cette fois, seul le ciel violacé entrant par la porte fenêtre baigne la pièce d’une lueur douce et diffuse. Sa lumière est réfléchiée par les murs de l’appartement blanc, qui apporte suffisamment de luminosité dans la pièce pour discerner les acteurs. Le spectateur voit les personnages dans cette pénombre et partage avec eux ce dernier moment d’intimité et d’apaisement avant la fin du film.

De la même manière, pour la séquence d’ouverture du court-métrage *La Mer est immense*, réalisé par Paul Bernard, seule la lumière extérieure éclaire l’actrice, dans un premier temps. J’ai déjà pu expliquer dans la deuxième partie de ce mémoire quels choix j’avais faits pour pouvoir tourner dans ces conditions : utiliser une focale ouvrant à T2.8 et un réglage de la sensibilité de la caméra à 1600 ISO. Il me suffisait ensuite d’utiliser le lampadaire placé juste à l’aplomb d’une des fenêtres et de jouer sur le placement de l’actrice pour que l’on puisse lire son visage à certains moments clefs.

---

<sup>71</sup> ATTARD Jérémie, entretien réalisé par moi-même le 13/03/2021



Figure 121 et Figure 122 : Photogrammes extraits du plan séquence de *La Mer est immense*. REC709

Sur le photogramme de gauche, le personnage est placé à contre-jour, sa silhouette de dos se détache sur la fenêtre éclairée par le lampadaire. C'est la première fois du film que l'on distingue vraiment sa silhouette, après avoir senti sa présence sur le début du plan, trop sombre pour que l'on puisse vraiment la voir. Il était important, pour Paul Bernard et moi qu'on ne découvre pas le personnage trop vite, mais qu'on s'accroche d'abord à l'action, à son agitation avant de la voir enfin et de manière brève. Sur le photogramme de droite, cette fois, le personnage est face à la fenêtre et son visage est éclairé directement par le lampadaire. Des lumières d'un bar dans la rue apparaissent dans le flou, sous forme de bokeh et viennent apporter du contraste coloré dans l'image.

Dans la suite de ce plan séquence, je me sers cette fois de lumière disponible au sein de l'appartement et des accessoires de jeu pour éclairer mon personnage.



Figure 123 et Figure 124 : Photogrammes extraits du plan séquence de *La Mer est immense*. REC709

Ainsi, sur le photogramme de gauche, le personnage s'est éloigné de la lumière de la fenêtre, mais est éclairé cette fois par son accessoire de jeu : le téléphone. La fenêtre est toujours en partie visible dans l'image et apporte à la fois du contraste entre la gauche et la droite de l'image, mais aussi à nouveau un contraste coloré entre le sodium du lampadaire et la lumière froide et bleutée du téléphone. Sur l'image de droite, le personnage a allumé une pièce attenante dans laquelle elle est passée rapidement. C'est cette lumière qui éclaire le dernier

regard qu'elle jette à son appartement avant de le quitter précipitamment. Il était important que ce regard de détresse soit bien visible pour le spectateur parce qu'il doit l'accrocher et l'embarquer dans la suite du film. Pour cette lumière, plusieurs lampes étaient à ma disposition dans la pièce en question : une ampoule à nu juste au-dessus de la porte qui faisait un éclairage en douche, que j'ai éteinte, et deux lampes sur le mur face au personnage qui étaient orientables. J'ai choisi de n'utiliser qu'une seule de ces deux lampes et de l'orienter vers le plafond afin d'obtenir une lumière par réflexion et ainsi, limiter sa puissance : en effet, mon diaph était réglé pour l'obscurité du début de la séquence et bien que cet allumage de lampe dût contraster avec le début du plan, je ne souhaitais pas non plus cramer le visage de l'actrice et un changement de diaph dans les conditions de ce tournage n'était pas envisageable.

Malgré toutes les techniques et subtilités que je viens d'expliquer, le tournage en intérieur nuit avec de la lumière disponible ne peut évidemment pas s'appliquer à toutes les situations et il reste contraint par les capacités techniques du matériel utilisé. La très faible profondeur de champ du plan séquence de *La Mer est immense* correspond à ce film et à ce que l'on souhaitait raconter avec ce plan, mais elle n'est pas forcément souhaitée dès que l'on tourne une scène en intérieur nuit. Si l'on doit quand même tourner une séquence avec lumière disponible, mais que la configuration utilisée ne s'y prête pas, on peut s'essayer à la nuit américaine.

C'est ce que j'ai choisi de faire sur le tournage du court-métrage *Elle rêvait d'incendies* de Paul Bernard. L'une des séquences était décrite dans le scénario comme suit :

**SÉQUENCE 18 - INT. NUIT - COULOIR DU 1ER ÉTAGE**

*La mère avance lentement dans le long couloir, avec pour seule lumière les rayons de lune qui pénètrent à travers les grandes fenêtres. Le vieux parquet craque sous ses pas ; elle est en culotte et fredonne un air qui résonne doucement dans la nuit. Elle va ouvrir une des fenêtres pour chercher un peu de fraîcheur, s'appuie contre le rebord et observe le jardin. Il y a un léger vent qui siffle dans les arbres, une chouette qui agite ses ailes et des bruits de bruissements d'herbe et de craquements de branches.*

Figure 125

De nuit, en pleine campagne, la lueur du ciel est trop faible pour éclairer un intérieur et, même si nous tournions une semaine de pleine lune, elle n'entrait pas par les fenêtres du couloir

dans lequel nous tournions. Si j'avais voulu reproduire des rayons de lune de manière artificielle, il aurait fallu que je monte une source puissante au-dessus des fenêtres du premier étage, donc à environ 8m de haut, ce qui n'était pas envisageable avec les moyens dont nous disposions. J'ai donc choisi de tourner cette séquence en nuit américaine, les rayons du soleil remplaçant ainsi ceux de la lune et créant l'effet dont Paul Bernard avait envie. J'avais réalisé des essais avant de partir afin de déterminer le diaph auquel il fallait que je tourne et de fabriquer une LUT pour visualiser la nuit sur le tournage.



Figure 126 et Figure 127 : Photogrammes extraits de : *Elle rêvait d'incendies* réalisé par Paul Bernard. Lut en cours de travail.

# Conclusion

En revoyant les films de mon corpus pendant l'écriture de ce mémoire, je me suis rendu compte à quel point je les trouvais beaux. Visuellement beaux. Esthétiquement beaux. Et je ne suis sûrement pas la seule puisque *Les Misérables*, *Mustang* et *Michael Kohlhaas*, ont tous les trois été nominés au César de la meilleure photographie au moment de leur sortie ; comme Nestor Almendros qui reçut l'Oscar de la meilleure photographie pour *Les Moissons du Ciel* de Terrence Malick. Malgré la mauvaise presse qu'il peut avoir au premier abord, le travail en lumière disponible est néanmoins reconnu et apprécié. Cela veut quand même bien dire qu'il faut, derrière chaque film en lumière disponible, un chef opérateur ou une cheffe opératrice pour travailler avec cet outil particulier et réussir à en tirer une matière qui vient accompagner le film. Car ce que je crois avoir pu démontrer avec ce mémoire, c'est que la lumière disponible se travaille, certes différemment de la lumière artificielle, mais qu'il ne s'agit pas d'arriver par hasard sur un lieu, d'allumer la caméra et les lumières présentes sur place et de tourner. Le tournage se prépare, s'ajuste, se prévoit et plus il est préparé, plus on va pouvoir s'adapter aux différents aléas qui risquent d'arriver.

En revoyant ces films, j'ai aussi été frappée par la manière dont l'image et sa lumière changent d'un film à l'autre. Le soleil lourd et étouffant qui échauffe les esprits de Montfermeil au mois d'août. La lumière, tellement vive qu'elle en devient brumeuse, qui accompagne le début de l'été des adolescentes sur une plage en Turquie. L'heure bleue qui enveloppe et apaise après des retrouvailles douloureuses dans un appartement de la rue de Belleville. Le soleil brûlant et dur dans les Cévennes d'un autre temps. Autant de lumières différentes qu'il y a d'histoires à raconter. Les possibilités en lumière disponible sont infinies et il revient à chaque opérateur ou opératrice qui souhaite travailler avec, de les découvrir et de les approprier pour trouver celles qui permettront d'éclairer telle ou telle histoire. Travailler avec la lumière disponible ne signifie donc absolument pas un abandon de l'image du film.

Le terme « disponible » sous-entend aussi « faire avec » et donc une dimension économique de la lumière. Et, traitant de ce sujet, il me semblait illusoire de ne pas aborder ce thème : le cinéma est une industrie où l'argent a son importance et il faut le prendre en compte, pour savoir ce à quoi on peut espérer accéder en fonction du budget du film. À l'école, c'est une

question que nous n'avons pas à nous poser, et tant mieux, puisque nous pouvons profiter du « magasin cinéma », par ailleurs très bien fourni. Mais dès que nous mettrons le pied dehors (et puisque j'en suis à la conclusion, c'est pour bientôt !), la question se reposera à chaque tournage. Et, personnellement, je trouve cela rassurant et sain de se dire que l'on peut faire des films dont on maîtrise l'image, même avec très peu d'argent. Mes premiers jours en tant que cheffe opératrice ne seront donc pas marqués par l'amertume de ne pas avoir pu louer un 18KW pour recréer le soleil sur un plan large ! Mais vouloir travailler en lumière disponible pour des raisons économiques, ne veut pas dire se laisser aller à faire des images « moches », parce que ça coûte moins cher. Et encore, que signifie « moches » ? Pour qui, par rapport à quoi ? Je ne crois pas que ce soit le désir d'un chef opérateur ou d'une cheffe opératrice de faire une image « moche », même lorsque le budget ne lui permet pas d'avoir tous les projecteurs souhaités. Choisir de travailler en lumière disponible lorsque l'on a un petit budget c'est aussi se demander où l'on décide de mettre l'argent qui nous est alloué.

Alors évidemment, travailler en lumière disponible apporte son lot de contraintes. Le but de mon mémoire était aussi de pouvoir les repérer pour mieux les appréhender. La météo, en est une évidente et majeure. Il faut avoir la possibilité de s'y adapter, soit en changeant de décor lorsque c'est humainement et logistiquement possible, soit en acceptant qu'une scène ne corresponde pas à l'idée que l'on s'en faisait au moment de la préparation. Cela dépendra beaucoup du réalisateur, de l'équipe, des moyens du tournage. Et cela nécessite une capacité d'adaptation et de réactivité importante, ce qui n'est pas évident si le tournage est trop lourd... Un des éléments qui me paraissait essentiel, dans ma volonté de travailler la lumière avec l'architecture et l'accessoirisation, était le choix des décors.

Toutefois, le chef opérateur ou la cheffe opératrice n'est pas toujours là au moment où ils sont choisis. Certains scénarios sont écrits pour des décors spécifiques, qui ne sont pas forcément orientés de la manière dont on l'aurait souhaité, auquel cas, le chef opérateur ou la cheffe opératrice devra s'y confronter et soit trouver des solutions pour travailler avec ce décor, soit faire le choix d'intervenir avec des outils artificiels (projecteurs, drapeaux, réflecteurs...). C'était le cas pour la maison du court-métrage *Elle rêvait d'incendies* de Paul Bernard. Et j'ai eu beaucoup de chance quant à l'exposition de la maison et à la texture de ses murs en crépi ocre qui rendait le travail en lumière disponible particulièrement intéressant. Par ailleurs ces nombreuses et immenses ouvertures permettaient d'avoir un éclairage naturel à l'intérieur

de la maison pour pouvoir y tourner. Mais cela ne m'a pas empêché, quand je l'ai jugé nécessaire d'utiliser les outils que j'avais à ma disposition. Par exemple, pour la séquence dans le fournil, le plan large devait être tourné de l'extérieur pour avoir le recul nécessaire. Nous ne pouvions donc pas fermer la porte, ce qui amenait trop de lumière dans le fournil. J'ai donc demandé au chef électricien de construire une cage de borniols et de drapeaux pour couper en partie la lumière arrivant derrière la caméra.

C'est aussi sur ce tournage que j'ai découvert un des inconvénients de la lumière disponible (dans les conditions de mon étude) auquel je n'avais absolument pas pensé : les séquences en intérieur se sont avérées être un véritable défi pour Coline Scagliola, la perchewoman. Les immenses fenêtres amenaient des ombres de perche de partout et il était assez compliqué pour elle de trouver des positions lui permettant de capter le son d'une bonne manière tout en évitant ces fameuses ombres de perche. Utiliser quelques drapeaux auraient sûrement permis de lui faciliter la tâche et de maintenir de bonnes relations entre l'équipe image et l'équipe son, même si la virtuosité de Coline lui a permis de s'adapter à chaque situation dans laquelle je la mettais et qu'elle ne m'en a pas trop tenu rigueur. En tout cas, ce tournage a été très formateur dans ma relation et ma communication avec l'équipe son.

Par ailleurs, bien que ce mémoire ne l'aborde pas, la post-production se retrouve forcément affectée par le tournage en lumière disponible. Au montage par exemple, il faudra éventuellement donner des indications pour que le monteur ou la monteuse soit attentif à la lumière et ne choisisse pas des prises dont les lumières soient radicalement opposées. Jérémie Attard m'explique que lorsqu'il tournait à l'heure bleue, il prévenait Hafsia Herzi qu'elle ne pourrait pas raccorder des prises ayant été tournées avec un écart de temps trop important. Après l'étape du montage, c'est à l'étalonnage que le travail est encore important et il faudra en général prévoir une plus grande période d'étalonnage que pour un tournage en lumière artificielle, d'autant plus si le temps était extrêmement changeant au moment du tournage. Certains raccords pourront s'avérer difficiles à rattraper, mais le spectateur a une plus grande tolérance que le chef opérateur ou la cheffe opératrice, et ne fera pas attention, la plupart du temps, à un lampadaire hors-champ qui s'allume et s'éteint en fonction des plans, même s'il a une incidence sur la lumière du plan !

Enfin, même si j'ai choisi pour ce mémoire d'aborder la lumière disponible de manière très restrictive, me privant de l'utilisation des projecteurs, drapeaux, réflecteurs, il ne s'agit pas de

devenir dogmatique. La lumière disponible a ses avantages et ses inconvénients et elle doit être envisagée comme une palette pour composer la lumière d'un film, au même titre que l'ensemble des lumières artificielles forme une autre palette. Le travail du chef opérateur ou de la cheffe opératrice consiste alors à choisir l'une ou l'autre en fonction du film, des séquences, des besoins d'un plan et à les mélanger lorsqu'il ou elle le juge intéressant.

Néanmoins, l'expérience du tournage de Paul Bernard m'a montré qu'il était possible de tenir un court-métrage en lumière disponible tout en restant satisfaite de la lumière. Alors, même si je ne m'interdirai plus de venir retravailler artificiellement la lumière disponible, j'essaierai de garder cette attention particulière au lieu en essayant d'imaginer d'abord comment travailler la lumière avec le lieu et ensuite de voir si j'ajoute quelque chose ou si ce n'est pas nécessaire. Je pense que travailler dans cet ordre-là, plutôt que de partir du principe qu'il faudra forcément un poly pour remonter le niveau et de l'installer avant même d'avoir vu le plan, me permettra de garder cette vigilance par rapport à la lumière naturelle. Mais bien sûr, il n'y a pas de recette parfaite pour le travail en lumière disponible et même si ce mémoire en livre des pistes, c'est une recherche continue et faite d'expérimentations, qui se renouvelle à chaque tournage.

Ce mémoire m'a aussi permis de faire un point sur ma manière de travailler et mes aspirations en tant que future cheffe opératrice. Ce que j'aime dans le travail en lumière disponible, c'est l'instabilité de ce type de tournage. Il faut être toujours alerte et attentif à l'environnement direct du tournage pour être prêt à prendre des décisions rapidement (ce qui n'est pas si évident que cela !). En préparant le tournage du court-métrage *Elle rêvait d'incendies* de Paul Bernard, je m'étais dit que deux des séquences pouvaient se révéler inquiétantes et complexes à tourner : la nuit américaine et une séquence de diner (il s'agissait d'un diner en extérieur, tourné en improvisation pendant deux heures, une seule prise, avec deux caméras et qui constituait le climax du film). Je les avais préparées mais je n'étais pas certaine que la manière dont j'avais prévu d'utiliser la lumière disponible fonctionne ou soit suffisante.

Sur le tournage, je me suis rendu compte que ces mêmes doutes m'habitaient avant chaque nouvelle séquence ! Et que, même lorsqu'il y avait des imprévus, il y avait aussi des solutions à trouver. Il y a une chose que j'ai retenue de mes études d'architecture et que je trouve importante : la contrainte, quelle qu'elle soit, peut être source d'inspiration. Et c'est ce qui rendait le tournage si excitant : me confronter à la lumière naturelle constamment

changeante, tourner à des horaires précis pour avoir la bonne lumière, trouver des solutions pour avoir l'image que je souhaitais en utilisant ce qui m'entourait et me laisser surprendre par ce qu'il pouvait se passer au moment où nous tournions. Et finalement, tant qu'il y a cette excitation à tourner, c'est que c'est un bon tournage. Ou en tout cas, un tournage auquel j'ai envie de participer.

# Bibliographie

## Paroles de chefs opérateurs

ALEKAN Henri, *Des lumières et des Ombres*, Edition du Collectionneur, 1998.

ALMENDROS Nestor, *Un homme à la caméra*, Bibliothèque du cinéma, Hatier, 1981.

ALTON John, *Painting with Light*, California Press, 1995.

ROUSSELOT Philippe, *La sagesse du chef opérateur*, Behar Jean-Claude, 2013.

## Lumière au cinéma

PRÉDAL, René, *La Photo de cinéma : suivi d'un dictionnaire de cent chefs opérateurs*, Paris, Cerf, coll. Septième Art, 1985.

REVAULT D'ALLONNES, Fabrice, *La lumière au cinéma*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, Collection Essais, 1991.

SALOMON, Marc, *Sculpteurs de lumières : les directeurs de la photographie*, Paris, Éditions de la BIFI, 2000.

## Lumière naturelle

BOUCHIER Martine (textes réunis par), *Lumières*, coll. N. Czechowski, Ousia, Bruxelles, 2003.

SUAGHER Françoise et PARISOT Jean-Paul, *Jeux de lumière, Les Phénomènes lumineux du ciel*, Editions Cêtre, Besançon, Sept 95, 175p.

TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre*, Publications Orientalistes de France, Paris, (1933), 1977.

## Architecture

LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Flammarion, Paris, (1923), 1995

## Architecture et cinéma

LOMBARDO Patrizia, *Vertige de l'espace au cinéma : de Kubrick à Lynch et Scorsese in L'architecture émotionnelle : matière à penser*, Bruxelles : La Mulette, 2011, 138-153 p.

PALLASMAA Juhani, *The Architecture of Image, Existential Space in Cinema*, Helsinki : Rakennustieto, 2000, 184 p.

SERAJI Nasrine, *Architecture et Cinéma*, Les conférences de Malaquais, 2015

## Autres

BERNARD Hervé, *L'image numérique et le cinéma, un pont entre l'argentique et le numérique*, Eyrolles, 2000, 211p.

DOUIN Jean-Luc, *La Nouvelle Vague 25 ans après*, Le Cerf/Corlet, 1983, 240 p.

## Mémoires

BEHI, Néwine, *Reconstitution de la lumière naturelle : réalisme ou vérité ?*, mémoire (sous la direction de Marc SALOMON), spécialité Cinéma, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2001

DELOMOSNE, Zoé, *Lumière naturelle et artifices de lumière. L'approche de la lumière naturaliste au cinéma*, mémoire (sous la direction d'Isabelle SINGER), Sciences de l'ingénieur, Arts et Technique de l'Image et du Son (SATIS), Université d'Aix-Marseille, 2016

ERHEL, Elena, *Les lumières de la ville la nuit*, mémoire (sous la direction de David Faroult et Alain Sarlat), spécialité Cinéma, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2016

GOUJET, Marine, *Lumières d'Architectes, Lumières de Cinéastes*, mémoire (sous la direction de Yves ANGELO), spécialité Cinéma, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2007

MATHON, Claire, *EXT.JOUR, Les interventions en lumière naturelle*, mémoire (sous la direction de Jean-Noël FERRAGUT), spécialité Cinéma, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 1998

NOIZAT, Simon, *La nuit dans la ville*, mémoire (sous la direction de Tony Gauthier), spécialité Cinéma, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2012

PATRON, Olivier, *La nuit extérieure rurale*, mémoire (sous la direction de Alain Sarlat), spécialité Cinéma, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2016

ROUX, Benjamin, *Lumière Naturelle, entre réalisme et émotions*, mémoire (sous la direction de Yves ANGELO), spécialité Cinéma, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2009

#### Sites

<http://societeastronomique.uliege.be>

#### Interviews

-Rencontres confinées de l'ENS Louis-Lumière : Julien Poupard, Caroline Champetier, Agnès Godard, Jonathan Ricquebourg.

-Entretiens menés dans le cadre du mémoire, retranscription en annexe :

- Julien Poupard pour *Party Girl* de Claire Burger, Marie Amachoukeli et Samuel Theis, 2014 ; et *Les Misérables* de Ladj Ly, 2019

- David Chizallet pour *Mustang* de Deniz Gamze Ergüven, 2015

- Jérémie Attard pour *Tu Mérites un Amour* de Hafsia Herzi, 2019

- Jeanne Lapoirie pour *Michael Kohlhaas* de Arnaud des Pallières, 2013

# Filmographie

## Films principaux

*Les Misérables*, Ladj Ly, 2019, dop : Julien POUPARD

*Tu mérites un amour*, Hafsia Herzi, 2019, dop : Jérémie ATTARD

*Mustang*, Deniz Gamze Ergüven, 2015, dop : David CHIZALLET

*Party Girl*, Marie Amachoukeli, Claire Burger et Samuel Theis, 2014, dop : Julien POUPARD

## Films cités

*La maison dans l'ombre*, Nicholas Ray, 1952

*Le port de la drogue*, Samuel Fuller, 1953

*Paris nous appartient*, Jacques Rivette, 1961

*Le signe du lion*, Eric Rohmer, 1962

*Le père Noël a les yeux bleus*, Jean Eustache, 1967

*La Collectionneuse*, Eric Rohmer, 1967

*Neige*, Juliet Berto et Jean-Henri Roger, 1981

*Les ailes du désirs*, Wim Wenders, 1987

## Films personnels, réalisés dans le cadre de la PPM ou en dehors

*La Mer est immense*, Paul Bernard, 2020 (en cours de post-production)

Fiction – 25' – 2.35 – couleur

*La fille fuit sa vie. Elle vole un bateau et part en mer avant de découvrir que le bateau est habité par le garçon, qui se cache de sa vie. Aucun des deux ne sait naviguer et ils essayeront d'atteindre les États-Unis.*

*Elle rêvait d'incendies*, Paul Bernard, 2021 (en cours de post-production)

Fiction – 2.35 – couleur

*Lorsqu'elle avait vingt ans, la mère s'était juré de ne laisser personne entraver son destin de femme de lettres.*

*Trente ans plus tard, elle convie ses enfants, trois jeunes adultes ingrats et insolents, à passer un week-end dans la demeure familiale.*

*C'est au cours du dîner dominical que la mère a décidé d'accomplir la promesse qu'elle s'était faite des années auparavant*

# Tables des illustrations

<b>Figure 1</b> : Façade extérieure de l'église Saint Nicolas de Civray, Vienne, France, XIIe siècle. JLPC / Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0, <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28238983">https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28238983</a> .....	20
<b>Figure 2</b> : Nef intérieure de l'église Saint Nicolas de Civray, Vienne, France, XIIe siècle. Photo: JLPC / Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0, <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28238983">https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28238983</a> .....	20
<b>Figure 3</b> : Nef intérieure de la Basilique gothique de Saint Denis. <a href="https://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/SaintDenis/Saint-Denis-Basilique-Saint-Denis.htm">https://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/SaintDenis/Saint-Denis-Basilique-Saint-Denis.htm</a> .....	21
<b>Figure 4</b> : Nef intérieure de la Basilique gothique de Saint Denis. <a href="https://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/SaintDenis/Saint-Denis-Basilique-Saint-Denis.htm">https://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/SaintDenis/Saint-Denis-Basilique-Saint-Denis.htm</a> .....	21
<b>Figure 5</b> : Nef intérieure de l'église baroque Saint-Paul-Saint-Louis à Paris. Par André ALLIOT — Travail personnel, CC BY-SA 4.0, <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=99219085">https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=99219085</a> .....	21
<b>Figure 6</b> : Coupole intérieure de l'église baroque Saint-Paul-Saint-Louis à Paris. Par André ALLIOT — Travail personnel, CC BY-SA 4.0, <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=99219085">https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=99219085</a> .....	21
<b>Figure 7</b> : Façade extérieure de la chapelle Notre-Dame de Ronchamp, Le Corbusier, 1953. Photo personnelle .....	22
<b>Figure 8</b> : Intérieur de la chapelle Notre-Dame de Ronchamp, Le Corbusier, 1953. Photo personnelle .....	22
<b>Figure 9</b> : Autel latéral de la chapelle Notre-Dame de Ronchamp, Le Corbusier, 1953. Photo personnelle .....	22
<b>Figure 10</b> : Façade intérieure de la chapelle Notre-Dame de Ronchamp, Le Corbusier, 1953. Photo personnelle .....	22
<b>Figure 11</b> : Coupe longitudinale de l'entrée du musée Dia:Beacon. Rice + Lipka Architects. <a href="https://ricelipka.com/work_detail.php?id=3">https://ricelipka.com/work_detail.php?id=3</a> .....	24
<b>Figure 12</b> : Schéma de lumière des différents étage du musée Dia:Beacon. Rice + Lipka Architects. <a href="https://ricelipka.com/work_detail.php?id=3">https://ricelipka.com/work_detail.php?id=3</a> .....	24
<b>Figure 13</b> : Salle d'exposition du musée Dia:Beacon. Rice + Lipka Architects. <a href="https://ricelipka.com/work_detail.php?id=3">https://ricelipka.com/work_detail.php?id=3</a> .....	24
<b>Figure 14</b> : Salle d'exposition du musée Dia:Beacon. Rice + Lipka Architects. <a href="https://ricelipka.com/work_detail.php?id=3">https://ricelipka.com/work_detail.php?id=3</a> .....	24
<b>Figure 15</b> : Baie vitrée composée de différents types de verre. Rice + Lipka Architects. <a href="https://ricelipka.com/work_detail.php?id=3">https://ricelipka.com/work_detail.php?id=3</a> .....	24
<b>Figure 16</b> : Salle d'exposition du musée Dia:Beacon. Rice + Lipka Architects. <a href="https://ricelipka.com/work_detail.php?id=3">https://ricelipka.com/work_detail.php?id=3</a> .....	24
<b>Figure 17</b> : Intérieur de l'Institut du Monde Arabe à Paris. Jean Nouvel, Architecture Studio, Gilbert Lezène et Pierre Soria. IMA / Delagarde. <a href="https://www.imarabe.org/fr/architecture">https://www.imarabe.org/fr/architecture</a> .....	25

<b>Figure 18</b> : Détail des moucharabiehs en position presque fermée. Jean Nouvel, Architecture Studio, Gilbert Lezène et Pierre Soria. IMA / Cateloy <a href="https://www.imarabe.org/fr/architecture">https://www.imarabe.org/fr/architecture</a> .....	26
<b>Figure 19</b> : Détail des moucharabiehs en position ouverte. Jean Nouvel, Architecture Studio, Gilbert Lezène et Pierre Soria. IMA / Cateloy. <a href="https://www.imarabe.org/fr/architecture">https://www.imarabe.org/fr/architecture</a> .....	26
<b>Figure 20</b> : Façade extérieure du KUB de Peter Zumthor, à Brégence, Autriche. <a href="https://www.kunsthau-bregenz.at/about-us/architecture/?L=1">https://www.kunsthau-bregenz.at/about-us/architecture/?L=1</a> .....	27
<b>Figure 21</b> : L'intérieur d'une pièce du KUB de Peter Zumthor, à Brégence, Autriche. <a href="https://www.kunsthau-bregenz.at/about-us/architecture/?L=1">https://www.kunsthau-bregenz.at/about-us/architecture/?L=1</a> .....	27
<b>Figure 22</b> : Salle d'exposition et escaliers du KUB de Peter Zumthor, à Brégence, Autriche. <a href="https://www.kunsthau-bregenz.at/about-us/architecture/?L=1">https://www.kunsthau-bregenz.at/about-us/architecture/?L=1</a> .....	27
<b>Figure 23</b> : Rue intérieure de La Cité Radieuse de Le Corbusier, à Marseille. Captainm. <a href="https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Cit%C3%A9_Radieuse_Marseille_Rue_Int%C3%A9rieure.jpg">https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Cit%C3%A9_Radieuse_Marseille_Rue_Int%C3%A9rieure.jpg</a> .....	29
<b>Figure 24</b> : Intérieur d'un logement de La Cité Radieuse de Le Corbusier, à Marseille. <a href="https://www.architecturedcollection.fr/product/duplex-moderne-cite-radieuse-marseille-lecorbusier/">https://www.architecturedcollection.fr/product/duplex-moderne-cite-radieuse-marseille-lecorbusier/</a> .....	29
<b>Figure 25</b> : La Villa Savoye, et ses fenêtres horizontales, de Le Corbusier, à Poissy. <a href="https://www.artchitectours.fr/tour/le-corbusier-paris/">https://www.artchitectours.fr/tour/le-corbusier-paris/</a> .....	30
<b>Figure 26</b> : Optical Glass House, Tokyo, Hirashi Nakamura & NAP Architects. <a href="https://www.nakam.info/en/works/optical-glass-house/">https://www.nakam.info/en/works/optical-glass-house/</a> .....	32
<b>Figure 27</b> : Fenêtres en verre sablé d'un immeuble parisien. La nuit, éclairée par un lampadaire à l'extérieur. Photo personnelle .....	32
<b>Figure 28</b> : Intérieur de la Sagrada Familia de Antonio Gaudi, à Barcelone. Photo personnelle .....	33
<b>Figure 29</b> : Le sol de la Sagrada Familia de Antonio Gaudi, à Barcelone. Tâche de soleil à travers les vitraux. Photo personnelle .....	33
<b>Figure 30</b> : L'escalier principal du KUB de Peter Zumthor, à Brégence, Autriche. Le béton lisse réfléchit la lumière. <a href="https://www.kunsthau-bregenz.at/about-us/architecture/?L=1">https://www.kunsthau-bregenz.at/about-us/architecture/?L=1</a> .....	34
<b>Figure 31</b> : La maison Koshino de Tadao Ando, à Ashiya. Le béton brut accroche la lumière. <a href="https://i.pinimg.com/originals/cc/56/4d/cc564d5397ff951651a59a68aa019081.jpg">https://i.pinimg.com/originals/cc/56/4d/cc564d5397ff951651a59a68aa019081.jpg</a> .....	34
<b>Figure 32</b> : La Casa Gilardi de Luis Barragan, à Mexico. La couleur des parois redessine l'espace. Photo de Stéphane Berges .....	34
<b>Figure 33</b> : Intérieur des Thermes de Vals de Peter Zumthor, à Vals. <a href="https://www.bmr-fotografen.ch/de/artists/milo-keller/293/3637/">https://www.bmr-fotografen.ch/de/artists/milo-keller/293/3637/</a> .....	35
<b>Figure 34</b> : Intérieur des Thermes de Vals de Peter Zumthor, à Vals. <a href="https://www.bmr-fotografen.ch/de/artists/milo-keller/293/3637/">https://www.bmr-fotografen.ch/de/artists/milo-keller/293/3637/</a> .....	35
<b>Figure 35</b> : Vue du studio « A » de George Méliès. <a href="https://www.cinematheque.fr/objet/405.html">https://www.cinematheque.fr/objet/405.html</a> .....	36
<b>Figure 36</b> : Rita Hayworth dans <i>Gilda</i> de Charles Vidor en 1946. ....	38

<b>Figure 37</b> : Marlène Dietrich dans <i>Shanghai Express</i> de Joseph Von Sternberg en 1932. ....	38
<b>Figure 38</b> : <i>Les Raisins de la colère</i> , John Ford, 1940. ....	39
<b>Figure 37</b> : <i>Partie de Campagne</i> , Jean Renoir, 1946. ....	39
<b>Figure 40</b> : <i>Le fils unique</i> , Yasujiro Ozu, 1936. ....	39
<b>Figure 41</b> : <i>La Maison dans l'ombre</i> , Nicholas Ray, 1952 . ....	41
<b>Figure 42</b> : <i>Le Port de la drogue</i> , Samuel Fuller, 1953. ....	41
<b>Figure 43</b> : <i>Le père Noël a les yeux bleus</i> , Jean Eustache, 1966. ....	42
<b>Figure 44</b> : <i>Paris nous appartient</i> , Jacques Rivette, 1958. ....	42
<b>Figure 45</b> : <i>Le signe du lion</i> , Éric Rohmer, 1959. ....	42
<b>Figure 46</b> : <i>La Collectionneuse</i> , Éric Rohmer, 1967. ....	42
<b>Figure 47</b> : <i>Les Ailes du désir</i> , Wim Wenders, 1987. ....	43
<b>Figure 48</b> : <i>Les Ailes du désir</i> , Wim Wenders, 1987. ....	43
<b>Figure 49</b> : <i>Barry Lyndon</i> , Stanley Kubrick, 1975. ....	43
<b>Figure 50</b> : <i>Barry Lyndon</i> , Stanley Kubrick, 1975. ....	43
<b>Figure 51</b> : <i>Les Moissons du Ciel</i> , Terrence Malick, 1978. ....	43
<b>Figure 52</b> : <i>Les Moissons du Ciel</i> , Terrence Malick, 1978. ....	43
<b>Figure 53</b> : <i>Festen</i> , Thomas Vinterberg, 1998. ....	44
<b>Figure 54</b> : <i>Idioten</i> , Lars Von Trier, 1998. ....	45
<b>Figure 55</b> : Plan du décor avec différentes appellations et rose des vents. Document personnel. ....	62
<b>Figure 56</b> : Deux extraits du découpage technique de : <i>Elle rêvait d'incendies</i> de Paul Bernard. Document personnel. ....	63
<b>Figure 57</b> : <i>Elle rêvait d'incendies</i> , Paul Bernard, 2021. En cours de post-production. ....	65
<b>Figure 58</b> : <i>Elle rêvait d'incendies</i> , Paul Bernard, 2021. En cours de post-production. ....	65
<b>Figure 59</b> : <i>La Mer est Immense</i> , Paul Bernard, 2020. En cours de post-production. ....	65
<b>Figure 60</b> : <i>La Mer est Immense</i> , Paul Bernard, 2020. En cours de post-production. ....	65
<b>Figure 61</b> : Photos de repérage de la façade sud-est du décor du court-métrage <i>Elle rêvait d'incendies</i> de Paul Bernard, 2020. Photos personnelles. ....	69
<b>Figure 62</b> : Photo de repérage de la cuisine du décor du court-métrage <i>Elle rêvait d'incendies</i> de Paul Bernard, 2020. Photo personnelle. ....	70
<b>Figure 63</b> : Photo d'essai de plan prise avec le Magic-ArriViewfinder pour le court-métrage <i>Elle rêvait d'incendies</i> de Paul Bernard, 2021. Photo personnelle. ....	73

<b>Figure 64</b> : Photo d'essai de plan prise avec le Magic-ArriViewfinder pour le court-métrage <i>Elle rêvait d'incendies</i> de Paul Bernard, 2021. Photo personnelle. ....	73
<b>Figure 65</b> : <i>Elle rêvait d'incendies</i> , Paul Bernard, 2021. En cours de post-production. ....	73
<b>Figure 66</b> : <i>Elle rêvait d'incendies</i> , Paul Bernard, 2021. En cours de post-production. ....	73
<b>Figure 68</b> : Tableau de l'albédo de différents matériaux. <i>Copyright © 2015 Albedo Ingénierie environnementale</i> .....	80
<b>Figure 69</b> : Schéma de l'albédo de différents matériaux. <a href="http://www.jhu.edu/~eps/paleoguide/variability.html">http://www.jhu.edu/~eps/paleoguide/variability.html</a> . .....	80
<b>Figure 70</b> : <i>Mustang</i> , Deniz Gamze Ergüven, 2015. ....	81
<b>Figure 71</b> : <i>Mustang</i> , Deniz Gamze Ergüven, 2015. ....	81
<b>Figure 72</b> : <i>La Collectionneuse</i> , Éric Rohmer, 1967. ....	82
<b>Figure 73</b> : <i>La Collectionneuse</i> , Éric Rohmer, 1967. ....	82
<b>Figure 74</b> : <i>Tu Mérites un Amour</i> , Hafsia Herzi, 2019. ....	84
<b>Figure 75</b> : <i>Tu Mérites un Amour</i> , Hafsia Herzi, 2019. ....	84
<b>Figure 76</b> : <i>Mustang</i> , Deniz Gamze Ergüven, 2015. ....	86
<b>Figure 77</b> : <i>Mustang</i> , Deniz Gamze Ergüven, 2015. ....	86
<b>Figure 78</b> : <i>Mustang</i> , Deniz Gamze Ergüven, 2015. ....	86
<b>Figure 79</b> : <i>Mustang</i> , Deniz Gamze Ergüven, 2015. ....	87
<b>Figure 80</b> : <i>Mustang</i> , Deniz Gamze Ergüven, 2015. ....	87
<b>Figure 81</b> : <i>La Mer est Immense</i> , Paul Bernard, 2020. En cours de post-production. ....	88
<b>Figure 82</b> : Photo d'essai de plan prise avec le Magic-ArriViewfinder pour le court-métrage <i>La Mer est Immense</i> de Paul Bernard, 2020. Photo personnelle. ....	88
<b>Figure 83</b> : <i>La Mer est Immense</i> , Paul Bernard, 2020. En cours de post-production. ....	88
<b>Figure 84</b> : Photo d'essai de plan prise avec le Magic-ArriViewfinder pour le court-métrage <i>La Mer est Immense</i> de Paul Bernard, 2020. Photo personnelle. ....	88
<b>Figure 85</b> : Tableau d'aperçu des températures de couleur de différentes sources lumineuses. <a href="https://fr.smow.com/themes/lumiere/lexique-de-la-lumiere.html">https://fr.smow.com/themes/lumiere/lexique-de-la-lumiere.html</a> .....	93
<b>Figure 86</b> : <i>La Collectionneuse</i> , Éric Rohmer, 1967. ....	94
<b>Figure 87</b> : <i>La Collectionneuse</i> , Éric Rohmer, 1967. ....	95
<b>Figure 88</b> : <i>La Collectionneuse</i> , Éric Rohmer, 1967. ....	95
<b>Figure 89</b> : <i>Mustang</i> , Deniz Gamze Ergüven, 2015. ....	96
<b>Figure 90</b> : <i>Mustang</i> , Deniz Gamze Ergüven, 2015. ....	96
<b>Figure 91</b> : <i>Mustang</i> , Deniz Gamze Ergüven, 2015. ....	97

<b>Figure 92</b> : <i>Party Girl</i> , Claire Burger, Marie Amachoukeli et Samuel Theis, 2014. ....	97
<b>Figure 93</b> : <i>Party Girl</i> , Claire Burger, Marie Amachoukeli et Samuel Theis, 2014. ....	97
<b>Figure 94</b> : <i>Les Misérables</i> , Ladj Ly, 2019. ....	99
<b>Figure 95</b> : <i>Les Misérables</i> , Ladj Ly, 2019. ....	99
<b>Figure 96</b> : <i>Elle rêvait d'incendies</i> , Paul Bernard, 2021. En cours de post-production. ....	99
<b>Figure 97</b> : <i>Elle rêvait d'incendies</i> , Paul Bernard, 2021. En cours de post-production. ....	99
<b>Figure 98</b> : <i>Elle rêvait d'incendies</i> , Paul Bernard, 2021. En cours de post-production. ....	100
<b>Figure 99</b> : <i>Elle rêvait d'incendies</i> , Paul Bernard, 2021. En cours de post-production. ....	100
<b>Figure 100</b> : <i>Elle rêvait d'incendies</i> , Paul Bernard, 2021. En cours de post-production. ....	101
<b>Figure 101</b> : <i>Elle rêvait d'incendies</i> , Paul Bernard, 2021. En cours de post-production. ....	101
<b>Figure 102</b> : <i>Elle rêvait d'incendies</i> , Paul Bernard, 2021. En cours de post-production. ....	101
<b>Figure 103</b> : <i>Elle rêvait d'incendies</i> , Paul Bernard, 2021. En cours de post-production. ....	101
<b>Figure 104</b> : Plans de feux des différentes séquences dans le salon pour le court-métrage <i>Elle rêvait d'incendies</i> de Paul Bernard, 2021. Documents personnels.....	102
<b>Figure 105</b> : Essais personnels, tournés avec Paul Bernard pour le court-métrage <i>Le Coq de Louis Douillez</i> , 2020.....	103
<b>Figure 106</b> : Essais personnels, tournés avec Paul Bernard pour le court-métrage <i>Le Coq de Louis Douillez</i> , 2020.....	103
<b>Figure 107</b> : Essais personnels, tournés avec Paul Bernard pour le court-métrage <i>Le Coq de Louis Douillez</i> , 2020.....	104
<b>Figure 108</b> : Essais personnels, tournés avec Paul Bernard pour le court-métrage <i>Le Coq de Louis Douillez</i> , 2020.....	104
<b>Figure 109</b> : Essais personnels, tournés avec Paul Bernard pour le court-métrage <i>Le Coq de Louis Douillez</i> , 2020.....	104
<b>Figure 110</b> : Essais personnels, tournés avec Paul Bernard pour le court-métrage <i>Le Coq de Louis Douillez</i> , 2020.....	104
<b>Figure 111</b> : <i>La Collectionneuse</i> , Éric Rohmer, 1967. ....	105
<b>Figure 112</b> : <i>La Collectionneuse</i> , Éric Rohmer, 1967. ....	105
<b>Figure 113</b> : <i>Party Girl</i> , Claire Burger, Marie Amachoukeli et Samuel Theis, 2014. ....	106
<b>Figure 114</b> : <i>Party Girl</i> , Claire Burger, Marie Amachoukeli et Samuel Theis, 2014. ....	106
<b>Figure 115</b> : <i>La Mer est Immense</i> , Paul Bernard, 2020. En cours de post-production. ....	107
<b>Figure 116</b> : <i>La Mer est Immense</i> , Paul Bernard, 2020. En cours de post-production. ....	107
<b>Figure 117</b> : <i>La Mer est Immense</i> , Paul Bernard, 2020. En cours de post-production. ....	107

<b>Figure 118</b> : <i>Tu Mérites un Amour</i> , Hafsia Herzi, 2019. ....	108
<b>Figure 119</b> : <i>Tu Mérites un Amour</i> , Hafsia Herzi, 2019. ....	109
<b>Figure 120</b> : <i>Tu Mérites un Amour</i> , Hafsia Herzi, 2019. ....	109
<b>Figure 121</b> : <i>La Mer est Immense</i> , Paul Bernard, 2020. En cours de post-production. ....	110
<b>Figure 122</b> : <i>La Mer est Immense</i> , Paul Bernard, 2020. En cours de post-production. ....	110
<b>Figure 123</b> : <i>La Mer est Immense</i> , Paul Bernard, 2020. En cours de post-production. ....	110
<b>Figure 124</b> : <i>La Mer est Immense</i> , Paul Bernard, 2020. En cours de post-production. ....	110
<b>Figure 125</b> : Extrait du scénario du court-métrage <i>Elle rêvait incendies</i> de Paul Bernard.....	111
<b>Figure 126</b> : <i>Elle rêvait d'incendies</i> , Paul Bernard, 2021. En cours de post-production. ....	112
<b>Figure 127</b> : <i>Elle rêvait d'incendies</i> , Paul Bernard, 2021. En cours de post-production. ....	112

## **Annexes**

## Retranscription de l'entretien avec Julien Poupard, AFC, 19-05-2020

Julien Poupard est le chef opérateur des *Misérables* de Ladj Ly, César du meilleur film en 2019 et nommé pour la meilleure photographie. Il collabore aussi avec Claire Burger pour *C'est ça l'amour* et *Party Girl* (qu'elle coréalise avec Marie Amachoukeli et Simon Theis) qui remporte la Caméra d'Or à Cannes 2014 et le prix d'Ensembles à Un Certain Regard, Cannes 2014. Je le contacte d'abord pour parler des *Misérables* et lui demander d'être mon directeur externe de mémoire, mais notre discussion va traverser l'ensemble de sa carrière.

**Julien Poupard :** Aujourd'hui on tourne beaucoup en lumière naturelle. Et je me rends compte que je suis arrivé dans le cinéma et j'ai commencé à faire des films à un moment où les caméras sont devenues beaucoup plus sensibles. On avait moins peur du sombre, de l'exposition : quelque chose s'est libéré avec le numérique. En France, il y a beaucoup de films où le budget n'est pas énorme, et tourner en studio, c'est très cher. J'aimerais beaucoup faire plus de studio. Peut-être parce que j'ai fait beaucoup de lumière naturelle et que j'ai envie d'autres choses. Mais c'est difficile. J'ai discuté avec un chef déco qui me disait « *si tu veux faire du studio, il faut avoir les moyens, sinon il vaut mieux faire du faux studio ou trouver des décors* ». Ce que je trouve assez vrai d'ailleurs parce qu'il n'y a rien de pire que le studio mal fait.

J'ai beaucoup travaillé avec la lumière naturelle et je trouve ça passionnant. Mais souvent, lorsque l'on parle d'utiliser la lumière naturelle, on entend : « *tiens il n'y a pas de travail de lumière* ». On rapproche systématiquement cette manière de travailler avec un genre ou une volonté « documentaire », ce qui ne veut rien dire d'ailleurs... Alors qu'en fait c'est passionnant ! mais ce n'est pas le même travail, c'est sûr. Il ne s'agit pas d'apporter des projecteurs pour tout recréer. C'est même plutôt un travail en négatif : on va chercher à retirer de la lumière.

Quand j'ai lu ton sujet de mémoire, je me suis rendu compte que plus on avance dans les innovations des caméras, plus elles deviennent sensibles, et plus la « source de lumière » va être étrange. Parfois c'est juste une surface blanche qui, par réflexion d'une autre source de lumière, devient une nouvelle source de lumière très importante. Et on ne l'avait pas forcément vu en installant le plan ! Maintenant quand je regarde le visage d'un acteur et que quelque chose me paraît étrange, je me mets à la place de l'acteur pour trouver ce que c'est. C'est très étonnant de voir que parfois, et plus souvent quand on est en très basse lumière, ce sont des choses auxquelles on ne prête pas attention. Aussi, une LED de l'ingénieur du son ou de l'assistant caméra peut devenir une lumière parasite puisqu'on est vraiment dans de la lumière très précieuse. Et parfois c'est une surface de lumière éclairée qu'on ne percevait pas à l'œil ; ou une brillance dont on a l'impression qu'elle est minime, mais qui crée quelque chose sur le visage...

Tout ça pour dire qu'il ne faut pas sous-estimer la lumière naturelle. Et pourtant, elle est encore trop souvent considérée comme le parent pauvre : à chaque fois qu'on me dit « *ah tu n'avais pas de lumière !* », il y a un côté très... méprisant. Alors qu'en fait, je pense qu'on peut faire beaucoup de chose en lumière naturelle, et je suis intimement persuadé qu'il y a parfois des choses magnifiques telles qu'elles et je ne vois pas pourquoi je retirerais tout pour le refaire.

Cela étant, il y a des vraies contraintes en lumière naturelle... C'est étonnant que tu me dises que vous ne travaillez presque pas en lumière naturelle parce qu'il y a quand même beaucoup de tournage où tu te retrouves dans des appartements et où il faut s'appuyer sur cette lumière naturelle. Quand tu tournes dans des immeubles parisiens par exemple, c'est compliqué de

tout bornioler, de refaire la lumière... C'est possible mais ça dépend des moyens du films : pour certains films tu n'auras pas les moyens de faire ça et du coup il faut utiliser la lumière naturelle : il faut savoir jouer avec ça.

**Sacha Lévêque** : Ça me rassure un peu comme discours !

**Julien Poupard** : Ce n'est pas uniquement mon discours ! On est beaucoup à penser ça et c'est même étonnant que vous n'ayez pas plus ce genre de démarche à l'école. Autour de moi, les opérateurs que je connais et que je côtoie sont beaucoup plus dans cette démarche de lumière naturelle.

C'est marrant parce qu'en ce moment, excuse-moi je m'écarte un peu du sujet, mais je lis un livre d'un paysagiste qui s'appelle Gilles Clément. Il a écrit des livres avec pleins de théories de jardins en mouvement, etc., et c'est très beau. Et j'y vois pleins d'échos avec la lumière au cinéma. Sa grande théorie, c'est de dire qu'avant d'agir sur le jardin, il faut le regarder. Il dit : « *pendant un an, vous avez un jardin et vous regardez ce qui se passe. Et après vous agissez, vous décidez de ce que vous enlevez, de ce que vous gardez...* ». Je ne le retranscris pas très bien... mais je trouve que pour la lumière c'est la même chose. Je me rends compte que quand j'arrive dans un décor, j'aime bien voir ce qui est proposé, et après, je décide de retoucher, de retirer... Je trouve que cette démarche est louable, et ce n'est pas non plus une démarche documentariste, malgré ce que l'on peut en dire au premier abord. Il s'agit de regarder la lumière, le décor et après, de travailler avec ça, de le sculpter, sans forcément aller contre ce qui existe déjà !

Après évidemment, ça dépend des films, ça dépend des budgets... je te conseille de lire Gilles Clément : c'est très intéressant et j'y vois un parallèle avec, justement, la lumière naturelle. Il est passionnant ! Il dit qu'il est un jardinier, mais c'est au-delà de ça, c'est de la philosophie, c'est de la politique même ! Et je me retrouve dans ce qu'il fait avec les jardins... c'est très étonnant !

J'ai fait des films, par exemple des films de science-fiction, où il fallait refaire, s'éloigner du réel. Mais là encore, ce n'est pas pour autant que je ne jouais pas avec la lumière naturelle ! Parce qu'il y a des moments où c'est très beau...

Enfin c'est étonnant qu'on ne vous invite pas à travailler plus ça à l'école.

**Sacha Lévêque** : Enfin, ce qu'ils nous disent plus exactement, c'est qu'on ne peut pas utiliser la lumière naturelle sans la retravailler et par exemple dans mon mémoire, une des contraintes que je m'impose, c'est de ne pas utiliser drapeaux, réflecteurs... pour essayer de le remplacer par les éléments du décor (architecture et accessoires). Et je sais que c'est très restrictif mais j'ai besoin de passer par là pour pousser le concept au maximum et voir ses limites. Quand j'en ai parlé à mes professeurs, ils avaient du mal à comprendre que je veuille faire ça.

**Julien Poupard** : D'accord, c'est intéressant. Du coup tu comptes agir sur quoi ? Plutôt sur des surfaces, sur de la peinture par exemple ?

**Sacha Lévêque** : Oui par exemple ! Je ne sais pas encore précisément parce que j'en suis au tout début. Mais dans les matériaux des villes, entre un mur blanc et un mur en béton par exemple, ça ne renvoie pas du tout la lumière de la même manière et ça m'intéresserait de voir comment on peut s'en servir pour éclairer un plan.

**Julien Poupard :** Mais du coup, c'est quand même un « réflecteur ». En fait tu veux dire : pas de réflecteur de cinéma... Je trouve ça très intéressant. C'est marrant, ton mémoire me fait penser que j'ai toujours été un peu gêné parce que, parfois, j'ai l'impression que le cinéma est sur des rails. Et que ce qui est intéressant c'est peut-être de s'écarter un peu de ces rails... je sais que quand j'ai commencé à faire des films, on éclairait beaucoup. Mon premier film, ( c'était pas un film forcément très réussi... mais moi je l'aime bien ! ), s'appelle *Voie Rapide*. C'était le début du numérique et on éclairait beaucoup, avec beaucoup de projecteurs. Et je me rappelle qu'on n'avait pas d'argent sur le film, il fallait vraiment trouver des solutions pour le faire. Pour les appartements, je m'étais dit, puisque les personnages étaient des gens qui habitaient en banlieue, dans les HLM, et qui appartenaient à la classe moyenne, un peu en dessous, je m'étais dit « *pourquoi éclairer avec des projecteurs ?* ». Du coup j'étais allé avec la cheffe décoratrice chez IKEA et toute la lumière de ces appartements est faites chez IKEA ! Et je trouvais ça intéressant d'essayer autre chose. Et puis après, le travail avec les lampes de jeu s'est développé. Mais ce qui est intéressant dans ton mémoire c'est que tu cherches encore autre chose !

En parlant de réflecteurs, j'aimerais bien essayer le système de Christian Berger, le chef opérateur de Michael Haneke : il a fabriqué, et commercialisé, un système de réflecteurs, qui s'appelle le « K-Flect System ». En fait il vend, ou loue, des caisses avec plein de types de miroirs mais qui ne sont pas vraiment des miroirs car ils ont différentes textures... Il l'avait conçu pour *Amour...* ce sont des réflecteurs de cinéma, donc ça ne rentre pas dans ta problématique, mais ce qui est intéressant c'est qu'il essaie des matières.

Pour moi, c'est très important de faire des essais filmés dans les décors, parce que je pense que c'est le meilleur moyen de voir comment un mur renvoie ou pas de la lumière. Et c'est pour ça que maintenant, je n'hésite plus à faire repeindre les murs des décors. Alors qu'avant, j'avais peur de le demander !

Avant le confinement, je faisais le film de Louis Garrel. On avait un appartement blanc, vraiment très blanc... et le film de Louis se passe beaucoup dans un salon : on a au moins une semaine de tournage en salon. Et, globalement, c'est surtout des intérieurs jour et peu de nuit. Ce sont de grands appartements parisiens et il n'y a pas d'argent pour le film donc je sais que sur ce tournage je ne vais pas pouvoir mettre de grosses sources en face des fenêtres. Ce n'est pas possible financièrement. Et même en termes de mise en scène, c'est trop contraignant : je vois bien que ce n'est pas ce qu'il veut ! Du coup on a vraiment essayé de jouer le jeu de la lumière naturelle. Mais là aussi, il y a des difficultés ! Dans ce type de décor, si le soleil rentre dans l'appartement, tu es coincé : ça fait vraiment des gros écarts de luminosité... donc pendant les repérages, on a vraiment cherché un appartement exposé Nord, pour être sûr que le soleil n'y rentre jamais. J'ai quand même un tout petit peu rééclairé au-dessus des fenêtres au cas où. Et j'ai utilisé quelques petites choses pour adoucir et ça marchait très bien. Quand le soleil tapait sur la façade en face, cela créait quand même des variations de luminosité, mais qui sont intéressantes aussi. Quand on tourne c'est sûr que ça fait peur... il n'y a pas de soleil direct qui rentre, mais si l'immeuble d'en face devient un réflecteur selon s'il est éclairé ou pas, on a quelques sueurs froides, mais en fait ça va ! D'ailleurs, parfois, les changements de teintes ne sont pas inintéressants.

Je te parle de ce film-là parce qu'on tournait dans un appartement avec beaucoup de murs blancs alors qu'on avait fait les essais avec les comédiennes sur des murs très sombres. Et c'était ça qui nous plaisait. Alors on avait beaucoup réfléchi à comment enlever de la réflexion

dans l'appartement, pour retrouver du contraste, même sur les visages. Au début on a eu l'idée d'un tableau noir, un peu à la façon de Soulages, mais ça ne suffisait pas. Finalement on a repeint, au dernier moment, tout un mur en marron foncé. Ce sont des décisions un peu lourdes surtout lorsqu'on les prend au dernier moment... Et puis j'avais tapissé tout le plafond de noir pour tamiser. Et c'était super, je trouvais ça très intéressant de travailler la lumière en surface. Et si je trouvais ça trop contrasté, je retirais quelques feuilles de Canson Noir que j'avais mis au plafond. Et tu vois tout de suite que ça a un impact très fort.

**Sacha Lévêque :** Et est-ce que tu avais déjà employé ou entendu le terme de « lumière disponible » ?

**Julien Poupard :** Non jamais, mais j'ai trouvé ça très beau !

**Sacha Lévêque :** Il n'est pas de moi !

**Julien Poupard :** De qui alors ?

**Sacha Lévêque :** De Martin Roux, qui est mon parrain Louis Lumière... quand je lui ai parlé de mon sujet de mémoire, c'est lui qui m'a soufflé ce mot. Et je l'ai trouvé très juste donc j'ai décidé de le reprendre !

**Julien Poupard :** Je suis d'accord. Et puis, j'en ai marre du terme « *lumière naturelle* ». Je trouve que c'est devenu un tel fourretout que ça ne veut plus rien dire... Souvent, les réalisateurs, lorsqu'on commence à parler du film, ils me disent « *je veux une lumière naturelle* » et pour moi ça ne veut absolument rien dire du tout ! ça veut juste dire qu'il ne veut pas qu'on sente trop la lumière, qu'on se dise « *tient, on voit un projecteur* ». Mais c'est tout ce que ça veut dire ! En fait ça rassure de se dire qu'on fait une lumière naturelle. Je mets ça de côté et je me dis, qu'il ne doit pas y avoir des entrées trop fortes, mais le travail commence par chercher ce qu'on veut vraiment.

Avec le terme de « lumière disponible », ce qui est intéressant c'est qu'il y a aussi ce côté de faire avec ce qu'on a sous la main. Ça rejoint un peu toutes les théories de Gilles Clément... Par exemple, il explique qu'un jour, au milieu de son chemin, une fleur sauvage commence à pousser. Et lui la trouve très belle, donc il fait un détour avec le chemin : pourquoi est-ce qu'on couperait la fleur alors qu'on peut changer le chemin ? En fait ça veut dire : « *qu'est-ce qui nous est proposé et comment on s'arrange avec ça ?* » Enfin bon, j'arrête avec Gilles Clément !

Toi par rapport au mémoire, comment tu envisages la partie pratique ? C'est pour tester des types de réflecteurs par exemple ?

**Sacha Lévêque :** Oui, déjà j'aimerais bien parler avec plusieurs chefs opérateurs et cheffes opératrices, parce que c'est assez difficile d'avoir des informations sur les tournages en lumière naturelle, comment ça s'est passé ... Par exemple, je devais faire une filmographie et c'était compliqué parce que je ne savais jamais si le film était vraiment en lumière naturelle ou pas ! Donc maintenant je contacte d'abord les chefs opérateurs ou cheffes opératrices. Et après je pense que je vais faire des essais pour voir comment utiliser le décor pour éclairer. Je dois aussi présenter une partie pratique dans laquelle j'essayerai de mettre en pratique tout ça.

**Julien Poupard :** Je ne sais pas si tu as vu le film *Party Girl* ? C'est un film qui a été tourné sans lumières. Et ça, ce n'est pas un choix d'argent, c'est un vrai choix artistique. Et ce n'est pas non plus l'idée de faire du documentaire ; parce que quand il est sorti, il y a eu pleins

de remarques sur ça. Mais ce n'est pas du tout un documentaire. C'est tout sauf ça. En fait c'est une histoire inspirée de situations vécues par un des scénaristes, avec des gens qu'on n'a pas l'habitude de voir au cinéma et qu'on décide de montrer comme ils sont, avec leur phrasé, qui est un phrasé très particulier. Et l'idée, c'était d'avoir une lumière qui accompagne ça. Et de jouer une espèce de vérité, qui est une vérité de ces corps, une vérité de ces phrases, une vérité de cette lumière qui est parfois un peu dure... Claire Burger est très adepte de cette lumière naturelle. Mais ça ne veut pas dire qu'on n'agit pas sur cette lumière : on joue avec ce qu'il y a. Donc on décide de fermer à moitié les volets quand on est en intérieur ou on décide de se mettre à tel endroit plutôt qu'à un autre.

Quand on a fait des essais au début du film, on trouvait que la lumière naturelle était très dure sur le visage de la comédienne, très marqué, et on savait qu'on ne voulait pas trop la maquiller... Donc on s'est dit : pour que ça marche, il faut la mettre en contre-jour le plus possible. Et ça a été notre truc sur tout le tournage : on a essayé de la mettre à contre-jour. Et ça c'est un vrai travail de lumière, pour qu'elle n'ait pas les traits trop creusés... Ce film il est intéressant pour la lumière naturelle parce qu'on joue beaucoup avec. Et il y avait aussi l'idée de refuser une image qui va être trop esthétisante et d'accepter tous les accidents. De faire en sorte que tous les accidents qui vont nous être proposés vont faire partie du film.

**Sacha Lévêque** : Et, par exemple, est-ce que vous aviez la possibilité d'attendre la bonne lumière ou pas ?

**Julien Poupard** : On l'a fait, et par moment on ne l'a pas fait. Il y a des moments où on a très légèrement rééclairé, mais vraiment rarement. Je pense que les réalisateurs craignaient d'avoir quelque chose de trop maîtrisé. Mais du coup, on prenait des risques sur la lumière et on a passé beaucoup de temps à l'étalonnage pour harmoniser, pour recréer des choses. On a fait avec ce qu'on avait, mais il y a un gros travail d'étalonnage. Mais, encore une fois et c'est important, ce n'est pas du tout un documentaire : ce n'est pas l'idée de montrer les choses telles quelles.

**Sacha Lévêque** : Oui bien sûr, de toute façon à partir du moment où tu décides de poser ta caméra à un certain endroit, c'est déjà un travail avec la lumière.

**Julien Poupard** : Oui. Et puis parfois, j'acceptais de faire des prises où on n'attendait pas le soleil. Donc on en avait une au soleil, l'autre à l'ombre... Après évidemment, si on fait des plans larges ça peut devenir très compliqué ! Si on fait des plans serrés, ce n'est pas si grave, ou en tout cas, on peut s'arranger après. Et puis de toute façon, c'est aussi comme ça dans la vie : il y a des moments où il y a du soleil et des moments où il n'y en a plus. De toute façon avec *Party Girl*, il y avait aussi cette idée... et le film raconte ça aussi... de quelque chose de presque rebelle. De dire : voilà, il y a eu tout un cinéma où on éclaire beaucoup et nous, on va faire différemment... et ça questionne le rôle de chef opérateur aussi. Eux, ils sont dans une approche presque punk de dire « *nous on ne va pas éclairer, on va faire comme ça, on va prendre le chemin d'à côté quoi, sortir des rails* ».

**Sacha Lévêque** : Et du coup comment tu as préparé le film ? Est-ce que ça demande plus de temps de préparation de travailler comme ça ?

**Julien Poupard** : Ce n'est pas forcément plus, mais c'est une autre approche. *Party Girl* c'est un film vraiment particulier. Par exemple il n'y avait pas de découpage. Et ce n'est pas parce qu'on n'avait pas le temps, c'est que les réalisatrices et le réalisateur ne voulaient pas

faire de découpage. Ils s'appuyaient sur le fait qu'on tournait la première prise en laissant vivre les choses. Et donc, même pour moi, de choisir qui on filme en fonction de ce qui se passait sous mes yeux ... c'était vraiment passionnant... et en fait le découpage se faisait juste après la première prise, où on se disait : « *ça c'est bien ; ça ce n'est pas bien ; ça on l'a eu ; ça il nous le manque* ». Et ce qui était très particulier sur le film, c'est que les acteurs n'étaient pas du tout des acteurs professionnels, et surtout ils ne comprenaient pas très bien ce que c'était de faire un film. Ce ne sont pas des gens qui vont au cinéma d'habitude. Et du coup, il faut dire ce qui est : c'était souvent une catastrophe au jeu ! En fait, la justesse du jeu ils l'ont trouvée au montage : ils ont recréé le jeu au montage pour faire en sorte que les comédiens soient justes. Et ça d'ailleurs, c'est vraiment réussi dans le film. Du coup nous, il fallait qu'on soit là-dedans, c'est-à-dire qu'il fallait qu'il y ait plein d'axes différents, de points de montage possible, pour avoir de la matière. On avait déjà fait des courts-métrages ensemble donc on connaissait le style. Il n'y avait pas de découpage, mais par contre on a beaucoup réfléchi sur certains décors, on a passé beaucoup de temps pour les repérages, on a fait quelques essais. Et après, je ne me rappelle plus très bien, mais peut-être que pour ce film il y avait moins de temps de préparation. Et en même temps je pense que chaque film a des temps de préparation différents... Mais c'était il y a un petit moment déjà !

**Sacha Lévêque** : Et du coup si on prend un exemple plus récent avec *Les Misérables* de Ladj Ly ?

**Julien Poupard** : C'est beaucoup de lumière naturelle mais cette fois, c'est énormément d'extérieur jour. Et pour Ladj, c'était extrêmement important de tourner dans cette cité mais de ne pas trop « déranger » les gens. Il fallait créer notre fiction au sein de cette cité et faire en sorte que ce décor-là existe, un peu comme il est en ce moment, que ça raconte cette cité aujourd'hui. Lui, je pense qu'il l'aime beaucoup, et il voulait vraiment qu'on la filme telle quel. Donc il ne fallait pas qu'on soit avec de gros moyens ; il ne fallait pas qu'on soit à éclairer des scènes en jour ; il ne fallait pas qu'on ait d'immenses réflecteurs parce qu'on tuait quelque chose... On avait tout choisi pour aller dans ce sens-là. Même le fait d'être à plusieurs caméras, ça nous permettait aussi de brouiller un peu les pistes : comme ça même quand il y avait des gens autour de nous, ils ne savaient pas trop ce qu'on filmait. Et d'ailleurs, au bout d'un moment, les gens s'en fichaient. Ils nous voyaient un peu dans la Cité, ils connaissent tous Ladj, donc ils savaient qu'il tournait et que c'était avec beaucoup de bienveillance. Et donc ils nous oubliaient un peu. Du coup il y avait vraiment une vie autour de nous, qu'on arrivait à filmer et qui était hyper chouette ! Donc ça, c'était le pourquoi de la lumière naturelle : c'est qu'il était hors de question de refabriquer de la lumière, en tout cas avec des projecteurs.

Cela étant, il y a tout un travail dans la voiture, autour de la lumière naturelle. J'avais demandé une voiture avec un toit ouvrant et on mettait de la gélatine ou pas, des diffusions... mais par contre, je ne rééclairais pas du tout à l'intérieur.

Que dire d'autre... Par exemple, dans la cage d'escalier à la fin : j'aurais pu tout rééclairer, mais ce qui m'intéressait, c'était de tourner avec ces lumières-là, un peu crades, qui existaient déjà. J'ai renforcé deux ou trois choses quand même. Et puis ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que c'était un film un peu commando : on tourne dans cette cage d'escalier, mais on n'a pas l'autorisation. Donc on sait très bien qu'à n'importe quel moment on peut se faire dégager et qu'il va falloir terminer la scène, si jamais, dans un autre hall... du coup, si on avait décidé d'éclairer, on aurait été moins discret, on se serait fait remarquer, peut-être virer. Donc il y

avait vraiment l'idée d'être un peu en mode commando. J'avais quand même deux ou trois projecteurs, mais des choses très simples, que j'avais pensé en amont et que j'installais. Par exemple, quand le petit Issa monte les escaliers à la fin. C'était important pour nous, cette figure du Gavroche à travers les barricades. Là, j'avais un Aladin au-dessus de la caméra pour le voir plus, pour percevoir plus ces yeux, son regard. Mais voilà, c'était des petites choses comme ça. Parce que sinon, je voulais travailler avec la lumière du vrai fumigène. Et quand il y a du feu, c'est du vrai feu, enfin avec des barres de feu, mais c'est du vrai feu.

**Sacha Lévêque :** Et est-ce que là par exemple tu avais participé aux repérages ou est-ce que Ladj Ly savait déjà où il voulait tourner quand tu es arrivé sur le projet ?

**Julien Poupard :** Quand je suis arrivé sur le film, il avait déjà validé la plupart de lieux. Enfin je suis arrivé au début de la préproduction, mais lui, il a déjà tellement tourné là-bas, et il habite là-bas aussi, du coup il connaît tout et il m'avait dit « *bin voilà ça, ça se passera là, ça là...* ». Et puis finalement en prépa, il y a des moments où on a changé de décor. C'est un film où les choses sont tellement faciles ! Il m'avait dit « *tu vas voir quand tu vas venir chez moi, c'est mon studio à ciel ouvert* », et c'est vraiment ça : on peut tourner où on veut. Du coup parfois il me faisait visiter un endroit et on trouvait autre chose... par exemple la cachette de Buzz, là où il a son drone, on l'a trouvée parce qu'à un moment donné il m'avait emmené sur un toit et on était passé par cet endroit et on s'est dit « *mais attend c'est génial cet endroit* » ! Alors qu'au début la cachette était dans un sous-sol... Et c'était à une semaine du tournage ! Et on s'est dit « *mais attend, cet endroit est parfait pour la cachette, en plus il y a un accès au toit, du coup pour la course poursuite, on va pouvoir le faire monter et passer par le toit* ! ». Donc on a changé et sa cachette, on l'a mise là. Et on a demandé une ou deux interventions de décors mais pas plus. Mais sinon, avaient la plupart des décors, en tout cas pour les décors dans la cité. Parce que les autres décors, c'était plus compliqué, notamment le cirque.

**Sacha Lévêque :** Et comment tu t'appropries les décors ?

**Julien Poupard :** C'est une bonne question. Sur le film de Ladj Ly, c'est quand même beaucoup d'extérieurs... c'est vrai qu'on a passé beaucoup de temps en repérage, sur ces décors à les filmer, les enregistrer, les photographier. J'aime beaucoup prendre des photos des décors, j'essaie les axes des plans, et puis après tout ça infuse et on trouve des choses photographiques là-dedans. Et puis j'aime bien, quand on tourne, arriver tôt et un peu seul, et prendre le temps d'ouvrir les yeux pour voir s'il y a des choses qu'on n'a pas vu, s'il n'y avait pas des axes plus intéressants que celui qu'on a prévu... Quand j'arrive sur un décor en repérage, il y a un truc que je me suis dit, et que j'essaie de faire maintenant, c'est de me mettre aux 4 coins d'une pièce où l'on va beaucoup tourner par exemple, et de prendre des photos depuis chacun de ces coins. Pour être sûr, quand je vais les regarder après et qu'on va réfléchir, d'avoir les différents axes et de voir ce que ça donne... parce que souvent quand on a les photos du repéreur, et que tu n'as qu'un axe ou deux, tu as beau avoir un plan très large, tu ne peux pas visualiser correctement l'espace... comme notre photographie est en deux dimensions, c'est important de voir le tour de la pièce.

Je pense que quand on arrive sur un décor, il faut être ouvert et il faut avoir des idées, parce que parfois, on peut voir des choses aux repérages, qui peuvent même être des idées de lumière, et soudain on se dit « *tient, c'est intéressant, et si je l'utilisais* ! ». Pour moi, c'est important dans notre métier d'être sans arrêt attentif à tout ce qui se passe pour en tirer des idées. Par exemple, j'ai passé beaucoup de temps avec Ladj dans la Cité. Et un jour, on se promenait comme ça, on devait faire des repérages, et on est tombé sur ces gamins qui étaient

dans l'espèce de fosse au centre de la cité. Ils étaient deux et ils faisaient de la luge avec des couvercles de poubelles. On les a filmés avec nos téléphones et après quand on préparait le film, on l'a revu et on a trouvé ça génial ! Et du coup Ladj a écrit une séquence en incluant ça derrière deux personnages qui parlent. Ça vient des repérages.

Pour moi les décors ça commence aux repérages, et c'est un moment très important parce qu'en plus, on n'a pas la pression du tournage. Il n'y a pas encore l'urgence de tourner ; il n'y a pas encore toute l'équipe. Et donc ce sont des moments précieux où l'esprit peut partir, s'évader, on peut dire des conneries, on a le droit, et c'est souvent là qu'on trouve des idées.

**Sacha Lévêque :** Et quand tu vois un décor pour la première fois, est-ce que tu penses d'abord en termes de mise en scène et comment il peut être utilisé pour la mise en scène, ou est-ce que tu penses tout de suite à la lumière et à comment tu vas pouvoir utiliser la lumière qu'offre le décor ?

**Julien Poupard :** Je pense que les deux sont liés : tu ne peux pas ne penser l'un sans l'autre. Souvent aux repérages je suis avec le réalisateur et du coup on va se poser des questions de mise en scène, de mise en place physique, et là, tout de suite s'ajoute des problématiques de lumière, que je vais exposer aussi au réalisateur : des histoires de contre-jour par exemple... Et ça peut être des problèmes très concrets. Je pense que c'est là qu'il faut se dire les choses. Si c'est trop petit, par exemple, ou, est-ce que le fait que la pièce soit toute blanche est un problème ?

**Sacha Lévêque :** D'accord. Et sur *Les Misérables*, comment tu as travaillé les intérieurs ? Par exemple, l'intérieur de la mère du petit Issa, tu sais quand les flics le cherchent et qu'ils rentrent dans l'appartement ?

**Julien Poupard :** Pour cette séquence-là, on a vu beaucoup de décor en fait... et celui qu'on a choisi avait un truc très intéressant de base, en tout cas pour le salon. On a fait un tout petit peu d'aménagement de déco : j'avais demandé au chef déco de changer les rideaux. Et après, je ne sais plus très bien... peut-être que j'avais rééclairé un petit peu, mais ce n'est même pas sûr. Je jouais surtout avec les rideaux. Par exemple, dans la salle où il y a toutes les femmes qui mettent l'argent en commun. Je réglais les ouvertures de rideaux par rapport à la lumière, et je me rappelle que sur une prise, y a quelqu'un qui avait dû avoir froid et qui avait ouvert les rideaux. Et nous on commençait porte fermée et on rentrait dans la pièce pendant le plan. Et du coup en rentrant, l'image était un peu cramée parce que quelqu'un avait ouvert le rideau !

Mais bon, là encore il faut replacer un peu le contexte : sur *Les Misérables*, on a juste un tout petit peu plus d'1 million d'euros donc on n'a pas beaucoup d'argent : il faut faire simple. Et c'est marrant parce que c'est un film où, avec les producteurs et le réalisateur, on a tout de suite eu des idées pour qu'à aucun moment dans le film on ne se dise « *tiens on a manqué de quelque chose, on a manqué d'argent* ». On s'est mis des principes très fort dès le début à se dire : il n'y aura pas d'ajout de lumière trop important, il n'y aura pas d'électro du tout, et il n'y avait pas d'électro sur le film. Moi j'ai juste pris un chef machino à qui j'avais dit de prendre 2-3 projecteurs comme matériel d'appoint, tout terrain, genre couteau suisse, sur batterie, mais des petites choses pour des petits ajustements. On a fait ces choix-là dès le départ pour pouvoir se permettre d'avoir deux caméras, alors que sur ce type de film c'est rare. Et on a fait beaucoup de steadicam, ce qui est rare aussi sur les films comme ça. Mais voilà : on a décidé de mettre l'argent à cet endroit-là. Et notre mise en scène, notre mise en image aussi :

que la richesse soit dans le mélange du steadicam, de l'épaule, du drone (on avait beaucoup de drones aussi, ce qui coûte cher), et pas dans l'ajout de lumière. Et puis, vu les caméras qu'on a maintenant, ça ne me fait pas peur, à 800 ISO, on peut pousser 1200 ISO, il y a de quoi faire.

**Sacha Lévêque** : Est-ce que tu avais quand même emporté quelques réflecteurs, drapeaux, miroirs et autre ?

**Julien Poupard** : Oui ! Mais je ne les ai pas beaucoup utilisés ! J'avais pris aussi des draps, je les prends toujours. J'ai dû les utiliser une ou deux fois... Mais là encore je pense que ce sont des films où on voulait que la lumière soit dure parfois et douce à d'autres moments. Mais dans les films où l'on a une actrice qu'il faut rendre belle, lumineuse, tourner en lumière naturelle ça peut devenir contraignant et un peu juste. Mais là pour ce film-là, les réflecteurs on ne les a pas beaucoup utilisés.

**Sacha Lévêque** : Même par exemple sur les plans rapprochés sur des visages ou sur des groupes de personnes ?

**Julien Poupard** : Non... de toute façon il n'y avait personne pour tenir le poly ! Non mais il faut imaginer que par moment on tournait beaucoup à 360 degrés, et déjà avoir deux caméras dans cette configuration-là, c'est une contrainte, mais si en plus on rajoute des polys, ça devient trop délicat. Et puis en fait, dès qu'on bouge beaucoup et qu'il y a un électro qui a un poly, il est obligé de s'éloigner pour ne pas risquer d'être dans le champ à cause de nos mouvements. Donc le réflecteur n'agit plus vraiment et ça ne sert plus à grand-chose.

Mais du coup, c'est vrai que là, sur *Les Misérables*, on s'est beaucoup posé la question de l'heure à laquelle tourner les scènes. Par exemple : le terrain de foot, si on le tourne à midi, tu as un soleil très fort qui tape sur le sol et du coup tu vas avoir des énormes renvois de vert sur les visages, qui peuvent ne pas être très heureux. Donc on avait un vrai travail avec l'assistant pour le plan de travail, sur à quelle heure on tourne telle scène. Et souvent il y avait des barres d'immeuble et le soleil passait assez rapidement derrière et moi je voulais éviter d'avoir une scène au soleil qui passait d'un coup à l'ombre. Donc, il y avait tout un plan de travail qui était fait en fonction des horaires et aussi de là où on voulait le soleil. Notamment il y a deux ou trois moments où on voulait des effets de flare, par exemple quand le petit Issa est tout seul en fin de journée, assis dans le canapé. On savait que le soleil passait exactement entre les deux immeubles donc on avait attendu l'heure exacte. Pareil quand il est au-dessus. Enfin voilà, il y avait deux ou trois moments où on a réfléchi à des choses comme ça.

Je ne sais pas si tu connais les instruments pour connaître l'emplacement du soleil, genre SunSeeker... c'est vraiment pratique.

**Sacha Lévêque** : Et après comment tu exposes à la caméra ? Par exemple quand tu as un personnage qui est devant le ciel, est-ce que tu fais l'exposition sur le personnage, ou tu le sous-expose un peu ?

**Julien Poupard** : Alors, moi j'ai toujours le False Color et j'essaie de faire en sorte que les blancs ne partent jamais trop, même si parfois ça ne me dérange pas qu'ils partent un peu. Mais si je veux récupérer du détail dans une fenêtre, ça ne me dérange pas de sous-exposer un peu les visages parce que je sais qu'après à l'étalonnage on peut rattraper dans ce sens-là. Mais je n'ai pas de vérité d'exposition. C'est une question de sens : ça dépend si tu as envie de voir le personnage ou de le bercer dans une pénombre. L'exposition, pour moi, c'est

presque plus un truc de ressenti. Je me rends compte que maintenant je me fie pas mal aux écrans. J'ai un vrai travail maintenant, avant le tournage, où j'essaie vraiment de les régler et de faire des images, de revoir des images et de me mettre dans l'œil les écrans pour après pouvoir m'y fier pas mal. Je n'utilise pas la cellule, en tout cas en lumière naturelle. Mais je l'ai toujours ! Une espèce de bonne conscience, même si je ne l'utilise jamais. Je regarde souvent le False Color, pour essayer de traduire où est-ce que tu as mis le visage, où est-ce que voilà... Quand j'étais encore à l'école, j'ai fait beaucoup de tournage en pellicule et je me disais qu'on exposait souvent comme une convention alors qu'en vrai l'exposition ça dépend beaucoup du sens que tu veux donner à une image plus claire ou plus sombre... Mais c'est toujours bien de convoquer cette idée et de se dire « attends, la cellule me dit ça, mais peut-être que c'est bien si je suis un peu en dessous ou un peu au-dessus ».

**Sacha Lévêque** : Et tu tournais avec la ALEXA sur *Les Misérables* ? Comment tu as choisi cette caméra ?

**Julien Poupard** : J'ai toujours tourné avec les deux caméras RED et ALEXA, et j'aime bien les deux. Mais j'ai quand même tourné un film il y a deux ans en RED et on a eu pleins de problèmes techniques de ventilateur, de bruit, donc j'en avais un peu marre. La ALEXA s'est une caméra qui est robuste et qui fonctionne très bien. Pour te dire la vérité, je n'attache pas tant d'importance que ça à la caméra. Pour moi, elles captent toutes un maximum d'information et elles le font toutes plutôt bien. Ce qui m'intéresse c'est d'avoir une caméra qui soit légère, agréable à l'épaule, qui soit bien équilibrée, en tout cas pour les films à l'épaule. Après la vraie question c'est : qu'est-ce qu'on fait de tout ce signal ? ça m'intéresse énormément tout le travail, pas vraiment d'étalonnage, mais celui qu'on fait avant le tournage : le travail sur la couleur... Maintenant sur tous les films j'impose un colorscientist, quelqu'un qui va travailler la couleur, et d'ailleurs ce n'est pas seulement la couleur parce qu'en touchant à la couleur, on change la matière même de l'image. Et il travaille des LUTs qui vont être pour moi des vrais choix de directions artistiques : par exemple, qu'est-ce qu'on fait avec les rouges ? Est-ce qu'on veut des rouges carmin ? Est-ce qu'on veut des rouges éteints ? Qu'est-ce qu'on fait du vert ? Qu'est-ce qu'on fait pour la couleur ? Et ça, ça m'intéresse beaucoup.

C'est comme pour *Les Ogres* de Léa Fehner. Là aussi, il n'y a pas tant de lumières que ça : c'est un film qui est fait beaucoup avec la lumière du théâtre et ... les lumières disponibles en fait ! Parce que quand tu dis lumières disponibles, ça veut dire lumières qu'on a sous la main et pour *Les Ogres*, j'ai éclairé avec plein de lumières théâtrales... dans les coulisses, pour moi c'était hyper important de ne pas avoir un seul projecteur : il y a beaucoup de lumière, mais ce ne sont que des lumières de déco, des trouvailles qu'on met par terre, qu'on allume. Enfin des choses qu'on n'aurait pas forcément imaginées : c'est très créatif en fait. Je trouve ça marrant et ludique d'aller chercher de la lumière autre que des projecteurs. Donc sur *Les Ogres* il y avait ce travail sur la lumière et il y avait aussi un vrai travail sur la couleur : des couleurs qu'on mettait en avant, des couleurs qu'on saturait et qui est un travail qu'on a fait avant le film. On aura beau dire que c'est de la lumière naturelle, en même temps sur ce film il y a tout un travail sur la couleur qui l'éloigne du naturalisme et moi je trouve ça passionnant. Je me rappelle que la première fois que j'ai vu Léa, elle m'a dit « je veux une lumière naturelle et en même temps, très légèrement stylisée ». Et ce truc-là ne veut rien dire et en même temps je pense que c'est exactement ça ! Avoir quelque chose qui soit discret et qu'on ne se dise pas qu'il y a un filtre sur l'image, mais qu'en même temps la lumière soit vectrice d'un sens et porteuse d'émotions pour le film.

**Sacha Lévêque** : Là, par exemple, tu avais fabriqué des LUTs avant le tournage et tu les avais ramenées sur le tournage ?

**Julien Poupard** : Exactement. J'avais fait pas mal d'essais sur place : on allait sur le décor au fur et à mesure que le chapiteau se montait. Et j'ai fait beaucoup d'images des caravanes et j'ai beaucoup cherché, mais je ne trouvais pas. Il y avait des moments où j'étais un peu bloqué et puis j'ai revu des photos que Léa m'avait montré, d'elle quand elle était petite dans ces chapiteaux. Des photos un peu kodachrome avec des aplats de couleur très marqués. Et je m'étais dit que c'était une super piste, donc j'avais essayé d'aller dans cette direction avec l'étalonneur. On avait trouvé des LUTs films qu'on avait retravaillées, qu'on avait re-saturées par endroit et on l'avait montré à Léa qui était enchantée. À l'époque ça ne se faisait pas trop, mais j'essayais de voir avec le labo comment je pouvais moi, faire de l'étalonnage de rushes. C'était un tournage fauché donc on n'avait pas d'étalonnage de rush, mais c'était très important pour moi qu'on ait cette image-là, très kodachrome. Du coup, j'étalonnais tous les soirs ou les matins quand on mettait du temps pour les costumes, j'arrivais un peu tôt et j'avais une caravane dans laquelle je bidouillais et j'ai trouvé pas mal de choses comme ça. Et après j'envoyais un fichier au labo et il l'appliquait. Évidemment c'était comme un brouillon mais au moins il y avait l'idée sur les images et ça m'a poussé à aller plus loin dans les aplats de couleurs tout en gardant les teintes des visages justes, ça c'était important !

**Sacha Lévêque** : Et si on revient aux effets de lumière dans les coulisses dont tu parlais tout à l'heure... ça, c'est quelque chose que tu avais testé en repérage par exemple ?

**Julien Poupard** : Oui, j'avais testé et j'avais trouvé ça génial ! C'est marrant parce que ce sont aussi des histoires de direction artistique. Je m'entendais très bien avec la cheffe déco, c'est quelqu'un de très fin, et en parlant avec elle ça me donnait des idées de lumière et je pense que moi je lui donnais des idées de déco aussi : enfin il y avait un échange qui était très important ! Je m'étais dit que les idées de lumières allaient venir d'elle et de ce qu'elle allait proposer ! parce qu'elle avait fait plein de recherches dans des compagnies de théâtre itinérant. Et moi aussi de mon côté j'ai fait des recherches du côté des lampes de récup, parce qu'on savait qu'il fallait chercher du côté du patiné, du vécu parce qu'il y avait beaucoup de ça dans le décor et qu'il fallait aussi ça dans les lumières. Et du coup on fait de la lumière qui va raconter le film. Et ce sont des projecteurs ou des lampes qu'on avait trouvées. Pour les essais intérieurs nuit, j'avais quand même besoin de me rassurer parce qu'à l'époque je crois que les caméras ne faisaient que, 400,800 ISO et j'avais besoin de vérifier que ça allait marcher. Donc on avait fait des essais avec ces lumières et après il y a eu tout un travail avec la cheffe déco pour quelle lampe à quel endroit... d'ailleurs on a fait beaucoup de lumières avec les lampes des tables de maquillage, et je trouvais ça sublime. Elle avait récupéré de vieilles tables de maquillage et, quand on les dimait, avec les miroirs, ça faisait des trucs sublimes. Et je me suis dit qu'on devrait le réutiliser sur des films parce que c'est très spécifique d'avoir juste une ampoule et un miroir. En tout cas, sur *Les Ogres* on l'a beaucoup utilisé parce que c'était dans les coulisses et du coup on s'en servait beaucoup, même en hors-champ.

**Sacha Lévêque** : D'accord. Et si on revient sur *Les Misérables*, est-ce qu'il y a eu des moments de surprise dus au tournage en lumière naturelle, lumière disponible ? Et si oui, est-ce qu'ils ont été gardés au montage ?

**Julien Poupard** : Alors sur *Les Misérables*, je n'arrive pas à me souvenir, mais ce qui est sûr, ce qui est assez beau, c'est que la lumière naturelle a cette espèce de magie, qu'on n'a pas forcément prévue, qui nous tombe dessus ! Je n'ai pas de souvenirs là comme ça, mais c'est forcément arrivé.

**Sacha Lévêque** : Est-ce que tu te laisses la possibilité justement d'avoir ces surprises ?

**Julien Poupard** : Complètement. Et puis c'est aussi de l'humilité de se dire après tout, est-ce que ce n'est pas mieux comme ça, tel que c'est proposé là maintenant ? Quand j'étais plus jeune, j'ai été un tout petit peu assistant caméra de Yves Cape et un jour il tournait un film à l'étranger, il en avait marre, et il disait « *j'en peux plus : j'en ai tellement marre de ce film que je n'éclaire plus, et je trouve ça magnifique ! Je laisse tout comme ça et je trouve ça magnifique !* ». Et c'est marrant parce que ça m'a longtemps intrigué, parce que je suis assez d'accord avec ça. Parfois on a prévu de tout rééclairer et puis parfois, pas tout le temps bien sûr, mais parfois c'est tellement beau tel quel qu'on sait que quand on va casser le truc en rééclairant, on n'est pas sûr d'arriver à faire aussi bien. Alors ça pose de sacrées questions.

**Sacha Lévêque** : Et *Divines*, qui se passe aussi en cité, comment tu l'as abordé ? Est-ce que c'est de la lumière naturelle ou beaucoup moins ? J'imagine que les séquences de danse c'est de la lumière de théâtre ?

**Julien Poupard** : *Divines* c'est un mélange : il y a de la lumière naturelle et en même temps il y a de la lumière très maîtrisée, comme au théâtre ou à d'autres endroits. Le film d'ailleurs est un mélange de moments avec beaucoup d'impros, une caméra beaucoup plus libre ; et d'autres, beaucoup plus réfléchis, avec des zooms, des travellings... mais c'est plus une lumière à effet quand même. Je sais qu'avec Ouda on parlait beaucoup des films de Scorsese. On ne voulait pas que ce soit une lumière trop jolie, enfin quelque chose de trop esthétisant, mais ce sont quand même des lumières plus à effet. C'était l'idée qu'à chaque fois on utilise les outils du cinéma pour créer du sens dans le film. C'est quand même un film qui raconte l'histoire d'une ascension et il fallait que l'image, la lumière et les couleurs accompagnent ça.

**Sacha Lévêque** : Comment tu réussis à mélanger les deux : ces moments beaucoup plus improvisés et ces moments très maîtrisés ?

**Julien Poupard** : C'est quelque chose qu'on a pas mal décidé en prépa : on a choisi les moments improvisés et les moments maîtrisés... mais on se le disait autrement : là on voulait que ce soit très découpé alors que les moments d'impro on les trouvait sur le tournage. Mais finalement *les Misérables* c'est aussi un peu ça. C'est aussi un film où il y a des moments où on savait qu'on voulait du steadicam, un plan fixe... et d'autres où on pensait que les acteurs allaient nous guider dans le découpage. Ce sont des cinémas dans lequel tout part de l'acteur. C'est l'acteur qui doit être moteur du découpage... Par exemple, c'est drôle, je fais aussi les films de Pierre Salvadori et j'aime beaucoup parce que pour moi c'est l'inverse : on fait un cadre avant que les acteurs ne soient là. La mise en scène est plus puissante, ou en tout cas c'est le moteur : d'abord le plan, le découpage, et ensuite les acteurs se greffent à l'intérieur de ça. Bon évidemment ce n'est pas si figé que ça, mais enfin quand même ! Et c'est intéressant parce qu'il n'y en a pas un qui est mieux que l'autre, ce sont différentes manières d'aborder le cinéma.

**Sacha Lévêque :** Et par exemple sur *En Liberté*, est ce qu'il y a un peu de lumière naturelle / disponible ou pas du tout ?

**Julien Poupard :** Il y en a forcément... mais dans le film de Salvadori, il y a pas mal d'endroit où ce sont de faux décors... mais par exemple l'appartement où il y a les explosions, ça c'est du faux studio, donc c'est un vrai appartement mais c'est entièrement rééclairé par l'extérieur. Le film de Pierre, est vraiment différent. C'est quand même un film qui accepte moins le fait que la lumière soit plus dure. Il fallait que ce soient des lumières plus douces... Adèle devait être très lumineuse donc il fallait faire attention à ce qu'il y ait beaucoup de douceur sur son visage. Mais par exemple, dans la scène où elle embrasse Damien Bonard, on est parti des lumières qu'avait installées le chef déco : on a allumé, on a regardé et on est parti de là, après on a ajouté des contres, on a accroché quand même pas mal de lampes, mais on part d'une lumière disponible dans le décor.

Et à Marseille, sur la fameuse corniche, je me rappelle quand on l'avait vu en repérage : Il y a une partie avec des réverbères tout le long et d'un coup il n'y en a plus et c'était à l'endroit qui nous intéressait bien avec Pierre. Alors j'ai trouvé ça dommage quand même, parce que cette partie était mieux et on savait qu'on aurait des plans larges et qu'on ne pourrait pas tricher. Et le chef déco me dit « *Pas de problèmes, je te fais venir des réverbères !* ». Donc ils ont fait venir des réverbères. Là je sais plus si c'est de la lumière disponible parce que c'est vraiment tout un bordel, parce que pour amener des lampadaires il faut d'énormes camions ! Mais bon, je trouvais ça bien de faire ça, parce que ce sont les mêmes réverbères que les autres, donc déjà il n'y a pas de problèmes de teintes. Mais aussi parce qu'on s'appuie sur un truc qui existe déjà, ce qui est toujours agréable. Après le problème de jouer avec des vrais réverbères, c'est qu'ils étaient assez dur quand on passe en dessous. Donc pour Adèle, on avait un grand cadre qu'on mettait quand elle avait la lumière face pour adoucir un peu et qu'on retirait quand elle passait dessous pour avoir un vrai contre. C'était toute une chorégraphie pour le chef électro ! Pour le coup, les films de Pierre, ce sont des films où on est vraiment dans le plaisir de la fabrication et tout ce que je me permets là, avoir un électro pendant toute une prise avec un cadre de diffusion, je ne me le permettrais pas sur des films de Claire Burger par exemple, ce n'est pas son cinéma. Alors que Pierre, au contraire je crois que ça l'amuse de jouer sur la fabrication ! Et là-dessus, je ne porte pas de jugement, au contraire. C'est juste qu'il faut comprendre les cinémas différents. Mais même dans un cinéma qui est très fabriqué comme celui de Pierre, il y a quand même de la lumière naturelle et à plein d'endroits je me suis appuyé sur de la lumière existante !

**Sacha Lévêque :** Est-ce que tu as l'impression qu'entre tes différents films, ton moment de travail le plus intense est déplacé, par exemple de la prépa, au tournage, voire à la postprod ? Et est-ce que tu as l'impression que c'est lié au fait de tourner en lumière naturelle ou non ?

**Julien Poupard :** Avec Claire Burger sur *C'est ça l'amour* et *Party Girl*, enfin ils étaient trois réalisateurs sur *Party Girl* mais Claire s'occupe un peu plus de l'image, il y a un travail très long à l'étalonnage. Elle y assiste et c'est le moment où l'image prend vraiment une dimension supplémentaire. En fait c'est un principe simple : sur le tournage ce qui prime c'est l'acteur, le jeu, la justesse du jeu. Ce sont des acteurs non professionnels, il faut faire attention à eux. La première prise va sûrement être la bonne, mais on va continuer de tourner, tourner, et on ne va sûrement pas attendre de déplacer un drapeau. En revanche, au moment de l'étalonnage, là on va prendre beaucoup de temps et on va retravailler pleins de petites choses. Par

exemple, sur le tournage, Claire avait dit « *Moi je ne veux pas de poly* ». Et on en avait beaucoup discuté, parce que j'essayais de lui dire que parfois, pour lire un regard, c'était nécessaire, que ça permettait de raconter beaucoup de choses. Et elle m'a dit « *Mais non, on va faire un truc plus drôle*. » Et à l'étalonnage, en fait, on a pris le blanc des yeux des acteurs et on l'a retravaillé pour le faire ressortir. Donc ce n'est pas la brillance dans l'œil, mais on fait quand même ressortir le regard ! Alors c'est long, mais on le fait vraiment beaucoup. Et du coup, peut-être qu'en préparation on va plus vite... enfin je ne dirais pas que c'est plus court ou plus long... Ce n'est juste pas la même chose. Par exemple, pour le film de Ladj, ce qui était important, c'était de trouver la bonne équipe, la bonne configuration, bien réfléchir à quel poste on garde... Alors que les films comme *En Liberté*, on est dans de plus grosses équipes et il y avait un travail surtout autour du découpage. Pour la scène où il rentre chez lui avec Audrey Tautou, on s'est posé beaucoup de questions pour savoir comment le découpage ramenait du sens là-dedans. C'est étonnant, mais avec Pierre on travaille beaucoup plus sur table. On parle beaucoup d'idées, parfois abstraites, mais des idées à la fois drôles, à la fois de cinéma. Peut-être qu'avec Ladj on n'a jamais découpé sur table, pour lui c'est impensable. Mais on a passé beaucoup de temps sur les décors. Mais c'est ça qui est passionnant : aucun film ne se prépare de la même manière !

Moi j'ai un document de découpage pour chaque film qui n'a rien à voir ! Quelquefois c'est du storyboard, des fois, juste des mots... Souvent les réalisateurs de premiers films me disent « *toi tu fais comment pour découper ?* » Et en fait, je ne sais pas, mais on va trouver ensemble : chaque film à son truc !

Ce que j'aime bien aussi dans ton terme « lumière disponible », c'est qu'il y a un truc d'économie là-dedans, l'idée de faire avec ce que l'on a. Et les opérateurs que j'aime bien en ce moment, je sens qu'ils sont dans cet esprit de faire une lumière à l'économie, de trouver des idées avec ce qu'ils ont sous la main. Et je pense qu'on ne regarde pas assez autour de nous. Par exemple, j'ai fait une pub il y a peu de temps, sur laquelle j'ai trouvé un fauteuil en osier. Et je me suis dit que ça pourrait faire des ombres marrantes sur le fond et je l'ai utilisé comme ça. Donc on a plein de choses sous la main qu'on peut utiliser pour être inventif et créatif pour créer l'image d'un film. Parce que souvent pour la lumière naturelle j'entends des gens qui parlent d'une espèce de fainéantise ou de ne pas savoir comment éclairer avec des grosses sources et tout ça. Alors que parfois je trouve ça plus dur de trouver des idées avec ce qu'on a sous la main et parfois ça a plus de sens : l'image peut être chargée de plus d'émotions.

## Retranscription de l'entretien avec David Chizallet, AFC, 03-06-2020

David Chizallet est le chef opérateur de Deniz Gamze Ergüven et Élie Wajeman, entre autres. Je le contacte pour parler de *Mustang*, réalisé par Deniz Gamze Ergüven en 2015. Il est sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes et David Chizallet est nommé aux César pour sa photographie.

**David Chizallet :** Ton mémoire soulève une question permanente : la lumière disponible versus « est ce qu'on rééclaire ? ».

Je pense qu'il y a vraiment deux questions : la question des choix esthétiques, ce qu'on veut faire dans le film et donc, est ce que la lumière naturelle colle avec ce qu'on veut faire dans le film ; et la question de la continuité. C'est-à-dire : dans la scène d'avant, il fait beau ; dans la scène d'après, qu'on a déjà tournée, il faisait beau. Et aujourd'hui il pleut, c'est la scène qui est entre les deux : qu'est-ce qu'on fait ? Tu ne peux pas te dire : je tourne en lumière disponible alors qu'il fait clairement hyper moche et que, en termes de pure continuité dans le montage, cette scène va faire très bizarre. Du coup tu te heurtes assez vite à des logiques qui sont : quels moyens on a de contrer ce qui se passe naturellement pour pouvoir rééclairer ou pas et, à ce moment-là, quel degré de continuité tu cherches ?

Il y a des tournages où tu n'as pas les moyens de dire « *aujourd'hui on ne tourne pas* » ou alors d'avoir ce qu'on appelle un *cover-set*, c'est-à-dire : il pleut dans tel décor, ça ne marche pas en termes de continuité, donc on va se replier sur telle autre scène qui se déroule dans tel autre décor, qui est disponible. Les assistants-réalisateur cherchent souvent, quand il y a des risques comme ça, dans un décor en extérieur par exemple, à avoir des décors de sécurité pour pouvoir continuer à tourner. Mais c'est complètement corrélé à la taille de ta production : si c'est un gros film, tu sais que de toute façon tu auras, soit les moyens de rééclairer ton décor, soit les moyens d'aller dans un autre décor pour ne pas perdre ta journée. Si tu es dans une économie comme pour *Mustang* par exemple, là on n'avait absolument pas les moyens d'avoir un autre décor ou de rééclairer une pièce entière...

En revanche, être une équipe petite et avoir un seul décor essentiel, ça a permis de s'organiser sans arrêt, selon la météo... Par exemple, s'il y avait une pièce où l'on devait tourner l'après-midi, alors qu'à ce moment-là le soleil était de l'autre côté de la maison, je disais « *Est ce qu'on ne peut pas tourner là où il y a le soleil ?* ». Donc quand tu n'as pas les moyens, tu peux quand même discuter sur certains aspects qui sont plus souples... sur un gros film tu ne peux pas faire ça. Mais sur un film où tout le monde est ensemble, où on est 5 et il faut décider, on peut se dire : la continuité va être tenue et ça va être plus facile et beaucoup plus dans cette exigence de lumière naturelle et très organique qu'on cherche. Tourner dans cette pièce sera facile ; pour tourner dans l'autre pièce, on n'a pas les moyens de rééclairer. Je n'avais pas du tout de quoi créer des rayons de soleil par exemple. C'est pour ça que, quand je voyais que la lumière était belle dans telle pièce, j'allais voir Marie, l'assistante-réalisateur, et Denize, la réalisatrice, et je leur disais « *est-ce que c'est possible de tourner dans cette pièce.. ?* » Parce que souvent dans la journée on avait des scènes écrites, mais on avait aussi des scènes improvisées. Et, une scène improvisée, on peut l'improviser là où on veut. Et le film est le mélange comme ça, d'articulation très souple entre les exigences esthétiques, disons la façon dont le récit va se raconter visuellement, et les contraintes qu'on avait.

**Sacha Lévêque :** C'est ce que je comprends aussi dans « lumière disponible » : toute la relation à la production du film, au budget... Comment est-ce qu'on travaille avec ça ?

**David Chizallet :** Sur le volet architecture, je trouve ça très intéressant. C'est vrai qu'on ne pense pas trop en ces termes. Alors qu'en fait c'est constamment à l'esprit, mais on ne le conscientise pas en disant : « *Je voudrais une maison de style victorien* ». Jamais on ne le pose en ces termes, à part si le scénario te dit clairement que ça se passe dans une maison, dans un château, dans un hameau, évidemment ! Mais, par exemple, quand on arrive dans un décor, je prends une boussole, ou je demande aux gens qui habitent dans la maison « *où se lève le soleil, où est-ce qu'il se couche ?* » et ça me permet de comprendre quels sont les axes qui vont être bien le matin, bien le soir, bien à midi, qu'est-ce qu'il faut éviter... ça permet déjà de commencer à se dire : il faut couper le soleil parce que là, il va arriver à telle heure et qu'e on ne veut pas. Si on veut pouvoir tourner une scène du matin à n'importe quelle heure par exemple, et que tu n'as que des fenêtres plein-est, il va falloir systématiquement couper le soleil tous les matins, donc : est-ce que c'est vraiment un décor intéressant ? Parce que quand tu dois couper, ça veut dire que tu ne peux plus voir ce qu'il se passe dehors. Et tout à coup tu te mets à diriger un décor ou à valider, invalider un décor purement en fonction de ça. Et il y a des solutions aussi là-dessus.

J'aime beaucoup l'anecdote de Terrence Malick, qui est un des fervents adeptes de la lumière naturelle. Dans *The Tree of Life*, même si je pense qu'il l'avait fait dans d'autres films, il avait développé des manières d'utiliser la lumière naturelle, mais sans la contrainte de se dire « *c'est à telle heure, il faut que la maison soit orientée comme ça* ». Pour ça, ils avaient construit deux maisons ou, en tout cas, plusieurs pièces sur roulettes, pour les pivoter pour que le soleil arrive là où il voulait ! Du coup tu comprends que chaque cinéaste à sa façon de jouer avec les contraintes. Soit il les subit, parce que l'argent, parce que le temps... parce qu'il tourne en hiver un film qu'il aurait dû faire en été par exemple, pour des questions de disponibilités d'acteurs... Mais lui, il a décidé de s'enlever certaines contraintes en se disant que la maison elle serait toujours bien orientée : on aura toujours le soleil dans la fenêtre, quoi qu'il arrive, et ça, c'est intéressant ! Je pense que ce n'est pas une solution très chère, mais c'est juste une certaine ouverture d'esprit ! Et puis nous en France, on tourne beaucoup de film à Paris, dans des appartements, enfin c'est la majorité des scénarios, donc ce sont d'autres contraintes !

Mais par exemple, ça m'est souvent arrivé de tourner avec des réalisateurs qui aiment un appartement, et il se trouve qu'il est au 6<sup>e</sup> étage et... tu ne peux pas rééclairer par l'extérieur un 6<sup>e</sup> étage ! ou alors c'est vraiment compliqué et il faut impliquer tout de suite la production en disant « *on va mettre les projos, fixés à des tubes sur le toit, dont la lumière va retomber par les fenêtres par au-dessus* ». Et si tu ne peux pas faire ça, tu trouves d'autres solutions... Par exemple sur *Vernon Subutex*, j'avais dit à la réalisatrice « *Moi j'adore l'idée : on ne choisit les décors que parce qu'on les aime. Mais par contre, je te préviens : en montage, tu vas avoir de faux raccords de lumière ! Un moment où tu vas filmer, il y aura un éclat de soleil là-bas sur le mur du fond, et puis nous on va tourner le contre-champ 4h plus tard et tu auras soit de la lumière, soit plus de lumière, soit elle aura bougé...* » et elle avait accepté. Mais parce que ça nous débloquent une liberté de tournage qui était plus forte parce que tout d'un coup on pouvait tourner à 360 degrés dans le décor. Et cette liberté-là était plus importante pour la réalisatrice.

Après, j'aime beaucoup aller tourner à l'étranger. Je ne sais pas pourquoi, mais ça s'est fait comme ça et j'arrive de temps en temps à aller tourner à l'étranger et tu vois bien que la façon d'appréhender la lumière disponible est aussi culturelle. Par ce que, en réalité, quand tu tournes aux États-Unis, tu dis « *on tourne en lumière disponible* », ils disent « *oui, bien sûr* ».

Mais il y aura toujours un camion avec des lumières, un groupe électrogène et des électriciens prêts à sortir n'importe quoi ! Et j'avais fait un tournage en Chine : c'était un plan de 1 heure en nuit. Et il n'y a pas un endroit qui n'est pas rééclairé. Ils ne se disaient pas « *là, de toute façon c'est un peu dans l'ombre, on ne le voit pas.* » pour eux, ce qui n'était pas éclairé par les lumières de jeu, les *Practical Light*, devait être repris par des lumières hors champ. Alors que nous en France, vu que les gens visent d'abord à rentrer dans le budget, ils se disent : « *alors qu'est-ce qu'il y a comme lumière disponible ? Qu'est-ce qu'on peut utiliser comme lumière naturelle ou comme lumière de jeu ? On arrive dans un décor qui nous plait et en plus il y a déjà plein de lampes : c'est génial !* » et ensuite ils se disent « *d'accord, mais si on veut mettre du soleil ?* » et là tu te mets à réfléchir à ce que tu vas mettre par la fenêtre à l'extérieur.

C'est aussi catégoriel. Pour les films d'auteurs : il y a moins d'argent, les décors sont plus pauvres, on va tourner avec ce qu'on a. Alors que pour les comédies, qui sont les films qui ont le plus d'argent, ce n'est pas du tout difficile de rééclairer. Ça fait partie de ce type de tournage. Pourquoi ? Parce que tu veux qu'à 8 heures le décor soit prêt pour tourner et qu'à la fin de ta journée tu aies fait tous les plans qu'il faut ; tu veux pouvoir tourner, qu'il pleuve, qu'il vente, qu'il y ait une tornade ! Donc l'idée, c'est de se sécuriser. Ce n'est pas une lumière qui vise à faire plan incroyable. C'est une lumière qui te dit que tu as rentré ta journée, tu as rentré tes plans et demain est un autre jour. Donc ce n'est pas du tout la même approche. Mais c'est assez intéressant.

Là je suis en post-production d'une mini-série que j'ai tournée en Angleterre. Et sur le tournage, il y avait un écart entre moi et l'équipe ! Mais pas un écart destructeur. La réalisatrice m'avait appelé parce qu'elle avait vu *Mustang* : elle l'avait adoré et donc elle voulait la caméra épaule, la lumière naturelle, un truc un peu sensuel. Et en même temps, j'étais avec une équipe de techniciens qui ne font que de la pub, d'énormes films, et pour qui, s'il n'y a pas des projecteurs partout, il manque quelque chose ! Et c'est drôle parce que du coup, ça m'a forcé à gamberger et à me dire : mais ils ont raison après tout, il y a des décors où on va avoir besoin d'avoir un look, d'avoir une gueule ! Et donc, tu vois j'avais revu ma liste de décor en me disant : on a quand même des maisons incroyables [je te parlais de maisons victoriennes tout à l'heure parce que là-bas on avait plusieurs maisons qui étaient assez incroyables] et tout d'un coup tu te dis : tous ces décors-là, c'est de l'extérieur, il suffit de tourner à la bonne heure et d'avoir un peu de chance avec le soleil et on va avoir ce qu'il faut, on va se débrouiller sans rien. Et puis parfois, je faisais sortir des cadres de diffusion ou des choses comme ça, mais rarement les miroirs. Les miroirs je les utilise rarement, parce qu'il faut tout le temps être à côté pour réajuster parce que le temps d'une prise, le soleil a déjà bougé. Et si en plus, il y a un tout petit peu de vent, le miroir vibre et tu sens que la tache de soleil que tu as mis dans le champ vibre aussi et ça attire vachement l'attention. Alors, j'utilise plutôt de l'aluminium ou du réflecteur martelé et ça ne te fait pas une attaque aussi dure. Ça fait quelque chose d'un tout petit peu plus diffus, donc plus facile à travailler et après, tu peux le rediffuser avec un cadre.

La panoplie du tournage pauvre, comme sur *Mustang*, c'est : des réflecteurs blancs, des draps et des borniols.

Et, pour continuer sur le rapport à l'architecture, j'ai eu un choc une fois, en visitant le Dia:Beacon, un musée d'art contemporain à New York. C'est une usine réaménagée et le principe du musée c'est « *on n'éclaire rien* » : toutes les œuvres sont dans la lumière naturelle. Du coup en été, les horaires c'est, par exemple, 9h-18h ; mais en hiver, comme il y a moins

d'ensembles, le musée ouvre à 11h et ferme à 15h, pour que ça reste dans la lumière naturelle. Et c'est génial parce que tu sens vraiment que l'œuvre est prise dans la direction de la lumière, parce que toutes les fenêtres sont dans le toit, mais elles sont toutes dans le même sens, donc ça crée une vraie atmosphère et c'était vraiment magnifique. Ça apprend aussi à regarder les surfaces rondes, planes, blanches...

Quand on était sur *Mustang*, on a beaucoup discuté des couleurs des murs de la maison. En fait on avait dissocié les parties intimes (les chambres), beaucoup plus vives et punchy en couleur ; et les parties communes (avec l'oncle qui terrorise tout le monde et la grand-mère), pour lesquelles on avait conçu une palette beaucoup plus éteinte, sourde et sombre. Ce que j'aimais beaucoup, c'est que ça remettait en valeur les entrées de jour, les entrées de soleil par les fenêtres, parce que tout d'un coup ça faisait de grandes entrées, des impacts et ça fait surgir les visages si tu les mets sur un fond sombre. Il suffit de peindre un fond et tout d'un coup, ce n'est déjà plus du tout la même chose alors que tu n'as rien fait en lumière ! J'essaie de le faire à chaque fois. Après il faut quand même se méfier des couleurs. Par exemple le jaune ou le vert interagissent mal avec la peau, notre carnation. Mais selon les décors ça peut être intéressant ou pas.

En 2<sup>e</sup> ou 3<sup>e</sup> année à la Fémis j'ai eu un énorme coup de cœur pour Le Caravage. J'étais allé voir une exposition qui réunissait tous ces tableaux, à Rome. Et ça a été un vrai choc émotionnel. Mais de ces chocs qui te font tout revoir différemment. Et typiquement, il fait ressortir tous ces visages sur des fonds sombres et ça a vraiment changé la donne, dans l'histoire de la peinture et dans mon approche. Ce n'est pas directement du travail sur la lumière, mais plus dans le rapport à l'espace. Le rapport du premier plan à l'arrière-plan est déjà un travail gigantesque.

**Sacha Lévêque** : Oui et puis jouer sur la couleur du fond c'est déjà travailler la lumière puisqu'un fond clair va la renvoyer alors qu'un fond sombre va plutôt l'absorber.

**David Chizallet** : Et puis ce qui est fou c'est que, par exemple, le mur sombre derrière moi, là il est dans le champ. Mais si on fait un contre champ, ce mur va renvoyer cette sorte de bleu gris sur un visage, ça risque de faire hyper bizarre et on ne va pas comprendre. Donc selon l'axe, soit ça va être utile soit ça peut pourrir ton image. Donc il faut être très vigilant : d'accord, la pièce a les couleurs qu'on a choisies, elle est très bien. En revanche, tout ce que ça renvoie peut jouer contre nous.

Et, ce que disent les chefs opérateurs qui ont connu la pellicule, c'est que, en pellicule, la sensibilité dans les basses lumières était moins grande donc tous ces petits retours des murs impactaient moins le visage. Alors que le numérique a une espèce de sensibilité dans les basses lumières qui fait que la moindre ombre colorée ressort autant que le reste. Et ça, ça a poussé les gens à être beaucoup plus vigilant à ce qu'il se passe hors champ. En plus comme on tourne avec des optiques très lumineuses, que les caméras sont très lumineuses et qu'on éclaire encore moins, en réalité tout est un peu noyé. On ne travaille qu'en contraste doux maintenant. C'est-à-dire qu'avant, quand tu tournais à 100 ASA ou à 50 ASA, tu étais obligé d'éclairer ce que tu voulais voir. Et donc tout le reste automatiquement s'éteint. Parce que, ton 50 ASA ne peut pas capter ce qui se passe dans le mur sauf si tu le réécailles. Alors que quand tu tournes à 800, 1600 ISO : tout est déjà trop clair ! Donc tu ne réécailles pas ton sujet et tu baignes dans l'atmosphère de la pièce. Et alors, tu n'es plus maître ou maîtresse de ta direction, notamment des couleurs, mais plutôt, tu subis ce que le décor te renvoie. Il y a beaucoup de chef opérateur qui disent qu'en numérique, il faut couper la lumière. Beaucoup

plus que de la rajouter. Evidemment, il y a des parades : tu peux régler ta caméra à 100 ISO et tu te retrouves à peu près dans ces conditions-là. Mais il restera toujours une sur-sensibilité en basse lumière qui fait que, par exemple sur *Mustang*, je mettais des borniols sur les murs hors-champ pour ne pas avoir de retours.

Après les retours sont parfois intéressant ! ça peut créer des choses, mais dans le storytelling, la façon dont tu découpes la scène, il faut que le spectateur comprenne que ce retour de vert ou ce retour de bleu fait partie du décor, qu'il y a une télé allumée ou un frigo ouvert. Il faut l'intégrer. Si tu ne l'intègres jamais, ça va juste être étrange. C'est comme si tu filmais une scène de discussion à côté d'une fontaine et que tu ne filmais jamais la fontaine ! Tu entends « *plicplicplicplic* » pendant 5 min de scène et si tu ne filmes jamais la fontaine, les gens vont se dire « *mais qu'est-ce que c'est que ce bruit ?* ». Le retour de couleur est autant parasite qu'un bruit inexpliqué : il faut s'en méfier !

Par exemple quand tu filmes en forêt ou sur de la pelouse, tu vois à quel point, même à l'œil nu, il y a des retours de vert dans les ombres, qui sont énormes ! Et ça c'est très dur à enlever en étalonnage parce que toutes les ombres sont colorées. Il faut enlever ce vert, mais ça devient une espèce de gris dans les ombres parce que c'est la seule couleur qu'il y a et c'est très dur de retrouver la peau. Donc j'essaie vraiment de couper tous ces retours pour être sûr d'avoir la bonne teinte. Mais bon le pendant c'est que, si tu coupes absolument tous ces retours, tu risques d'avoir un visage juxtaposé sur un fond, qui est hors contexte, donc c'est un peu délicat. Il faut voir comment ça se raconte. Mais le numérique ne fait pas de cadeau de ce point de vue-là.

**Sacha Lévêque** : Et alors pour parler un peu de *Mustang* : comment est-ce que tu es arrivé sur le projet ? J'ai cru comprendre que la préproduction du film avait été un peu compliquée.

**David Chizallet** : Oui, au départ Deniz était avec une autre production, avec une autre équipe. Et un mois avant le tournage, sa productrice la lâche et toute l'équipe la quitte. Et elle, elle lutte pour garder son casting, parce qu'elle avait trouvé les filles qui étaient géniales ! Et en deux jours, elle a réussi à retrouver une autre production et c'est là qu'elle m'appelle. Parce qu'on avait fait 4 ans ensemble à l'école et que j'avais cadré son film de fin d'étude et, au début je n'étais pas dans le projet parce que sa productrice avait dit « *non je veux un chef op expérimenté* ». Tu vas voir tu vas l'entendre des millions de fois : c'est très dur d'arriver à faire un film quand on débute, c'est terrible. Parce qu'on accepte les réalisateurs inexpérimentés, mais on les entoure d'un chef opérateur et d'un monteur qui ont plus d'expérience et ça veut dire que nous, on passe systématiquement à la trappe parce qu'un réalisateur expérimenté ne va pas aller chercher un chef opérateur qui n'a jamais rien fait non plus, donc c'est très difficile ! Comme Deniz se retrouvait avec les mains libres, elle m'a appelé. Je me suis retrouvé, à 3 semaines ou 2 semaines du tournage, à débarquer sur le décor et c'est là qu'on a pu commencer. Déjà j'ai fait changer la caméra : je ne voulais surtout pas d'une RED je voulais une ALEXA, parce que je savais que la ALEXA avait une dynamique qui autorisait à jouer plus facilement avec ces éclats de lumière. J'avais très envie d'utiliser le soleil et les très hautes lumières, mais sans que ça fasse vidéo, parce que la vidéo, à l'époque, clippait toutes les hautes lumières comme si tu abrasais toute la courbe haute et tu te retrouvais avec des amas de paquets blancs dans une image et je ne voulais surtout pas ça ! J'avais déjà tourné avec la ALEXA et elle a ce rapport organique à la haute lumière. Et puis, j'ai rajouté de la diffusion parce que j'adore ça et que ça allait avec l'idée de ne pas surjouer le drame dans l'histoire. On

voulait montrer de jeunes filles dont le destin est entre leurs mains, actives, dynamiques et lumineuses.

Deniz m'a raconté qu'au départ, l'idée de l'autre équipe, c'était de remplir les plafonds de lumière pour pouvoir compenser l'écart entre la lumière intérieure et la lumière extérieure. Et en fait, je n'avais pas envie de rééclairer par le plafond parce que les ombres... enfin ce n'est pas du tout réaliste, non pas que je cherche le réalisme... C'est plutôt que ça manque d'élégance sur les visages, donc j'essaie en général d'éviter d'éclairer par au-dessus, sauf si ça raconte un truc. Mais du coup, j'avais toujours la main sur le diaph et selon la présence des fenêtres, selon si je voulais jouer plutôt posé pour la fenêtre ou pour les visages, je réglais la bague de diaph. Et ça nous libérait beaucoup de contraintes et, une fois qu'on avait lancé la machine, chaque journée avait ses scènes à faire, ses scènes improvisées. On n'avait pas vraiment de découpage à l'avance.

Moi j'avais deux blondes et quelques boules chinoises et ça me permettait, soit de créer une ambiance pour les soirs ou les nuits ; soit, en les mettant vraiment à ras des fenêtres, de faire de petites attaques. Je me rappelle, il y a une scène dans l'entrée, où c'était assez sombre. Et j'avais deux petites lucarnes donc j'avais fait deux petites attaques comme ça en hommage à Caravage. C'est la scène où elles sont habillées toutes les cinq avec leur robe marron et la tante fait un ourlet. Et comme il y avait ces attaques assez fortes ça permettait de laisser la lumière rebondir et faire un peu des éclats et c'était très agréable de laisser des parties dans l'ombre et des parties très attaquées, ça structurait bien le plan. Mais ça s'est fait presque par hasard.

**Sacha Lévêque** : Et du coup quand tu arrives sur le projet et que tu découvres le décor deux semaines avant le tournage, comment tu prépares ? Tu es allé directement sur place ou tu as eu une phase de préparation en France ?

**David Chizallet** : Je suis allé directement à Istanbul, où j'ai retrouvé l'assistante-réalisatrice qui démarrait elle aussi. On a attaqué le plan de travail, avec Deniz : qu'est-ce qu'on tourne quand, quelles sont les scènes ? J'avais besoin de digérer un peu le scénario, surtout par rapport au temps qu'on avait, par rapport à la taille de l'équipe... Et puis rapidement, au bout de trois jours, on est allé sur le décor. On a visité, discuté, refait faire les peintures... Deniz et l'assistante-réalisateur sont parties au marché pour trouver les costumes du film... tout était vraiment fait comme ça, sur le moment ! Et, à part une ou deux scènes dont le découpage était assez précis, pour le reste, on travaillait comme ça : on observe les filles jouer la scène, comment elles font, qu'est ce qui se passe et on essaie de faire que la caméra soit vraiment comme une des filles, au milieu du groupe. Et ça, c'était la grande ligne. À chaque fois, Deniz me disait « *Imagine que tu es la 6e sœur. Il faut que tu racontes le film comme ça.* » Donc, on peut dire qu'il y avait une façon de faire un peu documentaire. Et ce qui est intéressant c'est de trouver à quel moment tu déplaces ton instinct ou ta technique pour sophistiquer un peu cette manière de filmer, sortir un projecteur, préparer un cadre à l'avance. Il faut sentir comment le personnage va évoluer dans la scène pour pouvoir nourrir ça ; et l'opposé du curseur, qui est vraiment un documentaire : les choses se passent devant toi, comment tu peux improviser, comment tu peux trouver la meilleure place possible sans qu'on sente la caméra : j'avais vraiment à cœur qu'on ne sente pas l'opérateur alors que j'étais tout le temps à l'épaule, donc c'est assez difficile, mais c'était important pour moi.

Je me rappelle d'un moment où une des sœurs arrive dans le salon avec son futur époux et on panote pour les suivre. Il s'assied sur une chaise sur fond de mur et elle s'assoit sur la chaise

d'à côté, sur fond de fenêtre et le soleil éclatait derrière. Et donc tout à coup, alors qu'ils étaient associés ensemble dans la 1re partie du plan, dans le pano et dans la façon dont ils s'assoient tu vois immédiatement, c'est visuellement raconté, qu'ils ne sont pas du tout dans le même monde : elle est nimbée, noyée dans cette lumière et lui, emprisonné dans ce cadre. Et ce genre de trouvaille, c'était mi accident, mi-préparé, mi « *il suffit de bouger la chaise de 10cm* », ou que je me déplace aussi et tout à coup ça raconte un truc. Alors que ça pourrait être totalement anodin. Après il suffit d'une image, et l'image va être emblématique de ce qu'il se passe dans le film. Et ça c'est intéressant à sentir.

Il y a aussi la scène de la fête... Ce sont des moments où la détresse des personnages est très agréable à accompagner avec quelque chose de doux. Et en fait quand le metteur en scène te fait confiance, tu vas oser des choses, tu vas te faire confiance et tu vas aller vers des directions qui ne te semblent peut-être pas être les plus orthodoxes ou les plus logiques, mais en tout cas qui font sens dans le cadre du projet. Et c'est là que tu fais des plans qui sont forts, qui racontent quelque chose... c'est juste parce qu'on te fait confiance finalement !

Je suis un grand fan de Janusz Kaminski, le chef opérateur de Steven Spielberg. Et il dit « *on ne peut être jamais aussi bon que ce que le metteur en scène te permet de faire* ». C'est-à-dire que tout ce que tu fais n'est possible que parce que le metteur en scène te permet de le faire. Et quand le metteur en scène n'a pas en tête de raconter visuellement son film, qu'il veut le raconter uniquement par les mots, par le scénario, c'est là que tu te retrouves à faire de l'enregistrement. Donc tu as une caméra qui enregistre du dialogue et puis quand on n'a pas eu la personne qui répond en face, tu tournes la caméra, tu refais la lumière et tu dis « *voilà on va enregistrer la personne qui répond à ce dialogue* » et c'est là que tu te dis « *mais en fait c'est pas du tout créatif ce qu'on fait. On fait ce que des millions et des millions de gens avec des caméra ont fait avant nous.* ». Et c'est quand le rapport de confiance est établi que tu peux dire « *en fait moi c'est ce personnage qui m'intéresse, avec ces silences... et le reste, ce n'est pas la scène. La scène elle est là.* » C'est le curseur entre est-ce qu'on joue la sécurité et on verra au montage et tout ça ; ou, est-ce qu'on décide de prendre du temps pour bien faire ce plan-là même si c'est le seul plan de la séquence, parce qu'on sait que c'est important. Là c'est le rapport de chacun à son métier, au cinéma. Ça dépend pour le réalisateur d'où il en est de sa propre expérience de confiance au montage. Il y a des façons dont toi tu abordes la scène qui ne dépendent plus de toi : ça s'est joué avant, quand tu as choisi le décor, quand tu as lu le scénario et que t'as dit « *en fait ça m'intéresse de raconter ça* » ; ça s'est joué quand tu as compris que ce metteur en scène allait savoir raconter ce scénario, parce que parfois il y a des metteurs en scène qui font aussi des choses qui ne les intéressent pas vraiment, ou qui n'ont d'intérêt que dans le fait de travailler. C'est bien de travailler, mais il faut aussi se réinterroger et c'est vrai que, sur *Mustang* j'ai beaucoup appris parce que Deniz, me faisant confiance. Elle m'a forcé à me réinterroger sans arrêt sur pourquoi je fais ça, est-ce qu'on a besoin de faire ça, de perdre du temps à faire ça, est-ce que ce n'est pas s'empêcher de faire autre chose ?

On a fait de très grosses journées donc ce n'était pas facile, mais il y avait vraiment une énergie, presque une frénésie dans l'idée d'être au bon endroit au bon moment : quand tu as la caméra, que tu sais que tu as bien choisi ça... Comme je cadre beaucoup à l'épaule, j'aime bien, quand il y a un personnage en amorce, le diriger avec l'autre main et du coup, il y a une sorte de ballet qui se crée hors champs, que les gens ne voient pas. Tu diriges l'amorce, tu mets plus ou moins de visage, tu peux te décaler pour venir chercher un profil perdu. Et du coup, il y a pleins de moments qui ont l'air hyper faciles alors qu'en réalité, toi tu es en train de littéralement déplacer le corps par rapport à la caméra, de chercher une amorce, de cacher,

de rouvrir le champ ; et à la fin de la prise, les gens disent « *okay c'est très bien, on passe à la suite !* » et ils ne se rendent pas compte qu'en fait tout ça, c'est parce qu'il y a eu un truc de respiration entre toi et la caméra... au fond quand tu cadres et que tu diriges la lumière et le cadre, tu peux créer des moments comme ça où personne ne se rend compte à quel point s'est recréé et ils pensent que ça s'est fait comme ça ! Et tant mieux ! C'est pour te dire qu'il y a un endroit qui est magique, qui est secret et que même le metteur en scène ne sait pas qu'en fait tu as arrangé les choses comme ça. Et ça c'est un truc que tu gardes pour toi, mais qui est le moment où tout se concrétise entre : on a choisi ce décor, ce scénario, ces acteurs-là, tu as la confiance des acteurs, des actrices, tu as la confiance du metteur en scène, tu peux et tout d'un coup, tu y vas ! Et c'est assez rare.

Moi je suis encore aux prises avec un producteur sur un projet, qui ne comprend pas pourquoi j'ai mis un personnage brûlé sur une fenêtre, pourquoi je l'ai laissé complètement dans le brouillard. Je crois que ça doit durer 10 secondes sur un film d'1h30, mais il bloque là-dessus, parce que tout d'un coup ce n'est pas une image télévisuelle, ce n'est pas une image qui permet de lire la scène, alors que, organiquement et sur le sens du personnage, c'est un moment où il est complètement dans le brouillard, c'est un moment psychologique. Et je trouvais ça passionnant de le montrer : le type ment à sa femme, c'est le monde de l'illusion et tout d'un coup ça prend forme dans l'image même ! Mais on se heurte sans arrêt à des gens qui vont penser un truc sur les images alors qu'ils ne se laissent pas emmener... et c'est là que c'est vraiment un rapport de confiance. Au fond c'est vraiment important de s'entourer de gens qui ont la foi ! C'est plus important que de savoir lire une courbe sensitométrique, de connaître la dernière caméra, ou de savoir faire des tests d'objectifs. Parce que quand on est à l'école, on se concentre beaucoup sur la technique et sur la connaissance du moindre projecteur... Mais il faut aussi savoir laisser ça de côté. Je crois que c'est le plus important. Parce qu'il y aura toujours quelqu'un, un assistant caméra ou un électro, qui saura le truc technique que toi tu ne sais pas et il sera ravi de t'aider. En revanche, savoir pourquoi tu fais tel choix, et pourquoi tu racontes l'histoire comme ça, et comment collaborer au mieux pour aider un metteur en scène à raconter une histoire ça, ce sera ta responsabilité et peu importe le projecteur ou l'optique. C'est important, mais pas plus important que de mettre tes chaussures le matin : parce que tu auras beau avoir une optique de la NASA si tu n'as pas tes pompes ou que tu marches sur ton lacet, le plan sera pourri. C'est con hein ! mais tout compte et rien ne compte ! Et au début c'est difficile de comprendre ça !

Je me rappelle sur mon premier long-métrage comme chef opérateur, j'étais déjà hyper heureux qu'on me donne accès à un film, qu'on me fasse confiance, et en effet ma première préoccupation, c'était pas le look du film ou comment on va faire, c'était : « *comment on va faire croire au spectateur qu'un plan qu'on a tourné à telle date et un autre plan qu'on a tourné 3 semaines après, et que tous les plans du film qu'on va faire dans des conditions qui n'ont rien à voir où des fois j'aurais de quoi éclairer, des fois pas du tout, des fois ça va être n'importe quoi... comment on va faire croire aux gens que tout ça c'est un seul film qui se tient ?* ». Comment créer ce truc où tu as l'impression que tu es dans un monde, que le film appartient à son monde ? Et j'étais obnubilé par tout ça... mais en fait la réponse c'est qu'il y a une histoire ! Ce n'est pas technique ! Ce n'est pas « *Il faut garder la même optique et le même diaph tout le temps* ». C'est que le spectateur est pris dans l'histoire et que toi aussi tu es pris dans l'histoire, et que tu vas dire, on a éclairé comme ça, on a fait ces choix, on les maintient, ou pas, selon si à un moment tu veux créer une résurgence ou un choc, mais tu crées une ligne musicale comme ça et puis c'est tout ! Et tu fais confiance à l'histoire et aux acteurs ! Mais

j'avais eu un choc : « ça va durer 1h30 ! et il faut que les gens pensent que tout est pensé ! » Jusque-là, je n'avais fait que des courts-métrages et des documentaires !

Mais maintenant je ne me pose plus du tout ces questions-là...

**Sacha Lévêque :** Et par exemple le plan dans *Mustang* où deux des sœurs sont en train de bronzer sous la maison et que le soleil les éclaire à travers la grille, est ce que c'est de la lumière naturelle ou est-ce que tu es intervenu à certains endroits ?

**David Chizallet :** J'adorais ce bleu cyan qui sortait de la maison et ça faisait un moment que je guettais cette enclave qui est près de la porte. Et en fait, on s'est servi d'un moment dans l'histoire du film où l'oncle commence à murer et à rajouter des grillages. On voulait montrer que malgré cet enclavement et cet emprisonnement qui se fait petit à petit, les filles sont toujours dans leur rapport à leur liberté et à leur sensualité. Le plan fonctionne déjà à cause du choc entre le cadre qui les mets elle-même dans un sur-cadrage, les grilles... et en même temps elle-même, qui ont l'air d'être sur la plage avec les mouettes et le son des vagues. Et donc ce choc-là crée le plan. Et moi je voulais surtout que la lumière participe dans l'idée qu'on est avec elles et qu'elles-mêmes se sentent dans un endroit beau et agréable et que l'emprisonnement n'a pas d'effet sur elle. Et donc ce soleil vient éclater et je l'ai laissé bruler et rebondir un peu partout : je n'ai absolument rien rajouté. Ça fait partie des moments où il faut vraiment savoir à quelle heure tu tournes : s'il n'y a pas le soleil, le plan ne marche pas. Et il faut accepter de laisser rebondir, ça arrive jaune, ça part cyan dans tous les sens avec ces beaux maillots flashy qu'elles ont, et il n'y a rien d'autre à faire. La seule chose qu'on a travaillé, c'est la pause des filles pour que ça ait l'air le plus désinvolte possible.

**Sacha Lévêque :** Et par exemple pour chercher cette pose, tu donnes aussi ton avis ? Tu y participes ?

**David Chizallet :** Oui, j'étais à la caméra et Deniz était à 1m de moi. Elle a fait le film à 1m de moi : elle avait l'écran et elle était toujours à côté et elle pouvait me parler pendant les prises !

**Sacha Lévêque :** Et pour les scènes de nuit, par exemple quand la plus grande des sœurs revient de son rendez-vous secret et qu'elle monte à la fenêtre, est-ce que tu as rééclairé ?

**David Chizallet :** À cet endroit-là, il n'y avait rien du tout : c'était la nuit noire. Donc j'ai décrété que comme on n'était pas loin de la route, il y avait un réverbère. J'ai inventé mon réverbère : j'ai placé un projecteur à peu près à 3m de haut et c'est tout. Et après je laissais vivre cette lumière-là parce qu'elle se suffisait à elle-même : elle racontait un truc vraisemblable et en même temps elle montrait que c'était très sombre et qu'elle, elle revenait vers la lumière, vers la maison. Ça me paraissait juste. En revanche, j'évitais d'éclairer les filles en douche, avec des lumières dures : j'essayai toujours d'avoir une lumière à hauteur des yeux.

**Sacha Lévêque :** Est-ce que ça a été difficile pour toi ou pour Deniz d'accepter d'avoir une fenêtre brûlée ou les filles légèrement sous exposées ?

**David Chizallet :** Elle en était parfaitement consciente : c'est voulu ! Dégager des silhouettes, faire exploser la lumière, ça fait partie de notre langage commun avec Deniz : on a fait un film après [*Kings*] et on a joué ça à fond. C'est mon rapport anti-français à la lumière !

C'est terrible les idées reçues, répéter toujours la même chose, ne pas accepter la différence, je ne sais pas... Quand tu t'intéresses à la peinture ou à la photo, il y a des choses magnifiques et c'est un langage en mouvement, c'est une langue vivante. Et le cinéma, en tout cas en France, tu as l'impression que c'est mort : ils ont tellement la frousse que les gens puissent ne pas comprendre la scène... mais c'est la tyrannie des producteurs, du box-office, c'est la tyrannie des monteurs qui montent sur la parole donc tu as tout le temps la personne qui parle IN et CUT, l'autre qui répond à l'image et CUT, l'autre qui répond... ça ne fait pas réfléchir les gens ! les gens sont soumis à des diktats débilants sûr qu'est-ce que c'est le langage cinématographique...

En fait, il faut trouver des metteurs en scène avec qui tu partages ton idée et qu'ensembles, vous alliez encore plus loin. Mais ça, ça va arriver : tu vas rencontrer deux, trois réalisateurs, réalisatrices pendant les prochaines années où tu vas sentir un truc fort qui va t'aider toi à progresser. Parce que les autres ne cherchent pas à progresser, ils veulent que tu refasses la même chose et ce n'est pas comme ça que tu avances... Moi après *Mustang* j'ai eu plein d'appel de gens qui voulaient que je refasse la même chose, mais ce n'est pas intéressant pour moi, de refaire la même chose...

## Retranscription de l'entretien avec Jérémie Attard, 13-03-2021

Jérémie Attard est le chef opérateur de *Tu Mérites un Amour* de Hafsia Herzi. Ce premier long métrage, à la fois pour la réalisatrice et pour le chef opérateur, est sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes 2019. Ils se retrouvent pour un deuxième long-métrage actuellement en post-production. Il est aussi le chef opérateur de *Seize Printemps* de Suzanne Lindon, labellisé Cannes 2020. Je le contacte pour parler de *Tu Mérites un Amour*. La discussion, très dense a aussi tourner autour de son parcours, de sa pratique et de ses autres tournages.

**Jérémie Attard :** Je vais t'expliquer un peu le parcours qui m'a amené sur ce film, parce que c'est assez particulier : j'ai fait le film d'Hafsia Herzi assez jeune, avec assez peu d'expérience comparé à ce qui se fait normalement quand tu es chef opérateur. En fait, je me suis retrouvé sur le tournage de *Mektoub my Love : Canto uno* en tant que, au début assistant / technicien retour image, et très vite, sur les plateaux de Kechiche, on est amené à faire beaucoup de choses. Il a une méthode un peu radicale, qu'il a construit de films en films et qui est la sienne, où il n'y a pas un rôle défini. Il n'y a pas de machino, il n'y a pas d'électros et on est tous un peu tout. Le tournage doit être très léger parce qu'on tourne avec des acteurs non professionnels donc il cherche aussi une très grande discrétion dans la manière de filmer pour ne pas intimider les personnes. Donc ça passe forcément par le matériel où toute la config est pensée pour être très discrète et très légère. Il a fait plusieurs mois d'essais avec son chef opérateur Marco, pour tester du matériel et avoir une configuration qui permette de tourner longtemps sans déranger les acteurs, pour pouvoir faire des prises continues.

### Tourner avec Abdellatif Kechiche

Donc j'ai un peu de débarqué sur ce plateau alors que j'avais une expérience plus classique : j'avais été second et premier assistant caméra sur, par exemple, des TFE Fémis, avec des ALEXAS, des config lourdes, des électros, des machinos... et j'ai découvert sa pratique du plateau de cinéma et ça m'a assez fasciné. J'ai vraiment adoré la manière de faire et ce que ça permettait artistiquement dans les prises, dans le jeu. J'ai commencé à cadrer, puisqu'on était plusieurs caméras, assez vite. Et j'ai adoré pouvoir faire des prises assez longues, où un peu tout était possible. En tant que cadreur on avait une liberté artistique assez folle qui nous permettait de faire des propositions... Et ça a eu une influence assez forte sur moi et sur les gens qui étaient avec moi : on a des souvenirs intenses du tournage parce que c'est très long aussi, donc très dur physiquement. Ce sont de longues journées. On part sur le tournage sans forcément savoir quand est-ce qu'on va s'arrêter de tourner. Ce sont des conditions très particulières, mais qui, pour nous en tout cas, parce que les personnes dans l'équipe étaient assez jeunes, était une expérience de tournage vraiment très gratifiante ! Et puis au moment de la post-production du premier film, Abdellatif Kechiche m'a proposé de l'accompagner, ce qui n'est pas du tout classique non plus ! Il m'a dit qu'il avait bien aimé l'énergie au tournage et il m'a proposé un poste de monteur sur le premier *Mektoub*. J'avais fait un peu de montage de mon côté sur des projets personnels et j'ai accepté parce que j'étais très curieux de découvrir l'envers du décor dans le montage de long métrage. Et très vite je me suis retrouvé à faire des effets visuels sur le film parce que j'avais aussi, de mon côté, fais un peu de VFX pour des projets personnels ou pour des courts-métrages d'amis. Et le premier *Mektoub* est allé à Venise et ensuite on a fait le tournage du second film : *Intermezzo*. Et, même principe : un tournage assez long et je me suis retrouvé à nouveau sur la post-production de *Mektoub 2* et c'est pendant la post-production qu'est arrivé le projet de film d'Hafsia Herzi.

### Genèse du film d'Hafsia Herzi

En fait, Hafsia Herzi avait depuis longtemps un projet de long-métrage à Marseille. Elle a un scénario depuis 2012, qu'elle essaie de faire produire avec la société de production d'Abdellatif Kechiche. On a eu des difficultés à le faire, déjà pendant la post-production de *Mektoub 1*, où on a essayé de lancer le tournage à Marseille, mais les financements n'étaient pas là. C'était une machine un peu compliquée à mettre en place surtout que la structure de cette boîte de production, à l'époque je pense, était un peu limitée pour pouvoir permettre 2 films en même temps. Donc tout ça a fait qu'on n'a pas pu faire le film d'Hafsia à l'époque, et donc elle a décidé d'en faire un court-métrage, parce qu'elle voulait essayer de tourner, ne serait-ce que pour se préparer à ce film qui allait arriver un jour ou l'autre. Et elle m'en a parlé. Le film s'appelait à l'époque *Obsession*, et on en a discuté pour essayer de le faire sur quelques jours pendant l'été 2018. Et c'est comme ça qu'on a commencé à faire un court-métrage. On a fait plusieurs sessions de tournage : on a commencé en juillet 2018, on a fait quelques jours en août, et un peu plus tard fin septembre début octobre, pour une session un peu plus longue. Ces trois sessions ont permis de commencer à monter pendant qu'on le faisait. Et après la première session, Hafsia Herzi s'est rendu compte qu'elle avait quelque chose de suffisamment intéressant pour le développer en long-métrage.

### **Le matériel**

On est parti avec assez peu de matériel de base : on a fait avec le matériel disponible, que la société de production nous a mis à disposition pour ce court métrage. J'étais chef opérateur, et j'étais accompagné de Jérémy Renault qui cadre la caméra B, et avec qui je fais tous mes projets depuis ; Il y avait aussi Tom Houguenague, qui était assistant caméra sur le film et qui faisait aussi l'électricité. Il a aussi fait un peu de cadre. On est parti avec ce matériel, qu'on connaissait déjà de *Mektoub*, qui est très léger et très pratique, qui est pensé pour ça et c'est ce qui intéressait aussi Hafsia Herzi pour son film. Parce qu'elle a une carrière d'actrice, donc elle a connu les longs métrages produit normalement avec des budgets conséquents et elle connaît un peu les différentes manières de faire. Je pense qu'elle a cherché à reprendre certains aspects positifs de ce qu'on a trouvé sur le plateau de *Mektoub My Love*, à savoir la légèreté, l'improvisation, certains acteurs non professionnels... Du coup c'étaient des petites caméras, des boîtiers en fait : des Sony Alphas. Comme optique, on avait des Mini Primes, des VEYDRA. C'est une marque d'optiques légères, qui couvrent du super 35, qui sont corrects par rapport à leur prix et qui ont l'avantage d'être très petites, très compacts. Par la suite on a eu des zooms, des FUGINONS. Et en lumière un peu de LED, des ASTERA et globalement c'était tout.

### **Impro et multicam**

Pour cette première session, on a fait un petit peu de repérage sur les décors. On a repéré certains décors qui, finalement, n'ont même pas été utilisés pour le film, ou pour certaines séquences qui ne sont pas dans le montage final. Hafsia Herzi, c'est une réalisatrice qui marche beaucoup à l'instinct. C'est quelque chose auquel elle tient, et elle aime pouvoir réfléchir avec ses comédiens aux séquences, laisser de la place aux accidents, à l'improvisation... Et en tant que chef opérateur, j'essaie de m'adapter à ça et de comprendre ce qu'elle veut, ce qu'elle cherche et de penser à un dispositif qui lui permet cette liberté-là, tout en ayant quelque chose qui soit montable et qu'il y est une logique esthétique tout au long du film. Ce n'est pas forcément évident, parce que je n'ai pas le recul sur ce qu'on va faire, sur ce que va être le film au moment où on le fait. Parce que déjà, quand on commence, on pense faire un court-métrage et ensuite, quand on va de séquence en séquence, on ne sait

pas quel sera leur ordre les unes par rapport aux autres, comment elles s'agencent. Beaucoup de choses sont faites au jour le jour. Ça nous laisse une liberté créative folle. Mais en même temps, naturellement, parfois tu as besoin d'essayer d'intellectualiser ce que tu fais pour lui donner un sens, une logique, une cohérence. Et du coup ça, pendant le tournage, c'étaient des discussions que j'avais régulièrement avec l'ingénieur du son ou avec les autres cadres, pour essayer de se rassurer. Parce que c'est dur de lâcher prise comme ça, pour les techniciens en général, d'accepter de ne pas savoir. Tout est planifié dans le cinéma d'habitude... Et, Abdellatif Kechiche, même si c'est différent d'Hafsia Herzi évidemment, il déteste quand les gens sur un plateau savent à quoi s'attendre, ce qu'ils vont faire après, à quelle heure ils vont manger. Pour lui c'est un frein à la créativité, il est toujours en train de remettre en cause ou de générer un peu de chaos pour provoquer l'accident, pour provoquer des choses. C'est très déstabilisant, parce que sur le moment tu es un peu perdu. Mais j'ai beaucoup aimé ça, parce que ça remet en cause un peu ce que tu crois savoir sur comment on fait des films, comment on raconte des histoires. Et finalement, il se passe des choses : on arrive à saisir de belles choses et ça fait des films assez atypiques, avec de beaux moments. Et je trouve ça assez agréable, je comprends cette approche, et j'essaie de m'y adapter. Je pense qu'il y a beaucoup de personnes qui ne peuvent pas travailler comme ça. Parce qu'au final, dans la technique pure de l'image, c'est assez frustrant parce que tu ne fais pas aussi bien que ce que tu pourrais faire dans ton domaine. Mais ça permet d'essayer d'amener des choses dans le jeu avec les acteurs et je pense qu'il faut accepter ça. Je pense qu'en fait, c'est bien d'arriver à alterner des projets avec différentes approches.

Comme j'ai fait le film d'Hafsia Herzi comme ça, et que j'ai beaucoup aimé le faire comme ça, je cherche à garder le multi caméra, par exemple. J'ai fait des projets depuis ce film et j'aurais pu insister pour les faire avec une caméra pour pouvoir reprendre la main sur le contrôle de l'esthétique, de la lumière, du découpage... J'ai fait le premier film de Suzanne Lindon, et on l'a fait comme ça aussi : à deux caméras. Il était plus découpé, on a fait des repérages plus conséquents, mais on a essayé pour certaines séquences de recréer ces moments un peu suspendus, d'improvisation... Et pour le deuxième film d'Hafsia Herzi, qu'on a tourné l'année dernière, on a tourné à deux, trois caméras.

### **Repérage et découpage**

Quand tu tournes à plusieurs caméras, la plupart du temps tu ne peux pas poser un pied de projecteur. Avec deux caméras, si tu bloques certains axes, tu peux t'en sortir. Pour le film d'Hafsia Herzi, souvent j'arrivais sur un décor, j'essayais de comprendre un peu la logique du décor, de sa lumière. Et du coup, avec Hafsia, on essayait de penser à un découpage et de bloquer des axes pour tirer les meilleures possibilités de lumière sur le décor. Ensuite si je veux éclairer un peu, je sais que j'ai ces zones-là hors champ où je peux faire quelque chose : je peux neutrer... Autant sur *Tu Mérites un Amour*, on a eu très peu de matériel, autant on en a eu un peu plus sur *Bonne Mère*, mais c'étaient souvent des barres Bouladoux, des accroches, des choses comme ça... Mais rien sur pied parce qu'on sait qu'on peut très vite se retourner. Sur *Tu Mérites un Amour*, on ne faisait pas de découpage en amont. On découpait sur place toujours, et ensuite j'essayais de définir des axes qui me paraissaient les plus intéressants, d'en parler avec Hafsia, de les valider ou non... Et on fonctionnait tout le temps comme ça. On filmait les repérages pour voir comment ça rendait déjà avec strictement ce que de la lumière disponible.

### **Essais**

J'ai fait un petit peu d'essais, mais assez bref, avec le matériel qu'on avait à disposition. C'était du matériel qu'on nous prêtait, puisqu'on n'avait pas de budget. J'ai surtout testé les optiques ; j'ai aussi essayé de pousser la caméra en ISO pour voir ce qu'elle supportait ou pas en basses lumières, pour mieux comprendre jusqu'où je pouvais aller ou pas avec la lumière disponible et à quel point j'avais besoin ou pas d'en ajouter.

### **Choix des décors**

Tout se passe dans le quartier de Belleville et autour, donc ce sont des lieux ou des gens que Hafsia Herzi connaît. Et ça s'est beaucoup fait comme ça, parce que c'est un film qui s'est fait avec ses relations, ses connaissances et la bonne volonté de chacun. Et pareil pour les cafés ou les bars. Et après moi, une fois sur les lieux j'essaie de tirer parti du décor de la meilleure des manières. Il faut beaucoup s'adapter à ce qui se présente.

### **Lumière en décor réel**

J'avais un peu de borniol et des FOMEX, (des Litepanel 30x30), et j'avais des minettes Aladin et puis des tubes ASTERA AX1. Et c'était à peu près tout. Ce qu'on faisait surtout, c'était de neutrer un peu. Par exemple, si on sait que ce mur est off, on peut mettre un peu de borniol sur ce mur pour éviter que ça renvoie trop de lumière et qu'on perde du contraste... tu vois j'y pense, tu parlais de matériel disponible, enfin de lumière disponible, et chez Hafsia Herzi, il y avait deux fenêtres et le canapé et, en face des fenêtres, un mur. Et il y avait des miroirs sur ce mur. Et souvent je me servais de ces miroirs qui étaient présents sur place, pour ajouter ou retirer du contraste en mettant un peu de borniol sur le miroir pour essayer de rediriger un peu... Par exemple, pour la séquence de fin, dans l'appartement avec Anthony Bajon et Jérémy Laheurte qui arrive, là j'ai beaucoup travaillé comme ça.

En extérieur, il fallait être très mobile. Je n'avais rien pour rattraper la lumière mais en même temps, je n'avais personne pour le faire ! Donc on essayait de se placer pour que ça aille. En général, on évitait les heures dures. Et puis Hafsia Herzi aime beaucoup les aubes, crépuscules... elle était sensible à ces moments-là. Et suivant le plan de travail, on essayait de s'adapter pour faire rentrer les séquences à ces moments-là. Ou même, parfois, on profitait de ces moments-là pour tourner des choses. Par exemple, dans son appartement, il nous est arrivé plusieurs fois de voir de belles choses dans la lumière, dans la réflexion, et de tourner, et de se placer en fonction de ça. Par exemple, la séquence de fin du film, c'est un moment où la lumière est devenue rose, violette, en fin de journée, et elle aimait beaucoup. Du coup on a essayé d'en tirer profit en se disant qu'il fallait tourner quelque chose, même si c'était très simple ! Et du coup, on a filmé Hafsia et Anthony, assis. Il y a des gestes, des petites choses comme ça. Et finalement, ça raconte beaucoup de choses dans le film. Il y a des moments aussi où elle est sur son balcon, qui sont totalement improvisés en fonction de la lumière qui était belle à ce moment-là. Mais ça, ça implique de pouvoir s'adapter. Et ça demande une équipe et un matériel qui puisse te permettre de faire ça. Parce que tu as vite fait, sur un tournage, d'être très lourd et d'avoir une espèce d'inertie qui t'empêche de réagir à ce qui se passe autour de toi. Et ça, c'est un des vrais avantages d'être en équipe réduite, de pouvoir vraiment réagir. Après, quand tu as un plan de travail chargé, tu te retrouves vite bloqué par rapport à ces moments-là. Sur le second film d'Hafsia Herzi, qu'on a tourné en 2020, on avait un plan de travail plus défini, un nombre de séquences arrêtées... et ça a été plus dur par rapport à ça. On avait une équipe plus importante, c'était mieux produit donc ça nous a permis de faire des choses qu'on n'aurait pas pu faire sur *Tu Mérites un Amour*, mais parfois on était un peu plus

lourd dans la réactivité et on était bloqué par le nombre de séquences qu'on devait tourner par jours. C'est à prendre en compte dans la manière dont tu veux travailler.

Et par rapport à ça, le multicam aide aussi. Il y a plusieurs moments de lumière naturelle qui sont très rapide, qui dure 20 minutes par exemple. Et, à part si dans ton découpage, tu le penses de manière arrêtée, tu as un axe, une caméra, c'est super. Mais dès le moment où tu as plusieurs acteurs, où tu as de l'impro et tu sais que tu as besoin de monter un peu, ça peut devenir très compliqué si tu n'as qu'une seule caméra. Parce que le temps de faire ton champ, tu peux plus être raccord sur ton contre-champ. Et si tu n'es pas armé un peu, tu es très vite battu en lumière naturelle. Et sur notre tournage, il y avait souvent de l'impro, des dialogues entre plusieurs comédiens, parfois non professionnels, et on aurait été battu sans le multicam.

### **Le plan de travail**

J'essaie de participer à la conception du plan de travail. Sur le second film, *Bonne Mère*, c'est tout à fait le cas, parce qu'en plus dans la chronologie c'est assez précis notamment sur le début du film. La première demi-heure raconte le quotidien d'une mère de famille qui va travailler. Donc tu pars de chez elle, au petit matin et tu la suis jusqu'à son lieu de travail... On se devait d'être très précis sur le plan de travail par rapport à ça, donc j'en ai beaucoup discuté avec la première assistante-réalisateur. Après, ce qui a compliqué les choses, c'est qu'on a été coupé par le premier confinement : on a fait le début du tournage avant le premier confinement, et l'autre partie après. Quand on a repris, on était en juin, juillet. Alors qu'on a commencé en février ! Donc les raccords lumière sont très compliqué et on était très attentif à ça. La plupart du temps, c'était possible... après forcément, pour des questions de disponibilité, on était obligé de s'adapter. Mais le résultat est que : les séquences où la lumière n'était pas comme on l'avait pensé avec Hafsia en lisant le scénario, elles ont sauté au montage ! Parfois, c'était juste parce qu'elle n'était pas contente de la lumière qu'on a eue quand on a tourné. Mais c'est quelque chose qu'on savait au moment où on tournait : lorsqu'on se retrouve à tourner une séquence à Marseille, en juillet, entre midi et 16h, la lumière peut être très dure. On a quand même tourné ces séquences, on n'était pas forcément très content, et elles ont sauté à la fin. Mais c'est une manière de faire : Hafsia aime tourner des séquences en plus par rapport à ce qui sera dans le film en définitive. Mais elle le sait. Parce qu'elle a des acteurs non professionnels, on va créer des situations avec ces acteurs, on va créer des petites séquences, des choses comme ça, et en définitive elle a suffisamment de matière pour retrancher un peu, pour épurer les séquences. Et autant, il y a des séquences du scénario, qu'on a tournées et qui ont sauté au montage ; et inversement, il y a des séquences qu'on a tournées en plus parce que, on aimait bien la lumière, on aimait bien ce qui se passait, et qui sont resté dans le film alors qu'elles n'étaient pas prévues. Elle s'adapte beaucoup à ce qu'on fait. Parfois, elle voit un acteur entre deux séquences, qui se repose dans une pièce, et la situation lui donne une idée de plan et on fait des petites séquences comme ça, qui se retrouvent dans le montage final.

### **Choisir de rééclairer**

À la fin du film, il y a une séquence où Hafsia retrouve Rémy et il y a une lumière bleue, qu'on a ajoutée au tournage. Ce sont des ASTERA, des AX1, qu'on a placés là. Tant mieux si tu pensais que c'étaient des néons de magasin ! Parce qu'on est dans un film tellement naturaliste que parfois en lumière, on cherchait à faire des petites choses et c'est vrai que ça me posait beaucoup de questions. Qu'est-ce qu'on peut se permettre ou pas ? Je n'ai pas l'expérience de chef opérateur et cette question du naturel, du réalisme en lumière, je me la posais pas

mal. Alors qu'au final, quand tu regardes un film, tu admetts beaucoup de choses ! Et ça n'a pas tant d'importance que ça ! Mais c'est vrai qu'au tournage on se posait beaucoup cette question, avec Tom notamment qui m'aidait à la lumière... Et pour cette séquence, on s'est autorisé ça, parce qu'on s'est dit qu'il se passait quelque chose, avec la pluie... on aimait bien et je pense que ça passe assez bien dans le film.

Quand elle est dans la cage d'escalier avec Sergio, on a éclairé un peu avec du sodium, et c'est assez chaud. Ce n'est pas forcément si réaliste que ça, mais dans le moment ça passait bien. Enfin, ce sont des moments très précis à chaque fois.

Par exemple, il y a un moment où elle est au téléphone, sur son lit de nuit. Là, si on utilise que la lumière disponible, on ne voit rien ! Du coup, les extérieurs nuit, les intérieurs nuit, ce sont des moments où tu es parfois obligé d'ajouter un peu de lumière et d'essayer de la penser pour être discrète. Là on a éclairé avec des Litepanels depuis l'extérieur de sa chambre à travers des rideaux pour essayer de diffuser. Mais ça reste assez simple. Mais tu vois, on parle de ça aujourd'hui, mais il y a 10 ans, on ne pourrait même pas en discuter parce que c'est aussi la sensibilité des caméras numériques qui permet tout ça. Et j'ai l'impression qu'aujourd'hui, on a plus besoin d'enlever de la lumière que d'en ajouter.

Pour la séquence du café, avec Anthony Bajon, j'ai un petit peu rééclairé. Le décor, c'est un grand café à Belleville et on ne pouvait pas tourner où on voulait dans le café parce que c'était en fonction de ce qui arrangeait. Du coup, on s'est retrouvé dans ce coin là où on manquait de direction, on était assez sombre, assez plat. Et ce n'était pas trop l'idée de la séquence ! J'ai essayé d'ajouter une source assez loin, que j'ai diffusée. Mais je ne suis pas très content du résultat : je trouve la lumière un peu dure... Mais je l'ai éclairée un peu parce que sinon c'était vraiment très plat. Mais toujours pareil : avec un Fomex.

### **Quelle place pour la lumière sur le tournage ?**

Selon les réalisateurs ou les réalisatrices, ils ne veulent pas prendre le temps d'éclairer. Parce que c'est du temps en moins pour la mise en scène, la direction d'acteur... Et je pense que c'est une histoire de caractère des chefs opérateurs et d'à quel point tu acceptes de bosser comme ça ou pas. En tout cas, Hafsia Herzi a très bien conscience du temps que ça prend de faire de la lumière et du temps que ça prend pour faire une *belle* lumière. Sur *Bonne Mère* par exemple, mais sur *Tu Mérites un Amour* aussi, elle ne voulait pas que la technique prenne du temps sur le reste... mais parfois elle nous laissait plus de liberté parce qu'elle voyait le résultat, très clairement, très vite, à l'image. C'est quelque chose qu'il faut savoir jauger : quelle place tu peux te permettre de prendre sur le plateau ? et quel temps tu peux te permettre de prendre sur le reste ? Il faut le sentir. Sur les trois films que j'ai faits, il y a toujours ce moment où tu abandonnes ta lumière. C'est dur, mais tu es conscient que tu ne peux pas te permettre de prendre plus de temps parce que ce temps-là tu l'enlèves sur d'autres éléments qui peut-être sont plus important que la lumière en elle-même.

Je trouve ça un peu bête de dire qu'il y a des films où c'est la lumière qui est le plus important et qu'il y a des films où ce n'est pas le cas. Disons qu'il y a des langages différents selon les films. Et en tout cas on savait que sur ce film-là, on ne pouvait pas prendre plus de temps...

Je trouve qu'avec le métier de chef opérateur, il y a quelque chose d'un peu mystérieux... Les gens ne comprennent pas forcément ce que tu fais ou ce que fait la lumière et comment on fait de la lumière. Du coup, ils se disent « *bon, alors là qu'est-ce qu'il va faire ?* » et « *bon, là il*

*ne fait rien* » et du coup c'est bizarre pour eux ! Il y a des attentes envers le chef opérateur et parfois, il y a des remarques comme : « *mais tu ne fais pas de lumière là ?* » et je dois répondre « *non, c'est très joli comme ça.* » Avec ce truc un peu mystérieux, la logique voudrait que tu aies toujours beaucoup de choses à faire pour qu'une séquence marche. Donc il y a quand même des préjugés, des attentes, une manière de faire... mais qui n'est pas que propre à l'image ! il y a quand même une technique, une approche d'un plateau cinéma, de la hiérarchie, des métiers, qui fait qu'on attend certaines choses de chacun. Et ne pas faire de la lumière, c'est quand même bizarre... enfin ça peut aller à l'encontre de la logique d'un plateau et du mythe du cinéma. Mais ça vient aussi du fait qu'on a toujours dû beaucoup éclairer en raison des sensibilités des pellicules.

### **Outils pour mesurer la lumière**

Ça dépend des projets, des caméras... il faut se familiariser avec une caméra et à partir du moment où tu commences à bien la connaître, tu arrives plus facilement à comprendre comment il faut l'exposer. Et suivant les caméras, le log n'est pas forcément facile à exposer. J'ai beaucoup travaillé avec les Alphas et on avait aussi un peu de FS5, et le log de Sony, je le trouve compliqué à exposer et à force de le connaître j'avais tendance à l'exposer d'une certaine manière. Je le faisais un peu à l'histogramme et parfois, sur le film d'Hafsia Herzi, au zébra parce que la dynamique des séquences fait que tu tournes en continu des prises où tu es amené à changer le diaph pendant la prise. Pendant les dernières sessions, j'avais une cellule que j'utilisais sur certaines séquences, quand on éclairait un peu. Sinon je n'utilise pas trop la cellule. Sinon, j'utilise aussi le False Color. J'ai pris des réflexes avec certaines caméras : par exemple, les Sony, j'ai tendance à ne pas trop les pousser au-dessus de 1600 ISO, ( sauf pour certaines séquences qu'on a fait à 3200ISO ), parce qu'elles ont beau être sensibles, on les utilisait avec des enregistreurs externes pour essayer de gagner un petit peu en qualité, mais ça reste du 422, 8bits. C'est quand même un signal qui est très altéré donc il faut l'exposer correctement parce qu'en étalonnage, quand tu essaies de le corriger, tu ramènes énormément de problèmes. Là où, par exemple en RED, en ALEXA, enfin en RAW, tu as beaucoup de latitude même si tu n'exposes pas très bien au tournage. J'ai toujours travaillé en numérique et je pense que ce n'est pas la même rigueur en termes d'exposition qu'en pellicule.

Quand tu travailles en multicam, il faut avoir une cohérence entre l'exposition de plusieurs caméras. Sinon ça peut vite aller dans tous les sens. En général, j'ai un diaph que j'essaie de maintenir sur tous les axes, même si tu as forcément une différence d'exposition assez importante selon les axes, mais j'essaie de maintenir un même diaph, une même logique... De toute façon, dans les films comme ceux d'Hafsia, où tu es pas mal en train d'improviser d'une prise à l'autre, au montage ils risquent de monter prises entre elles, dans lesquelles tu as des changements de lumière. Donc j'essaie à chaque fois d'être le plus simple possible. Et surtout à partir du moment où j'ai une installation pour une séquence et qu'on commence à tourner la séquence, j'essaie de ne plus trop la bouger parce que je sais que ça peut créer de gros problèmes au montage s'ils mélangent les prises. Tu peux te retrouver avec des images complètement incohérentes, parce que tu as essayé d'améliorer ta lumière de prise en prise. C'est un peu frustrant, mais en général j'essaie de ne plus toucher à la lumière une fois qu'on commence à tourner. Même si tu as un problème que tu pourrais corriger entre les prises, je préfère avoir une base plus saine, qui fait qu'au montage, c'est cohérent. Et ensuite à l'étalonnage, je peux pousser un peu certaines choses que j'aurais pu corriger de prise en prise. J'essaie de bosser un peu comme ça. Par exemple, un truc que je ne sais pas du tout faire, en tant que chef opérateur, c'est de compenser un changement de lumière naturelle

très important par des projecteurs. Ça, pour moi ce serait très dur à faire, parce que je n'ai pas cette expérience : tous les films que j'ai faits, on n'a jamais bossé comme ça ! Et je pense que c'est très dur de se battre contre la lumière naturelle pour maintenir un contraste par exemple...

D'ailleurs j'ai fait un court-métrage, il n'y a pas longtemps, où, parce que le réalisateur voulait travailler un peu plus comme ça, je me suis retrouvé à faire des plans par axe, ce que je trouve des fois très ennuyant au tournage, pour moi en tant que cadreur. Et tu essaies de compenser des trucs alors que tu n'as pas le matériel qu'il faut... c'est compliqué. Si tu es dans une base avec une caméra, je pense qu'il faut directement contrer les effets de la lumière naturelle par des lumières que tu apportes toi, qui sont fortes et que tu installes, sinon tu es très vite battu.

### **Quelle image sur le tournage ?**

Sur *Tu Mérites un Amour*, j'enregistrais en Log et j'avais une Lut REC709. D'ailleurs je ne le referai pas ! Je le vois de projet en projet : quand tu commences ton film, il faut que tu saches assez bien ce que tu veux comme look final. Donc, il faut le plus possible bosser avant avec une Lut qui ressemble à ce que tu veux, pour que, au moment où tu éclaires sur le plateau, tu aies déjà une bonne idée de tout. Quelquefois tu ne peux pas faire ça parce que les caméras ne te le permettent pas. Par exemple, sur *Bonne Mère*, on était avec trois REDs et on en avait deux où on pouvait mettre nos Luts et une où on ne pouvait pas et où on avait le REC709. Et du coup, c'était un peu compliqué de se faire une idée de l'image... Après tu as le métier de DIT qui est de plus en plus présent sur les films et je trouve que c'est une bonne chose.

L'étalonnage des rushs, je pense que c'est quelque chose qu'il faut mettre en place, si on en a la possibilité. Je n'en ai pas encore eu beaucoup l'occasion, mais je sais que je vais essayer de pousser pour ça de plus en plus, parce que ça aide beaucoup pour toute la suite du workflow.

Pour les intérieurs nuit, je me sécurise un petit peu en exposition. Alors j'expose un peu plus que ce que je veux au final. Et du coup, si tu fais les proxys à la chaîne par le labo tout au long du tournage et que tu n'as pas la possibilité de communiquer avec eux sur le rendu de l'image, au final le montage ne se fait pas avec les bonnes images. Et les réalisateurs qui voient leur film pendant des mois en montage, quand ils arrivent en étalonnage et que tu commences à faire l'image comme tu l'as pensé, parfois ça s'éloigne trop de ce qu'ils se sont habitués à voir. Moi, heureusement, avec Suzanne Lindon ou Hafsia Herzi, je n'ai pas eu de problème parce qu'elles comprenaient très bien là où on voulait aller à l'étalonnage. Et puis je les écoute aussi, je n'essaie pas d'imposer quoi que ce soit à un réalisateur. Je vois ce qu'il en pense, on discute et on s'adapte, mais je n'ai pas de parti pris fort sur des directions d'étalonnage. Et en général, ça se passe bien. Mais je sais que ça peut poser des problèmes sur des films. C'est encore en train de se faire, mais ça s'est déjà précisé ce workflow en image numérique : tu penses un look, tu essaies de l'avoir au tournage, tu étalannes les rushs et ça fluidifie toute la chaîne. Sinon c'est un peu contre-productif. En plus, tu es amené à faire des choix précis de couleurs marquées... et par exemple, les AX1 tu ne les visualises pas du tout de la même manière selon le retour que tu as sur le plateau et je n'aurais peut-être pas fait tout à fait les mêmes choix en ayant une meilleure idée du look dès le début. Mais c'est aussi parce que ce n'est pas un projet qui est pensé comme la plupart des films : on était dans une logique de court-métrage, de débrouille et les choses se sont faites petit à petit.

### **Etalonnage de lumière naturelle**

Quand on commence le film, on croit que c'est un court-métrage et ensuite on continue, on sent qu'on va vers le long-métrage. Le long-métrage se post-produit et on sent que c'est un film qui est plutôt bien. Et ensuite, il y a Cannes et ça, ça a tout changé. L'envoyer à Cannes et apprendre qu'il a été pris, c'était fou ! Et toute la fin de la post-production s'est fait grâce à ça ! ça a changé un peu les choses et ça nous a permis de faire un peu d'étalonnage. Ce qui n'était pas évident au départ parce que c'est très cher. On a fait peu de jours d'étalonnage, 3 jours : ce n'est rien ! Et moi j'étais hyper frustré parce qu'on a eu le temps de rien ! Et j'ai poussé pour qu'on ait un peu plus d'étalonnage après Cannes, pour la sortie salle, mais ça n'a pas pu se faire. Et c'était très dur pour moi ! Mais c'est l'économie du projet aussi. Le film n'existe pas si on n'accepte pas ces choses-là. Sur les films suivants, j'ai pu avoir un peu plus de jours !

Quand j'ai fait la post-production de *Mektoub*, j'étais crédité comme superviseur d'effet visuel, j'étais un peu graphiste sur certains plans, mais je m'occupais aussi de déléguer. Donc j'étais pas mal en relation avec le chef opérateur et l'étalonneur, pour vérifier les VFXs. Et l'étalonneur, Andrea Maguolo, qui avait fait beaucoup de montage et d'étalonnage, faisait intervenir pour certaines séquences, un étalonneur qui s'appelle Elie Akoka. L'étalonnage de *Tu Mérites un Amour* est arrivé au moment de la post-production de *Mektoub 2* et j'ai eu l'opportunité de retravailler avec Elie Akoka. Et ça s'est très bien passé avec lui, donc depuis j'ai refait tous les longs-métrages avec lui. Donc mon expérience d'étalonnage, se fait beaucoup à travers sa pratique à lui. Et à chaque fois, on travaille avec le labo M141, qui fait beaucoup de films français. Et c'est grâce à eux qu'a pu se faire *Tu Mérites un Amour* parce qu'ils nous ont aidé pour le montage, pour avoir un studio...

Après c'est vrai qu'on peut faire beaucoup de choses en numérique, que ce soit de la sélection de zone ou des sélections de couleur, ce que fait pas mal Elie Akoka, pour repréciser des choses. On peut faire des corrections de brillance et toucher à la texture de l'image. Sur tout le film par exemple, on a rajouté un peu de grain, un grain assez fin, pour rajouter de la texture à l'image et casser l'aspect très lisse du numérique. Et il y a certaines séquences qu'on est amené à débruiter un peu, pas trop sur *Tu Mérites un Amour*, parce qu'en connaissant la caméra, je ne prenais pas trop de risques de ce côté-là. Et quand tu débruities, tu te retrouves vraiment avec une image lisse, qui ne vit pas. Du coup on a dû relever le grain qu'on avait ajouté dessus. Tu peux faire beaucoup de choses, mais ça prend vite du temps et ça peut donner un côté un peu artificiel...

## **VFX**

Sur le film d'Hafsia Herzi, j'ai été amené à faire un peu de VFX. Mais c'est surtout ce qu'on appelle du *clean* : je vais enlever du champ des petites choses qui n'étaient pas censées y être, par exemple des ombres de perche, des réflexions... Et comme j'ai l'expérience des VFX sur *Mektoub*, c'est pratique pour moi, parce que je sais ce qu'il est possible de faire ou pas, le temps que ça prend, ce que ça peut coûter. Du coup, au tournage, je peux prendre ça en compte dans ce qu'on choisit de faire ou pas : par exemple un truc dans le champ, qui ne devrait pas y être, mais qui apporte quelque chose, je peux décider de le laisser parce que je sais que je l'enlèverai en VFX. Et sur le film d'Hafsia, il y a une quinzaine de plans comme ça. Souvent c'est technique, mais parfois, ça peut être artistique aussi. Sur *Bonne Mère*, on a quelques plans VFX, sur *Seize Printemps* aussi... Mais en fait, tu en as dans la plupart des films.

## **Binôme chef opérateur / réalisatrice**

Hafsia Herzi adore le *flare* donc s'il y en a : on le laisse. Et parfois, on fait des propositions pour en avoir, parce qu'elle aime bien. Le *flare*, les gros plans, le bleu de manière général... ce sont des petites choses comme ça, qu'elle aime beaucoup et du coup, on joue avec.

Dans mon approche de la photo, je ne suis pas toujours d'accord avec ses choix. Par exemple, j'ai tendance à penser que si tu es trop serré tout le temps, tu peux étouffer et surtout, tu fais perdre de la valeur à ton gros plan parce qu'il n'y a plus de contraste. Donc tu as besoin de souffler, d'élargir, d'introduire les lieux, pour renforcer les gros plans. Ce qu'Hafsia ne partage pas forcément. Donc régulièrement, je lui fais des propositions de plans larges, et après elle les monte ou elle ne les monte pas. Il y en a qui sont dans le film et d'autres pas du tout, alors qu'ils existent.

Par moment, nous en tant que techniciens, on essayait d'intellectualiser ce qu'on faisait, trouver le sens, expliquer. Mais Hafsia, elle est très instinctive, même dans un refus de l'intellectualisation, et elle le revendique. Et ça se tient bien : le film se tient bien ! C'est juste que c'est difficile d'avoir se lâcher prise, complet ! On a essayé d'être réceptif à ses demandes, tout en lui disant les réserves qu'on pouvait avoir sur certains trucs. En fait, dans le rapport chef op / réal, il faut trouver comment tu places ton goût, ton idée de l'esthétique avec lui. J'ai tendance à penser que tu es là pour servir le film et le réalisateur. Donc il faut être à l'écoute et même si parfois ça va à l'encontre de ton propre goût. Tu peux en discuter mais si le réalisateur à ce choix-là vraiment, c'est que ça raconte quelque chose. Et il faut essayer de préserver ce que chaque réalisateur a d'unique et ne pas le contredire ou le rapprocher des manières de faire classiques. Parce que tu as vite fait de perdre ce qui est authentique chez chaque réalisateur. Surtout avec Hafsia, qui n'est pas une réalisatrice et qui n'a pas forcément les codes classiques. Du coup, j'essaie de comprendre ses demandes et de m'adapter. Et parfois, il y a des demandes bizarres, où on casse l'axe par exemple. Donc je lui en parle un peu, je lui explique que ça risque d'être difficile pour le raccord. Et parfois, elle m'écoute et parfois, on le fait quand même et ça donne un truc.

### **L'équipe**

On était une très petite équipe : Hafsia, l'ingénieur du son, deux cadreur (dont moi), plus un chef élec / cadreur pour la troisième caméra, et l'assistante-réalisatrice / scripte.

On était chacun pointeur de notre caméra. Et pour ça, il faut penser la config caméra. C'est tout à fait faisable et même assez agréable. Quand tu pointes toi-même ce que tu cadres, il y a une sensation de liberté... ça dépend à quel point tu as confiance en ton premier. Mais parfois quand tu tournes avec un premier et que toi, en tant que cadreur, tu as envie de faire des trucs qui n'étaient pas prévus, ça peut le perdre ou il peut ne pas comprendre où tu vas, et du coup, tu as un retard dans ce que tu fais. Donc quand tu pointes ce que tu cadres, tu as une fluidité, une liberté que tu n'as pas quand tu as un premier. Ça me vient de *Mektoub* et on l'a repris sur *Tu Mérites un Amour*. En revanche, sur *Bonne Mère*, on avait chacun des pointeurs, mais sur certaines prises j'enlevais le point parce que parfois j'étais plus à l'aise à pointer moi-même. Le pointeur que j'avais était excellent, ce n'est pas le souci ! C'est plutôt une question de sensations. Mais c'est aussi parce que je n'ai pas fait beaucoup de film, donc j'expérimente petit à petit : je fais en fonction des projets. Pour *Mektoub*, on pointait chacun notre caméra. Et j'y ai vu un avantage artistique. Après, évidemment, il y a des moments où ce n'est pas pratique ! Quand tu as un personnage qui part de l'infini et qui arrive à un mètre, tu es en retard, ça fait bouger ta caméra et ça te met en galère. Donc il y a des situations où il faut un pointeur. Mais il y a des situations où c'est bien de le faire soi-même, par exemple

pour des plans plus proches du corps. Et globalement, j'aime beaucoup bosser avec Hafsia parce qu'elle fait confiance à la sensibilité des cadresurs pour lui proposer des choses. D'autant plus qu'elle était actrice, donc elle avait besoin de se reposer sur nous. Donc au cadre, tu es obligé d'être assez impliqué émotionnellement dans ce que tu filmes pour lui donner du sens. Si tu te contentes de faire un plan rapproché poitrine qui couvre tout le champ, alors que niveau émotions, il se passe des choses, ça peut être dommage. Surtout qu'on est dans une configuration caméra assez flottante.

### **Configs**

On n'est pas caméra à l'épaule, c'est assez important. Parce que le problème que j'ai régulièrement, c'est qu'en étant caméra à l'épaule, debout, je suis au-dessus des acteurs, donc je suis en plongée sur eux et je ne trouve pas ça très intéressant à l'image. Donc naturellement, on a pris l'habitude d'avoir des caméras au poing. Et on a une main sur la poignée de la caméra et une main sur le point. Ce que tu peux faire avec des caméras très légères. Dès que tu commences à avoir une Alexa Mini ou une Red Weapon, au point tu fatigues rapidement donc tu dois prendre des Easyrigs. C'est ce qu'on avait sur *Bonne Mère*, avec des Reds et des Optimos Angénieux. En plus à l'épaule, ton débattement et beaucoup moins important que quand tu es au point, où tu gagnes énormément en liberté et en choix d'angles et de hauteur. Surtout quand tu es face à des comédiens qui improvisent. L'Easyrig, même s'il a l'avantage de supporter le poids de ta caméra, il te bloque quand même dans ta gestion de la hauteur de la caméra, parce que tu sens la tension du câble. Je tâtonne pour avoir des configs légères et les Sony Alphas c'est bien pour ça, mais en qualité d'image ce n'est pas super : en termes de couleur c'est un peu catastrophique. Et puis le problème de la caméra au poing, c'est que dès que tu commences à te déplacer, les mouvements sont vite moches. À l'épaule, la caméra est un peu tenue, alors qu'au poing tu as des micromouvements pas très heureux. Donc je conseillerais de faire de l'épaule le plus souvent et du poing pour des mouvements très particuliers.

Et dans *Tu Mérites un Amour*, il y a un truc où la caméra est très immersive : on est flottant et proche d'Hafsia. Et ça permet de t'impliquer émotionnellement en tant que cadreur, j'aime beaucoup. Mais selon les films, tu n'as pas besoin de ça. Tu as des films sur pieds qui sont magnifiques comme ça. Moi, c'est cette esthétique que j'ai beaucoup appréciée sur *Mektoub* ou *Tu Mérites un Amour*, et que je cherche à reproduire dans les autres films que je fais. Parce que c'est une esthétique qui m'intéresse et qu'elle apporte des choses intéressantes. Mais je pense qu'il faut que j'apprenne à m'en détacher pour aller vers d'autres choses. J'adore les chefs opérateurs qui arrivent à coller à l'esthétique de réalisateurs différents. Par exemple Robbie Ryan qui fait à la fois les films de Ken Loach et ceux de Andrea Arnold ! Je trouve ça fascinant ! Moi je ne sais pas si j'arriverai à changer radicalement d'esthétique. Après, parfois, on vient te chercher pour certaines choses, donc c'est dur d'en sortir...

### **L'architecture des décors**

Il y a des lieux où selon les heures de la journée, et leur architecture, tu as des lumières assez spécifiques, avec des directions de lumière très marquées... Donc il y a des lieux pour lesquels, lors du repérage, sachant que le sauna faisait partie des lieux que j'avais pu repérer, tu vois assez vite, qu'à certaines heures, il va se passer des choses en termes de direction de lumière par rapport au lieu. Dans ce cas, on se disait « *ici, il faut tourner entre 14h et 15h parce que là c'est intéressant* ».

Parfois tu as des hauteurs sous plafond ou des accroches qui font que tu joues avec le lieu, ne serait-ce que pour la lumière indirecte et tu t'adaptes un peu à ça.

Sur *Tu Mérites un amour*, l'appartement d'Hafsia était compliqué à filmer. Parce qu'il était assez étroit par rapport à ce qu'on voulait faire et au nombre de personnes qu'on était, même si on n'était pas beaucoup. Deux caméras, ça remplit vite l'espace, et tu ne peux pas pousser les murs ! Donc l'architecture des lieux, la taille des pièces, ça impose des focales et des manières de filmer, donc tu es obligé d'en tenir compte. L'absence de recul fait que tu vas être obligé d'être à telle focale. Mais tu peux essayer de redonner un peu de profondeur si tu bouges les objets. D'ailleurs si tu regardes les différentes séquences, tu vois que les objets ne sont pas toujours à la même place. Mais ce ne sont pas de faux raccords ! C'est pour essayer de redonner de la profondeur à l'espace. Ne serait-ce que le canapé : tu le déplaces de 50 cm, 20cm, parce que tu n'auras pas la même direction de lumière, tu n'auras pas le même recul. Les tables basses, tu les enlèves pour avoir plus de place : on est toujours en train de réajuster.

### **Tourner de longues séquences avec deux caméras**

Ce qui est un peu particulier sur *Tu Mérites un Amour*, c'est que normalement, quand tu prépares une séquence, tu la découpes, tu prévois un certain nombre de valeurs. Et en fait Hafsia Herzi aime bien les dispositifs qui permettent de couvrir les séquences dans leur intégralité, en termes d'énergie, en termes de jeu... Certaines séquences ne sont pas évidentes pour Hafsia et pour Jérémie Laheurte, par exemple la première fois où il vient chez elle. Ils se rapprochent sur le canapé, ils s'embrassent, ce n'est pas simple. Du coup on pense le dispositif pour pouvoir couvrir toute la séquence du début à la fin. Mais le problème que tu as avec ce dispositif-là, c'est que tu te retrouves vite à avoir juste un champ et un contrechamp et à couvrir toute la séquence comme ça. Du coup on essaie d'avoir des champs, contrechamps dans lesquels on puisse construire et faire évoluer la séquence. Et avec Jérémie, le deuxième cadreur, on est toujours très attentif l'un à l'autre, on essaie de lire ce que fait l'autre pendant qu'on tourne.

Par exemple pour la séquence où elle rencontre Jonathan dans le parc des Buttes Chaumont : on est à deux caméras. Il y a une caméra sur lui, qui fait de la corde à sauter. Et moi, je suis Hafsia en déplacement. Quand ils se voient, le cadreur B continue à suivre Jonathan, moi je suis Hafsia et du coup, on vient se placer en champ, contrechamp naturellement. Et donc Jérémie, qui suivait Jonathan de dos, se retrouve  $\frac{3}{4}$  face sur Hafsia, et moi inversement : je me retrouve  $\frac{3}{4}$  face sur Jonathan. Du coup, ça devient un découpage dynamique et c'est ce que j'essayais de faire le plus souvent : couvrir l'intégralité de la séquence sans que ce soit trop pauvre. C'est hyper dur à faire, mais très stimulant. Et une fois qu'on est en champ, contrechamp avec Jérémie, au lieu de rester comme ça et de suivre le dialogue sans bouger ; suivant ce qui va être dit ou pas pendant la séquence, on essaie de sentir les choses pour faire des pano et passer d'un champ sur un personnage à un profil sur l'autre personnage. Et on fait des aller-retours comme ça. Et donc, si moi je panote, le cadreur B soit, panote aussi pour couvrir Hafsia, soit ne panote pas et dans ce cas-là, on n'a pas Hafsia à ce moment-là. Ça permet de dynamiser la séquence au montage pour avoir du profil ou de la face, en temps réel. En revanche, quand on fait ça, avec Jérémie on s'impose de ne pas bouger en même temps parce que sinon, on impose un panoramique au montage, alors qu'il n'est pas utile.

Mais du coup, ça implique une grande confiance envers mon cadreur caméra B. Et c'est pour ça qu'on retravaille ensemble après. Parce qu'on arrive à faire ça, et je ne pense pas que ce soit évident pour tout le monde, d'arriver à cadrer tout en étant conscient de ce que fais

l'autre. Et ça nous vient de *Mektoub*, parce que c'était ce dispositif mais en plus important puisqu'on était plus de caméras ! En fait tu es obligé d'être toujours hyper concentré sur ce qui est filmé, mais aussi sur la manière dont c'est filmé. Parce que la logique veut que l'on puisse couvrir tout ce qui se passe devant nous, toutes les impros qui nous sont proposées. C'est assez stimulant.

### **Eclairer les intérieurs soirs**

Par exemple, chez le gars des Buttes Chaumont, le décor avait une lumière disponible très compliquée. C'était une lumière indirecte, qui bavait partout. Et en intérieur nuit, c'était assez dur, parce que ce n'était pas du tout intime comme lumière, ce n'était pas l'esprit de la scène. J'ai pris le 30x30 FOMEX et je l'ai dirigé très fort vers le milieu de la table. Du coup c'est indirect, par le bas et ça fait un niveau assez diffus. Ensuite, il y avait une petite guirlande lumineuse sur la table et j'avais posé des petits Aladins sur des étagères, en contre, pour donner des petites brillances.

Ce qui reste complexe, c'est de devoir penser la lumière pour plusieurs axes. En fait, tu as vite fait de faire une lumière qui marche sur un axe et qui, sur l'autre, aplatit tout. Donc ça t'oblige à avoir des lumières assez diffuses, par le haut, pour ne pas avoir de pieds dans le champ ; ou par le bas pour avoir des lumières en indirecte.

J'ai aussi beaucoup travaillé avec le contre-jour dans le film. Je place les personnages en contre par rapport aux fenêtres, en donnant éventuellement un peu de niveau à la face. J'éteins la lumière artificielle pour éviter le mélange chaud/froid et puis je vais privilégier de placer la caméra dans une partie de la pièce, pour avoir les fenêtres en contre. Et sur les champs, contrechamps, cette direction de lumière donne des  $\frac{3}{4}$  face intéressants sur les deux personnages. En multicam, ça marche assez bien. Parce que sur des valeurs larges, ça te donne des silhouettes assez intéressantes. Et sur les valeurs plus serrées, tu as des  $\frac{3}{4}$ , que tu peux diffuser un peu avec des rideaux, ou renforcer un peu.

Sur *Tu Mérites un Amour*, ce n'était pas évident, parce qu'on avait souvent des décors un peu pauvres, enfin visuellement pas accrocheurs. Il n'y avait pas grand-chose sur lesquelles on pouvait jouer pour faire vivre le plan : les murs étaient blancs, il n'y avait pas de profondeur... donc ce n'était pas toujours facile. Un décor sur lequel c'était plus agréable, c'est celui où Anthony Bajon prend Hafsia en photo : là c'était super, parce qu'il y avait des tissus, des couleurs, du parquet... Tu as tout de suite des compositions pour le cadre ! D'ailleurs pour ce décor-là, il y avait deux grandes fenêtres avec des rideaux, et je me suis contenté de doser la lumière avec les rideaux, pour atténuer les arrière-plans. J'avais quand même placé un FOMEX à côté d'une des fenêtres pour rééclairer un endroit qui me paraissait trop sombre. Et en fait, je l'ai coupé, parce qu'à l'image j'ai trouvé ça nul. Parfois, il vaut mieux y aller plus simplement.

### **Plaisir de cinéma**

Pour moi de base, faire un film, c'est génial. À la fac, j'ai fait un petit court-métrage qui s'appelle *Le Cinéma de Papa*. Quand j'étais petit, mon père réalisait des courts-métrages amateurs avec ses amis. Et du coup, j'ai fait pas mal de plateaux de gens qui tournaient le weekend pour s'amuser parce que la semaine, ils bossaient et qu'ils n'avaient pas des boulots qui leur plaisaient énormément. Donc c'était une espèce de joie de faire des films ! Et ça m'a pas mal marqué, cet esprit-là. Et dans mon premier stage en téléfilm, je n'ai pas du tout retrouvé ça. Alors que dans mon premier long-métrage, même si on ne s'amusait pas tous les

jours, j'ai quand même retrouvé le plaisir de faire de la fiction ! Et après, en arrivant sur *Mektoub*, encore plus. Alors que c'est très exigeant, très fatigant, mais aussi très agréable. Et je suis beaucoup influencé par ces expériences-là. Donc je cherche à faire des films avec des plateaux assez humains, pour retrouver cet esprit. Sur les plateaux où il y a beaucoup de monde, ça déshumanise et je t'avoue que ça m'effraie un peu, toute cette hiérarchie, cette pression... Je préfère les tournages qui arrivent à trouver un bon équilibre de ce point de vue-là.

### **Terrasse de café**

On a commencé à faire cette séquence dans le restaurant. Et puis on a été viré du bar parce qu'on voulait couper les musiques. Donc on se retrouve dehors, en terrasse. Et là, comment je fais pour éclairer ? On a un peu bougé les tables, on les a mises comme ça et on a profité de ce qui se passait en lumière naturelle. Et ça a bien marché.

### **Boîte de nuit**

Pour la boîte, en tout cas la zone principale, c'est la lumière de la boîte. Normalement, tu peux un peu la retravailler. Mais là, j'ai essayé de discuter avec eux et comme ils avaient une direction artistique sur la lumière de la boîte, ils préféraient qu'on ne touche pas. Donc tu fais avec ce qu'il y a et on n'a rien fait d'autre.

### **Focales**

Pour les VEYDRA, j'avais 25, 35, 50, 85 et tout le film est fait essentiellement au 35, 50. Ensuite on a eu les FUJINON LEICA, que j'ai un peu testées, mais je n'étais pas hyper fan du rendu. Mais ils ont l'avantage d'être très petits, très légers pour des zooms avec cette ouverture. Il y avait un 50 – 135 mm et un 18 – 55mm et on avait un 22-70mm Canon, mais que je n'ai pas trop utilisé. On a surtout tourné avec le 35mm, sur pas mal de champ, contrechamp. Et après on a commencé à utiliser beaucoup le 50 – 135 mm parce que Hafsia s'est rendu compte qu'elle adore les longues focales. Donc on a fait pas mal de plan aux alentours du 100 – 135mm. Mais sinon, on reste beaucoup au 35mm parce que dès que tu dépasses le 50, en caméra au poing, c'est dur d'avoir des mouvements agréables et équilibrés. Tu es obligé d'être assez fixe en longue focale.

### **Lumière naturelle et durée de prise**

Quand c'est de la lumière naturelle et qu'on fait des prises qui durent une dizaine de minutes, je la prévois qu'au montage, si elle veut monter des prises entre elles, il faut prendre une prise avant ou une prise après. Au-delà, tu commences à avoir des écarts qui sont difficiles à corriger en étalonnage. Donc si tu as des mélanges de prises au montage, c'est sur une étendue de trois prises. Donc en temps de tournage, c'est sur des étendus de une heure, deux heures, parce qu'après tu as des évolutions trop importantes.

### **Extérieur soir, devant chez Hafsia**

On a tourné cette séquence juste en bas de chez Hafsia. C'est lorsque Sergio vient la voir avec des fleurs. On s'est servi d'un restaurant chinois qui avait des néons assez fous et qui faisaient une lumière bleue, qu'elle aimait bien. Donc on a joué avec. Et pendant le tournage, au bout d'un moment, les lumières de la ville se sont allumées. Au montage, ils étaient battus : ils ne pouvaient pas faire jouer tout avant ou tout après. Donc ils ont fait un mélange des prises, qui

a été très dur à étalonner. Mais au final, on s'en est à peu près sorti. Dans la continuité, on ne le remarque pas.

### **Extérieur jour, sur le balcon**

Pour la séquence avec les amis d'Hafsia sur le balcon, j'ai juste reflété avec du blanc que j'ai mis un peu au sol et un peu en hauteur, pour renvoyer un peu de lumière sur eux, sinon c'était très contrasté. Et après, tu as des passages nuageux, des fausses teintes, mais qu'on accepte de laisser vivre. En général on se bat un peu contre ça, parce que ça rend les choses immontables, sauf si justement, tu as deux caméras et que les monteurs font gaffe à ce genre de choses. Et puis je préviens Hafsia pour qu'elle y fasse attention au montage. Sinon, à l'étalonnage, on peut le compenser avec des clés pour corriger un peu les fausses teintes. Et à nouveau, dans la continuité s'est amené parce que ça arrive dans le plan et ça rend même un truc assez intéressant.

### **Dans le Sauna**

Ça, c'est une séquence hyper dure à éclairer, parce qu'ils sont dans un hammam et la lumière qu'il y a de base, est horrible. L'endroit, c'est un carré, et il y a des néons tout autour, qui sont orientés vers le plafond. Donc ça renvoie quelque chose de très uni, très blanc, qui fait clinique ou supermarché. Tu ne peux pas utiliser ça. Et le lieu est tellement petit, qu'avec deux caméras, on va faire des ombres de partout si je veux éclairer d'un côté. Donc j'ai éclairé par l'extérieur du hammam à travers la porte. C'était une porte vitrée, un peu opaque, qui donnait une qualité de lumière vraiment pas mal. Comme si on avait mis du *Glitch* ou si on avait diffusé. Donc on s'en est servi pour diffuser et le rendu n'est pas trop mal !

### **Hafsia au balcon**

C'est une séquence improvisée, qui vient donner de la respiration dans le film. On ne sait pas si on la garde au montage ou pas. C'est vraiment que de la lumière naturelle de la rue, les lampadaires, les néons... Et le contre vient de l'intérieur de l'appartement.

## Retranscription de l'entretien avec Jeanne Lapoirie, AFC, le 02-04-2021

Jeanne Lapoirie est la cheffe opératrice de François Ozon, Valéria Bruni Tedeschi, Robin Campillo et Arnaud des Pallières, entre autres. Elle est nominée trois fois aux César, pour Huit Femmes de François Ozon en 2003, Michael Kohlhaas de Arnaud des Pallières en 2014 et 120 Battements par minutes de Robin Campillo en 2018. Je la contacte pour parler de Michael Kohlhaas.

**Sacha Lévêque** : Est-ce qu'on peut dire que *Michael Kohlhaas* a été tourné en lumière naturelle ?

**Jeanne Lapoirie** : Oui, pas tout le film, mais beaucoup ! Les extérieurs, forcément : pour les extérieurs jour, il n'y a que de la lumière naturelle. Pour les intérieurs jour, il y a quand même un peu de projecteurs, mais plus pour rattraper. La base, c'est quand même la lumière qui vient des fenêtres. Mais je n'ai pas rien mis non plus ! Je sais que le réalisateur, Arnaud des Pallières, a réalisé un autre film après avec un autre chef opérateur et il lui a dit de ne rien mettre. Donc il n'a vraiment rien mis. Et à l'étalonnage ils s'en sont vu et Arnaud disait « *Mais Jeanne aurait mis quelque chose tout le temps !* ». Donc on dit que je ne mets rien, mais en fait, je mets toujours quand même un peu. Disons que pour les intérieurs jours, la grosse base ce sont les fenêtres. Donc je reconstruis ou j'adapte en fonction de ce que j'ai déjà. En revanche, il n'y avait pas la volonté de mettre un gros projecteur par la fenêtre. Je l'ai peut-être fait une fois, mais ce n'était vraiment pas l'idée. Cela étant, il n'y avait pas beaucoup d'intérieurs non plus. Et en nuit, c'est un peu pareil : pas mal des bougies, mais quand même rattrapées avec des projecteurs. Mais assez peu. En tout cas, les gens ont tous pensé que c'était de la lumière naturelle, parce qu'il y a beaucoup d'extérieurs, c'est surtout ça. Mais en intérieur en réalité, c'est à peu près comme un tournage normal, il n'est pas spécifiquement tourné sans lumière celui-là.

**Sacha Lévêque** : Comment abordez-vous les repérages ? À quel moment, comment les faites-vous ? Qu'est-ce que vous regardez ?

**Jeanne Lapoirie** : Au tout début quand j'ai commencé, je faisais énormément de photos sur les repérages justement pour essayer de capter la lumière naturelle et pour essayer de mieux comprendre comment j'allais éclairer. Et ça me donnait beaucoup d'idées : je me disais « *tiens, naturellement cet effet est assez joli !* » Soit, je vais le refaire... bon à l'époque, c'était plutôt je vais le refaire que je vais l'utiliser, parce qu'on avait du mal à utiliser les choses comme ça. À cette époque-là je faisais beaucoup de photos, maintenant je n'en fais plus du tout. Mais parce que j'en ai moins besoin : je vois à l'œil ce que ça va donner, en fonction de comment est orienté le décor... ou je le vois et je me dis « *ah tiens, à cette heure-ci c'est sympa, y a du soleil qui rentre dans la pièce* » donc après je le note, parce que si on a envie qu'il y ait du soleil dans cette scène, il vaut mieux tourner le matin plutôt que l'après-midi parce que l'après-midi, il n'y en aura plus. Cela étant, les décors sont souvent choisis plus pour le fait qu'ils puissent correspondre à la scène que pour la lumière pure. La lumière rentre aussi en compte, mais c'est souvent plutôt pour le cadre, pour la crédibilité du décor par rapport aux personnages et à l'histoire... c'est un peu ça qui passe en premier quoi : déjà, est-ce que c'est crédible pour ce personnage, pour cette histoire, que le décor ce soit celui-là. Après, est-ce que ça va pour le cadre, est-ce qu'on peut filmer dedans, est-ce que ce n'est pas trop petit, est-ce que les perspectives que l'on peut avoir sont intéressantes ? Après ça dépend des

réalisateurs, il y en a qui ont une vision très précise de ce qu'ils veulent. Alors qu'il y a des gens qui ont moins une vision du découpage et qui ont moins une vision en image donc ils arrivent moins à se rendre compte et là, j'interviens un petit peu plus. Mais souvent le décor n'est pas forcément choisi pour ces raisons-là avec ce genre de réalisateur là. Et puis après la lumière, ça vient encore en 3<sup>e</sup> on va dire. Enfin ça dépend, sauf si dans la scène c'est vraiment très important. Mais c'est un ensemble le choix du décor : la justesse du décor, est-ce qu'il est praticable, et est-ce qu'en plus la lumière est bien, c'est sûr que ça intervient aussi.

**Sacha Lévêque** : Quelle lumière naturelle vous intéresse dans un décor intérieur jour ?

**Jeanne Lapoirie** : Moi j'aime vraiment le soleil. Je trouve que, quand dans un décor il y a du vrai soleil qui rentre dans la pièce, on n'arrive jamais à refaire cet effet-là avec un projecteur, même en prenant un projecteur très puissant, ce n'est jamais aussi charmant, aussi beau, aussi émouvant. C'est moins convenu parce qu'un projecteur on va le mettre à tel endroit, il va taper au bon endroit. Alors que le soleil, il ne va jamais taper précisément à l'endroit auquel on avait pensé, mais du coup c'est plus original. Et puis il tourne. Alors évidemment ça peut être un problème, mais quelquefois aussi ça peut être intéressant. Et moi, je m'en fiche de faire de faux raccords. Je trouve que c'est tellement beau le soleil, que ça vaut plus le coup de l'utiliser et d'avoir deux, trois plans très beaux, quitte à ce que les autres plans derrière ne soient pas forcément parfaitement raccord... Même si je me débrouille quand même pour les raccorder ! C'est-à-dire, s'il faut que je remette un projecteur après... admettons que je fasse les plans larges à la bonne heure, quand il y a le soleil. Et après, si je dois découper la séquence et faire des plans serrés, je les ferais quand le soleil aura changé un peu de place, ou sera parti complètement, et je le remplacerai par un projecteur qui tapera hors-champ, mais qui me donnera le même effet. Mais c'est parce que j'aime beaucoup le soleil et je trouve que ça fait des choses inégalables en lumière artificielle. Donc je préfère m'emmerder un peu, si je puis dire, parce que je trouve que le résultat est plus beau. Évidemment, c'est plus dangereux, ça donne plus de faux raccords, mais moi je trouve que ça donne des résultats plus émouvants et des choses plus belles.

Mais c'est vrai qu'on peut aussi se dire : si je tourne toute la journée, je prends un décor au nord, comme ça je ne suis pas embêtée avec les raccords et puis après si j'ai besoin de soleil, je mets un projecteur. D'accord, mais je trouve que le résultat sera moins joli que ce que j'aurais eu avec le soleil. Et même parfois mon chef électro me dit « *non, mais là, c'est moche, ça lui arrive en pleine figure, déplace ton comédien* » et je lui dis « *non, non c'est bien !* ». Moi j'aime un peu les accidents et les choses qui ne sont pas toujours au bon endroit comme on les a prévus, je trouve ça plus intéressant. Et en extérieur, je vais tourner avec de fausses teintes, et ça ne me dérange pas. Surtout que maintenant en numérique, c'est très facile de le gérer parce qu'on peut faire le diaph en direct et on peut faire la pose à l'œil.

Parce qu'au début, pour le premier long métrage que j'ai fait en tant qu'opératrice, je faisais la pose à la cellule : donc le personnage passait à l'ombre, je mesurais à l'ombre ; il passait au soleil, je mesurais au soleil ; on faisait des changements de diaph, mais je devais tous les mesurer. Donc quand il y avait une fausse teinte, c'était beaucoup plus difficile. Alors que maintenant je le fais à l'œil, dans ma caméra et j'adapte donc ça me permet de pouvoir garder les fausses teintes. Bon ça, je pense que je ne suis pas la seule à l'utiliser, même avant le numérique on en a vu. Mais en tout cas, ça fait partie de la même idée, que le soleil c'est beau, la lumière naturelle aussi bien sûr mais je parle du soleil parce que j'aime particulièrement ça et que je vais essayer de ne pas le couper quand il y en a. Dès qu'il va y avoir un rayon de soleil,

je vais être capable de m'énerver pour qu'on tourne tout de suite, pour qu'on l'ait. Ou alors s'il pleut tout d'un coup on se dit « *il pleut, vite, vite, vite, sinon ça ne va pas durer !* ».

**Sacha Lévêque** : Est-ce que vous utilisez les nouveaux outils numériques pour travailler votre lumière ? Oscilloscope, False Color ?

**Jeanne Lapoirie** : Non, moi je n'utilise rien du tout. Déjà, je sais à peine me servir des courbes, donc je ne sais pas lire ses outils. Je pourrais le faire à la cellule comme je faisais avant mais en fait, je ne le fais plus du tout. Au début je le faisais un peu, je vérifiais que ce que je voyais à l'œil correspondait à la cellule, mais bon. En fait, je tourne toujours avec la même caméra donc je suis assez habituée. Mais si je devais changer de caméra, je ferais de bons tests avant pour savoir comment je peux poser avec cette caméra pour être sûr de ne pas me tromper.

**Sacha Lévêque** : L'image finale de *Michael Kohlhaas* est très contrastée avec des basses lumières très enterrées et de hautes lumières qui explosent. À quel moment avez-vous décidé de cette image ? En amont du tournage ou à l'étalonnage ?

**Jeanne Lapoirie** : Alors le contraste, c'est vraiment un goût de Arnaud des Pallières, le réalisateur. Il avait envie que ça ressemble à du kodachrome : c'est-à-dire, des couleurs assez saturées et des contrastes très forts. Déjà sur le plateau, il mettait tous les boutons à fond de son moniteur pour avoir cette image-là. Il voulait ça depuis le début, et on était parti avec cette idée-là. En plus, moi j'étais parti avec l'idée qu'en intérieur à cette époque, et d'ailleurs c'est comme ça dans la maison dans laquelle on a tourné, la maison de Kohlhaas, c'est une maison d'époque, donc avec des fenêtres assez petites. Dehors, il fait extrêmement lumineux et à l'intérieur, c'est tout noir. Et comme ils n'avaient pas d'électricité, de toute façon il y avait un énorme contraste entre l'intérieur et l'extérieur. Donc je voulais garder cette sensation parce que j'aime bien le contraste d'une façon générale. Après, Arnaud des Pallières, c'est encore un niveau supérieur, c'est-à-dire que lui, voulait carrément chercher très loin, quitte à perdre des visages, à perdre des choses... mais c'est ce qu'il aime, il voulait aller dans un truc très extrême. Mais on était assez en accord et c'était prévu en avance. Après effectivement, on l'a poussé à l'étalonnage. La caméra n'enregistrait pas un contraste comme ça, c'est sûr. À l'étalonnage, on a continué à aller dans ce sens et c'est ce qui donne la particularité du film : on a joué là-dessus.

Et pour le soleil sur les visages, c'est ce que je dis : moi j'aime bien... c'est vrai que d'habitude, on dit toujours qu'on va tourner la scène le matin ou le soir parce que le soleil est plus bas, ça fait des ombres plus longues, c'est plus rasant et puis on les met à contre-jour, c'est plus beau... c'est vrai tout ça. Mais après... Sur le premier long-métrage que j'ai fait en cheffe opératrice, *Les roseaux sauvages*, André Téchiné avait voulu qu'on tourne un enterrement en plein cagnard, à l'heure où le soleil est très vertical. Et il m'avait dit « *à quelle heure tu crois qu'on doit tourner cette scène ?* » et moi j'avais dit « *je ne sais pas, le soir ou le matin* », un peu la réponse que tous les chefs opérateurs font ! Et il avait dit « *non ce serait mieux de le tourner en plein cagnard* ». Mais ce n'était pas parce que ça l'arrangeait pour tourner toute la journée, parce qu'il y a des réalisateurs qui veulent pouvoir tourner toute la journée et ne pas s'embêter à avoir des horaires particuliers, mais lui c'était vraiment dans un souci esthétique : il voulait sentir le soleil vraiment très plombant, très dur. Et je sais qu'il avait été vraiment heureux de la séquence parce qu'il se disait que jamais personne ne tournait comme ça. Ce qui est un peu vrai ! Les gens essaient toujours de décontraster, de mettre des filtres, d'adoucir le soleil, de ne pas tourner sous le soleil, de mettre les acteurs à l'ombre... Et lui pour

*les Roseaux sauvages*, il m'avait donné assez peu d'information pour la lumière mais il m'avait dit : « moi je suis du sud-ouest et c'est une région où il y a du soleil. Et quand on est au soleil c'est le soleil et quand on est à l'ombre, c'est noir. » Donc je lui avais dit « okay, je vais pousser la pellicule », parce que je l'avais déjà fait : ça fait des contrastes très fort et des couleurs assez saturées. Et en fait il a adoré. C'était en Super 16mm en plus, ça faisait une espèce de bascule : les couleurs naturelles devenaient un peu surnaturelles. Les verts devenaient soit bleus soit jaunes, et il y avait comme ça une petite dérive des couleurs due au traitement poussé qui donnait un effet un peu kodachrome et c'était super. Et *Michael Kohlhaas*, c'est un peu la suite de ça. Je pense que Arnaud des Pallières m'a appelé parce qu'il avait vu d'autres choses que j'avais fait avant, qu'il avait bien aimé... évidemment là on ne pouvait pas pousser la pellicule parce qu'on l'a fait en numérique, mais du coup on l'a fait à l'étalonnage !

**Sacha Lévêque** : Est-ce que tu intervies sur la conception du plan de travail ?

**Jeanne Lapoirie** : Pas tellement en fait. Mais à chaque fois qu'on va en repérage, je regarde quand même comment est orienté le décor, surtout pour les intérieurs et aussi un peu pour les extérieurs. Et j'essaie toujours de me mettre dans le décor quand il y a du soleil, mais ça se joue entre le matin et l'après-midi. Donc si c'est une pièce qui est à l'est ce sera le matin, si c'est au sud, il n'y a pas vraiment de problème. Après pour les questions de chien et loup, souvent les assistants-réalisateurs viennent nous voir pour savoir à quelle heure ils peuvent tourner la scène parce que c'est toujours un peu *touchy* le chien et loup, ça ne dure pas longtemps. Donc pour ça en général ils viennent vous demander à quelle heure il faut le faire, à quelle heure on prépare, jusqu'à quelle heure on peut tourner, combien de plan, etc, ça, c'est un petit peu préparé. Mais pour les autres scènes... de toute façon, déjà on ne sait pas s'il va y avoir du soleil ou s'il va faire moche ! Et après parfois, ça m'arrive de ne pas avoir trop prévu et que du coup, la veille pour le lendemain, je demande à changer l'ordre parce que je me rends compte que ce serait mieux... Je ne le fais pas trop mais je devrais le faire plus. Mais j'aime bien aussi laisser une petite part au hasard... Mon chef électro me dit souvent « tu devrais leur dire de tourner à cette heure-ci ; tu devrais dire au comédien de se mettre dans sa marque. » et en fait, je n'aime pas le faire. Parce que j'ai toujours bon espoir qu'il y ait une heureuse surprise et qu'il y ait un hasard qui provoque un truc bien mieux que ce que j'aurais prévu moi. Je laisse toujours un petit peu de souplesse. Et pareil pour la déco, pour les costumes... J'interviens quand vraiment je pense que ça ne va pas ou que ça va être moche, ou que c'est important pour ce qu'il faut tourner. Mais sinon quand je sens que ça peut un peu marcher, je laisse faire.

**Sacha Lévêque** : Sur *Michael Kohlhaas*, avez-vous demandé certaines interventions à l'équipe déco ?

**Jeanne Lapoirie** : Il avait été décidé, par exemple dans la cour du château, qu'ils construisent les enclos pour les animaux avec un toit juste avec des poutres, espacées pour qu'il y ait du soleil et que ça puisse faire des sortes de rayures de soleil. Donc ça, ça a été décidé, mais je ne sais plus si l'idée est venue de la déco, du réalisateur, de moi, de tout le monde ensemble ! En tout cas, c'était construit dans cet esprit-là. Après, sinon je les laisse faire.

Le plus compliqué, c'est en studio. Parce qu'en studio, si c'est mal construit, c'est vraiment difficile pour éclairer. Et ça, c'est très dépendant des chefs déco : il y en a qui y pense et d'autres pas tellement... Et quand on a un chef déco qui n'a pas trop pensé en termes de lumière, c'est assez pénible parce que du coup on a pas la place de mettre des projecteurs...

donc on est vraiment contraint. Mais sur des décors naturels, en termes de couleurs des murs je vais leur dire d'éviter de mettre des murs blancs dans une scène de nuit où le lit est collé contre le mur, parce que je vais avoir du mal à éclairer le comédien sans éclairer les murs. Mais ça, normalement ils le savent déjà eux-mêmes. Les costumes, pareil : pas trop de vêtements trop blancs la nuit, ni trop noirs parce qu'on ne va rien voir. Je peux intervenir un peu, mais peu ! Je ne leur dis pas du tout : « *je veux que le mur soit comme ça !* ». Je les laisse faire, c'est quand même leur travail et je n'ai pas envie de trop influencer. Et je suis toujours curieuse de ce que les gens vont amener : ils vont peut-être avoir de meilleures idées que ce que j'aurais eu moi ! Donc je les laisse toujours parler en premier ! Le réalisateur aussi d'ailleurs. Quand j'ai rendez-vous avec un réalisateur, je ne lis pas le scénario en lui disant « *je vais faire ça, ça, et ça* ». Je ne lui dis rien. J'attends qu'il me dise lui ce qu'il veut et après je propose. Parce qu'un scénario c'est vague. C'est toujours intéressant d'apprendre ce que les gens ont imaginé, ce qu'ils ont prévu. Après je ne dis pas rien non plus, même sur le tournage j'interviens pas mal ! Mais au départ, je n'interviens pas forcément énormément.

**Sacha Lévêque** : Lorsque vous tournez en extérieur, est-ce que vous prévoyez des décors-plan B en cas de pluie ?

**Jeanne Lapoirie** : Si vraiment les scènes doivent être sans pluie, l'assistant-réalisateur prévoit toujours un décor de secours sur lequel se replier en cas de pluie. En général, ils mettent toujours d'abord les extérieurs pour avoir des intérieurs sur lesquels se rabattre en cas d'imprévu de météo. Après ce n'est pas toujours simple parce qu'il faut que les acteurs soient disponibles, il faut changer de décor... donc on ne peut pas toujours le faire en fonction de la météo. Surtout qu'on ne la connaît que quelques jours à l'avance. Après, moi je pousse toujours pour pouvoir changer. Mais parfois la régie dit que c'est impossible parce qu'on n'a pas les autorisations pour ce jour-là, que le comédien n'est pas disponible... Donc c'est un peu toujours la guerre avec l'assistant-réalisateur et le régisseur parce que ce n'est pas toujours facile de changer et ça dépend beaucoup du réalisateur. Il y a des réalisateurs qui poussent pour changer parce qu'ils le veulent, parce que pour eux c'est important, donc ils vont remuer ciel et terre pour pouvoir changer et ils auront plus de poids. Si je suis toute seule et que le réalisateur s'en moque, et ça arrive très souvent, parce que lui il veut tourner sa scène et même si je lui dis « *mais tu vois bien que c'est moche là, il fait gris, attendons le soleil* », on va quand même la tourner tout de suite... et après, à l'étalonnage ils disent « *ah mais c'est moche là, on ne peut pas faire un truc ?* » « *Bin c'est moche parce qu'il fait gris, tu ne vois pas que le plan au soleil est beaucoup plus beau ? c'est bien ce que je t'avais dit* ». Mais bon, ça dépend des gens, des films... il y a des films où le réalisateur a envie d'une certaine lumière et pour *Michael Kohlhaas*, c'était ça aussi : Arnaud des Pallières est hyper sensible à l'image donc, même au montage il choisissait des prises où en lumière il s'était passé des choses exceptionnelles : il choisissait la prise plus pour la lumière que pour le jeu ! Alors que ce n'est souvent pas comme ça ! Dans *Michael Kohlhaas*, moi j'ai découvert des choses au montage que je n'avais pas vu au tournage. Quand la mère meurt, il y a des espèces de reflets sur son visage qui font comme une tête de mort. Il y a des brillances dans le noir qui sont placées comme si elle avait une tête de mort. Et ça je ne l'avais pas du tout vu au tournage !

Pendant le tournage, j'aime bien avoir une équipe très réactive. C'est-à-dire que je ne peux pas travailler avec des gens trop lents : à un moment donné, s'il y a un rayon de soleil et qu'on n'est pas prêt pour tourner, je vais devenir un peu hystérique. Donc je m'arrange pour tourner avec des gens qui vont pouvoir suivre et qui vont pouvoir réagir vite. Et je m'arrange aussi pour établir un cadre de travail dans lequel ça va être possible, pour l'équipe et pour le

réalisateur. Et sur *Michael Kohlhaas* ça marchait bien. On a eu des scènes de brouillards, avec des conditions météo assez incroyables, mais parce qu'on a décidé d'être prêt à ce moment-là, c'est-à-dire de se dépêcher au moment où il faut se dépêcher. Et ça ce n'est peut-être pas possible sur un film américain parce qu'ils organisent des tournages énormes, mais une fois que c'est installé, on ne peut plus bouger. Donc ça veut dire pouvoir changer, pouvoir se dire « *non là il fait moche, passons en intérieur* » ou alors « *on est en intérieur, mais il fait beau, allons dehors* ».

De toute façon maintenant, moi je fais plein de plans volés : dès que je vois un truc bien, je l'enregistre. Je ne demande plus rien à personne. Et finalement les réalisateurs les utilisent souvent au montage ! Et ils me disent « *je ne savais même pas que tu avais tourné ça* » mais c'est parce que j'ai tourné dans mon coin sans rien dire à personne parce qu'il y a des choses qui durent deux secondes donc il faut être un peu réactif.

**Sacha Lévêque** : Vous étiez combien dans l'équipe pour *Michael Kohlhaas* ?

**Jeanne Lapoirie** : Je ne me souviens pas très bien, mais on devait être 30-35 : normal, pas une très grosse équipe !

**Sacha Lévêque** : Est-ce que vous pensez que le travail avec la lumière naturelle, lumière disponible, est réservé aux petites équipes ?

**Jeanne Lapoirie** : C'est sûr que c'est plus simple et moins cher d'utiliser la lumière disponible. Mais j'aime bien aussi par goût, donc ce n'est pas parce que tout d'un coup il y a de l'argent que je vais utiliser plein de projecteurs pour dépenser l'argent. Maintenant on peut vraiment faire des choses bien sans mettre trop de lumière, donc c'est bien pour des films fauchés, mais même sur des films avec de l'argent je ne vais pas en mettre beaucoup plus. Quand j'estime qu'il n'y en a pas besoin et que ce sera plus beau avec des *practical light*, je fais ça. Maintenant on éclaire de moins en moins et ce n'est pas qu'une question d'argent. C'est qu'en numérique on ne peut plus éclairer comme on le faisait avant, avec de gros projecteurs parce que ça fait des ombres partout, ça fait beaucoup plus de brillances. Alors ça se voyait moins en 35mm, mais en numérique ça ne pardonne pas : la moindre petite chose de lumière se voit tout de suite, donc c'est plus dur d'éclairer. On est habitué à un rendu plus réaliste et du coup on accepte moins de sentir un projecteur, on l'accepte moins qu'à l'époque du 35mm. Si je regarde les films que j'ai faits avant, je ne pourrais plus éclairer comme ça : ça se sent trop, je trouve ça insupportable ! et à l'époque je trouvais que ça passait bien. Donc c'est lié à l'argent, oui et non. J'ai presque envie de dire non. C'est plus lié à mon goût. Alors évidemment si j'ai plus d'argent, et qu'à un moment j'ai besoin d'un 18KW pour faire du soleil dans une pièce où il n'y en a jamais parce que c'est exposé nord, je vais le faire. Et si je suis sur un film où il n'y a pas d'argent, je vais faire avec la lumière qu'il y a et tant pis on dira qu'il n'y a pas de soleil dans cette scène. Mais parfois, honnêtement je préfère presque ne pas le mettre même si j'ai de quoi l'avoir. Donc on n'utilise pas la lumière naturelle que parce que c'est moins cher.

**Sacha Lévêque** : Je crois savoir qu'il y a des nuits américaines sur *Michael Kohlhaas*, pouvez-vous en parler ?

**Jeanne Lapoirie** : C'était vraiment uniquement pour des questions de « *c'est impossible d'éclairer la campagne* ». Maintenant les gens essaient de résoudre le problème avec des caméras hyper sensibles et ils peuvent tourner sans éclairer. Mais c'est sûr qu'éclairer

de grands espaces, ça reste très compliqué. Parce que : où est-ce qu'on met les projecteurs ? C'est pour ça que les westerns se tournaient en nuit américaine. Quand on se retrouve dans la campagne, si ce sont de grands lieux, ça se finit en nuit américaine, surtout s'il n'y a pas d'argent. S'il y a un peu d'argent et que c'est jouable de dire « *on va mettre deux gros projecteurs sur des nacelles un peu loin autour* », on le fait. Et si on ne peut pas le faire, ça se termine en nuit américaine. Et là, *Michael Kohlhaas*, c'était un film où il n'y avait pas beaucoup d'argent. Et puis le problème, c'est que si on n'a pas les moyens, ça se voit : ça fait de gros contrastes, on sent les projecteurs... Après les nuits américaines, on les fait soit par temps gris soit au moment du chien et loup ou de l'aube, pour faire des espèces de faux chien et loup en nuit. Enfin, c'est toujours un gros dossier : ça dépend des films, des lieux, il y a plein de façons de les faire et c'est toujours compliqué. Et ce n'est souvent pas très bien réussi, ou pas ce qu'il y a de mieux dans le film, parce que ça donne toujours un aspect un peu faux ou moins réaliste en tout cas.

**Sacha Lévêque** : Comment travaillez-vous les intérieurs jours ?

**Jeanne Lapoirie** : Je ne mets plus trop des réflecteurs parce que l'effet est assez fort. Mais ça change pas mal en fonction des films : ça peut être des réflecteurs ou des tissus blancs. Maintenant j'éclaire beaucoup en réflexion, sur les murs directement. Parce que parfois le blanc, c'est presque trop fort. Et ça, c'est aussi à cause du numérique : souvent quand on fait sur un réflecteur, surtout un polystyrène, mais même un drap blanc, c'est très fort en fait. En revanche je peux mettre du blanc par terre s'il y a une tache de soleil : je mets le drap dessus et ça renvoie dans toute la pièce. Après je peux ajouter une face ou couper avec des drapeaux des endroits où je ne veux pas que ce soit éclairé et où ça éclaire trop, par exemple sur les murs. Et puis s'il y a besoin, je mets un projecteur. Sur *Michael Kohlhaas*, je ne sais plus exactement comment j'avais fait, mais ça devait être quelque chose comme ça.

**Sacha Lévêque** : Quels essais avez-vous fait pour Michael Kohlhaas ?

**Jeanne Lapoirie** : C'était mon premier film en numérique, donc déjà j'ai fait des essais de caméra, pour choisir une caméra, la comparer au 35mm, pour essayer de trouver un réglage et une façon de filmer et d'étalonner qui soit le plus proche du film. Pour essayer de comprendre comment ça fonctionnait le numérique, qu'est-ce qu'il fallait que je fasse pour que ce soit bien. J'ai fait beaucoup d'essais là-dessus. Et après on a essayé des séries d'optiques, pour les séquences de nuit. Je ne sais plus d'ailleurs si on avait que des focales fixes ou si on avait des zooms aussi à l'époque. Parce que maintenant je ne tourne qu'avec des zooms, mais à l'époque je ne sais plus très bien si j'étais déjà en période zoom ou pas. J'ai fait des essais de focales, d'éclairage de bougies... je pense qu'on a dû faire des essais de nuit américaine, mais je ne m'en souviens plus très bien. Après on fait toujours des essais de costumes, maquillages avec les comédiens, mais c'est moins ma partie. Et j'avais choisi une Alexa et depuis je ne fais que des films en Alexa quasiment, je n'aime pas les autres caméras en fait. Parce que je trouve que la Alexa c'est celle qui ressemble le plus au film. Elle a l'image la plus organique. Je trouve que toutes les autres font trop numériques, trop vidéos et ils ont beau refaire des caméras, à chaque fois que je fais des essais j'en arrive à la même conclusion. Je n'aime pas les SONY. RED encore moins. Mais à l'époque je l'avais choisi pour le rendu de son capteur. Et je crois qu'effectivement j'avais fait plein d'essais de séries de focales fixes et que j'avais eu l'impression qu'il y avait moins de différences entre les séries qu'en 35. Je m'étais dit qu'en numérique, que l'on mette une série ou une autre, ça ne change rien alors qu'en 35, ça fait une grosse différence. Je crois qu'on avait pris des Zeiss Standard T2.1. Et

après j'ai toujours gardé plus ou moins les mêmes. Avant je tournais avec des Cooke S4 et j'avais essayé ça en numérique et j'ai trouvé ça horrible, vraiment pas bien ! Donc j'ai dû changer d'optiques en passant au numérique. Donc ça contredit un peu ce que j'ai dit sur le fait que les optiques n'ont pas de différences en numérique ! Les différences n'étaient pas flagrantes, mais j'ai dû quand même en voir puisque je n'ai pas pris les Cooks.