

ENS Louis-Lumière

La cité du Cinéma, 20 rue Ampère, BP 12,
93213 La plaine Saint-Denis Cedex, France
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de fin d'études et/ou de recherche

Section Cinéma, promotion 2010 / 2013
Dates de soutenance : 11 Décembre 2013

MUSICALITÉ DE LA LUMIÈRE : Comment peut-on définir et caractériser l'aspect musical du travail de la lumière au cinéma ?

Etienne BACCI

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :
Le silence après Bach, réalisé par Julien SOUDET
mis en lumière par Etienne BACCI

Co-Directeur de mémoire : Jean COUDSI
Co-Directeur de mémoire : Emmanuel PLASSERAUD
Coordinateur des mémoires : Giusy PISANO

REMERCIEMENTS .

Jean Coudsi
Emmanuel Plasseraud
Giusy Pisano
Françoise Baranger
Julien Soudet
Charlie Cabocel
Marilou Deshayes
Georgi Lazarevski
L'ENS Louis-Lumière

et Emma Reverchon
pour son aide et son soutien précieux

RÉSUMÉ.

Dans ce mémoire, il s'agit pour nous d'amener une réflexion qui sortirait la lumière de cinéma du rôle statique, purement pictural et esthétique, à laquelle on la réduit souvent. En effet, nous pensons qu'elle recèle, comme le cinéma en général, une potentialité musicale.

Le cinéma peut être considéré comme un art total, fait de l'agrégation de nombreuses disciplines artistiques, et le travail de réalisation, qui doit faire cohabiter, voire unir, toutes ces voix, peut s'apparenter à celui d'un chef d'orchestre. De plus, étant en partie un art du temps, un film peut, par certains côtés, se rapprocher d'une œuvre musicale, notamment à travers la question du rythme.

Nos recherches ont été guidées par plusieurs questionnements. Quelles sont les potentialités musicales du cinéma dans son ensemble ? Si l'on considère l'œuvre cinématographique comme une symphonie, quelle est la place de la lumière en son sein ? La lumière de cinéma est-elle musicale en elle-même ?

L'analyse du rythme et du mouvement des éléments constitutifs de la fabrication d'un film nous servira de point de départ.

Nous resserrerons ensuite notre réflexion sur les interactions entre la lumière et les autres « instruments » du cinéma afin d'analyser la musicalité qui en émerge. Nous proposerons ensuite des réflexions quant au rôle qu'elle peut jouer, en apportant une valeur ajoutée de sens - qu'elle soit en harmonie, en contrepoint ou en contre-chant -.

Enfin nous étudierons l'éventualité d'une musicalité intrinsèque à la lumière. Cette dernière se déployant à la fois dans l'espace du cadre et à la fois dans le temps du plan et celui du film, elle possède une rythmique spatiale et une rythmique temporelle, surtout lorsqu'elle est mobile. Toutefois, l'idée de l'existence d'un aspect mélodique sera à nuancer.

Ces réflexions ont été ensuite l'objet d'une mise en pratique, à un travail de lumière sur le court-métrage *Le silence après Bach*, réalisé par Julien Soudet. Nous analyserons ici les résultats de ce travail au regard de nos recherches théoriques.

ABSTRACT.

Light in movies, when analyzed, is often reduced to static and aesthetic pictures. In this paper, I try to have a different thinking. I actually think that light, alike cinema, has a musical potentiality.

Cinema is, in a way, a total work of art. It is made of the aggregation of numerous art fields, and directing a movie is almost like conducting an orchestra, by harmonizing all the voices. Moreover, as partly an art of time, movie could be linked to musical work, through the notion of rhythm.

My researches have been led by several questions. What are musical potentialities of cinema ? If cinematographical work is taken as a symphony, which part the light can play ? Has light in movies an inner musical dimension ?

First of all, I analyze the rythm and the movement of the different elements which constitute a movie.

Next, I focus on the interactions between light and the other « instruments » of the movie's symphony. Besides I consider the role it could play by adding some more meaning - whether in harmony or in contrast - to a sequence.

Finally, I center my thinking on the musical potentialities of light itself. It evolves in the space of a frame and in the time of a movie and has therefore a spatial rythm as well as a temporal one, especially when it is in motion. However, the existence of a melodic aspect will be something to qualify.

All this thinkings have been tried on set, I being in charged of photography on a short-movie project named *Le silence après Bach* (The Silence after Bach), directed by Julien Soudet. I also analyze in this paper the results of this practical exeperience and compared them with my theoretical researches.

TABLE DES MATIÈRES.

Remerciements.	P.2
Résumé.	P.3
Abstract.	P.4
Avant-propos.	P.6
Introduction.	P.7
1. Potentialités musicales du cinéma.	P.9
Chapitre 1 : La rythmique visuelle des plans.	P.12
Chapitre 2 : Le rôle des personnages dans la construction du rythme.	P.19
2. La lumière : instrument de la symphonie filmique.	P.23
Chapitre 1 : Travail à l'échelle du plan.	P.27
Chapitre 2 : Travail à l'échelle du film et d'une séquence.	P.31
Chapitre 3 : Quel rôle pour une lumière rythmique au sein d'une séquence ?	P.37
3. La lumière est-elle musicale en soi ?	P.44
Chapitre 1 : Rythme spatial et rythme temporel.	P.46
Chapitre 2 : La force d'évocation de la couleur, un aspect mélodique de la lumière ?	P.56
4. Mise en pratique : <i>Le silence après Bach.</i>	P.64
Présentation du projet.	P.66
Chapitre 1 : Analyses préalables et conception de la lumière.	P.68
Chapitre 2 : Tournage et analyse du résultat.	P.81
Conclusion.	P.90
Bibliographie.	P.92
Filmographie.	P.93
Table des illustrations.	P.94
Dossier technique PPM.	P.95
CV.	P.100

AVANT PROPOS .

Mon mémoire est né d'une opposition.

Lors du tournage des précédents films que j'ai éclairés, j'ai souvent été gêné par l'abondance de références à la peinture que me donnaient certains réalisateurs, références qui ne m'aidaient guère. Contrairement à eux, j'avais l'impression que derrière une certaine omniprésence du pictural dans le travail d'un directeur de la photographie pouvait se cacher également une réelle réflexion sur la musicalité de la lumière.

Toutefois, ce mémoire n'a pas pour but de dénigrer une méthode de travail mais bien de chercher à en définir une autre qui sera certainement complémentaire de la première.

De plus, mon travail étant à la fois théorique, pratique et se voulant une réflexion sur le travail de directeur de la photographie, il sera exclusivement une analyse des possibilités offertes à ce dernier durant la période de préparation et au tournage.

Ce mémoire ne se veut ni une analyse rigoureusement musicologique, ni un récit historique des relations entre musique et lumière mais plutôt une recherche pratique sur la musicalité de la lumière au cinéma et sur comment la mettre en œuvre.

INTRODUCTION.

« *Il y a deux sortes de musique : la musique des sons et la musique de la lumière qui n'est autre que le cinéma.* »¹

Cette phrase est d'Abel Gance, l'un des cinéastes de l'avant garde française des années vingt ; avant-garde qui a voulu se détacher du modèle dominant de la pensée cinématographique - le modèle narratif - pour en chercher un nouveau : le modèle musical. Comme l'explique Laurent Guido, « *toute la démarche de la théorie esthétique française vise à dégager le mode dominant de structuration du mouvement filmique, celui de la narration, pour le remplacer par un autre, le rythme* »².

Pourtant, si le cinéma peut être considéré comme un art de la durée, il est légitime de se demander pourquoi l'une de ses composantes principale, la lumière, est assimilée à la peinture, art le plus souvent figé dans la toile. Le Caravage et Rembrandt ont ainsi les faveurs de nombreux directeurs de la photographie et réalisateurs lorsqu'ils échangent sur l'esthétique du film qu'ils vont faire ensemble. Dès lors il est rare que la musicalité de la lumière soit évoquée dans cette conversation. L'éclairage doit-il forcément rester figé au cours du plan ?

Nous définirons la musicalité comme la faculté qu'à une chose à communiquer des émotions et des sensations de l'ordre de celles que peut transmettre la musique par des procédés qui lui sont propres. Alors comment peut-on définir cette musicalité ? De

1 : Abel GANCE cité par Michel CHION dans *la musique au cinéma*, Paris, les chemins de la musique, Fayard, 1995, p.287

2 Laurent GUIDO dans *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot Lausanne, Cinéma, 1997, p.55

Musicalité de la lumière

quelles manières se manifeste-elle ? Et le travail de la lumière peut-il être complètement assimilé à celui de la musique ?

Nous ne pourrons répondre à ces questions avant d'avoir analysé ce qui donne son caractère musical au cinéma. Nous étudierons pour cela les différentes sources de musique - et surtout de rythme - que sont le montage, le cadre, les acteurs et ... le son en lui même. Ces analyses nous serviront de base de réflexion pour répondre à nos questionnements principaux sur la musicalité de la lumière.

Tout d'abord, nous nous demanderons comment la lumière peut s'inscrire dans une démarche de symphonie filmique afin de faire naître une mélodie nouvelle, plus riche. Nous analyserons pour cela les liens qu'elle entretient avec les autres corps artistiques du film. Nous nous demanderons aussi quelle est sa place et quel rôle elle peut avoir dans cette symphonie.

Mais la musique lumineuse va-t-elle de soi ? La lumière est-elle musicale en elle même ? Ce sont les questions que nous nous poserons dans notre troisième partie. Une lumière doit-elle être mobile pour se prétendre musique ? Et d'ailleurs, toutes les lumières mobiles sont-elles forcément musicales ? Et qu'en est-il de la composante mélodique de la musique, la lumière peut-elle la retranscrire ?

Les réponses à ces questions nous permettront de dégager plusieurs procédés pratiques de mise en place de lumière musicale que nous expérimenterons lors d'un tournage. Ce sera l'occasion d'analyser en détail le projet d'un film, de concevoir une lumière musicale puis de la confronter aux réalités du tournage avant d'analyser le résultat obtenu.

1.

Potentialités musicales du cinéma.

Musicalité de la lumière

Avant de démarrer nos recherches sur la musicalité de la lumière, il convient d'analyser préalablement ce qui est source de musique dans le cinéma en général.

Il convient de rappeler que le cinéma est un art qui peut être dit total³, dans la mesure où il convie au sein d'une même œuvre plusieurs arts tel que le théâtre, la littérature, la musique, la peinture.... Cela implique donc que le réalisateur doit, tel un chef d'orchestre conduisant les différentes familles d'instruments, diriger l'ensemble des corps créatifs - décor, cadre, lumière, acteurs, montage, scénario - œuvrant pour le film. C'est pourquoi nous parlerons dans ce mémoire de symphonie filmique.

Nous tenterons donc dans cette partie d'extraire l'essence symphonique du cinéma et d'en comprendre les composantes.

Pour cela, nous évoquerons tout d'abord le rôle du montage dans le rythme du film.

Puis nous verrons comment les mouvements du cadre et ceux à l'intérieur du cadre créent une musique visuelle.

Enfin nous nous attacherons à montrer comment le son d'un film - et non sa bande originale - peut être une source musicale, à la fois par la voix des acteurs et par l'utilisation d'ambiances et de textures sonores particulières⁴.

3 la notion d'œuvre d'art totale a notamment été théorisée par Richard Wagner dans "*L'œuvre d'art de l'avenir*" (1849) et "*Opéra et drame*" (1851).

4 Nous n'évoqueront pas la musicalité évidente de la musique de film dans la mesure où celle-ci est créée dans la phase de post-production et ne peut donc pas avoir d'influence sur le travail du chef opérateur au tournage. Et, quand bien même la musique soit déjà écrite au moment du tournage, elle n'entrera pas en interaction directe avec la lumière comme le fera un acteur ou un cadreur. La musique, tout comme la rythmique poétique que nous avons décrite plus haut seront essentiellement des mélodies à prendre en compte lorsque le chef opérateur devra définir le rôle de sa lumière. Mais nous verrons cela dans notre seconde partie.

Chapitre 1

La rythmique visuelle des plans.

« Le collage des plans successifs reconstitue la scène ; il crée un espace, une temporalité et un rythme »⁵

L'art du montage est complexe et comporte de nombreux aspects. Nous nous intéresserons dans cette partie à la dimension musicale que le montage peut apporter à un film.

A l'instar d'une chanson composée de notes de longueurs différentes, le montage, en alternant des plans de natures et de durée diverses, crée un rythme visuel. Tout comme la partition d'une musique structure l'ensemble des notes en les organisant dans le temps sur une portée, le montage définit une « partition » filmique⁶ en agençant les plans de telles ou telles manière.

Dans *Octobre*, le troisième film de Sergueï Eisenstein qu'il réalisa en 1927, des images en gros plan d'un tireur fou et d'une mitraillette s'alternent très rapidement.

⁵ Vsebolod POUDOVKINE, cité par Vincent PINEL dans *Le montage, l'espace et le temps du film*, Paris, Cahiers du cinéma, Les petits cahiers, 2001, p.70

⁶ Ce rapprochement avec la partition musicale a vu le jour au début des années 1920 lorsque des cinéastes tels que Abel Gance, Jean Epstein ou Marcel L'Herbier ont commencé à théoriser la pratique du montage en s'inspirant du modèle musical. Sont alors apparus des partitions cinématographiques.

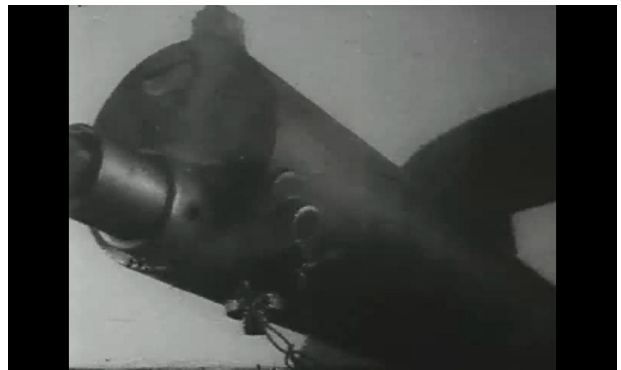


Illustration 1: EISENSTEIN, Sergueï, Octobre

Il est intéressant de noter que ce « roulement » de plans très serrés fait suite à un plan large assez long d'une foule en panique. C'est donc, en plus du rythme très rapide du montage, la rupture brutale entre ce plan large assez long et ces flashes en très gros plans qui crée ce rythme affolant. Nous pouvons en outre voir que les trois plans du mitraillage sont d'une composition lumineuse assez différente, marquant encore plus la rupture : le canon est d'abord éclairé, puis en total contre-jour, tandis que le soldat est assez sombre, contrairement aux mitraillettes qui se dessinent sur un fond blanc clair.

Ce type de montage a été défini par Eisenstein comme un *montage métrique (ou mesuré)*. « Le critère fondamental ici est la longueur absolue de chacun des morceaux. Ceux-ci sont raccordés les uns aux autres suivant leurs longueurs en une formule

Musicalité de la lumière

schéma »⁷. Ces formules s'apparentent à des mesures en musique, Eisenstein donnant comme exemple de schéma « *le tempo de marche* » ou « *le temps de valse* ».

Dans *Le bon la brute et le truand* réalisé en 1966 par Sergio Leone, le fameux duel à trois est un exemple de montage métrique, le découpage de la scène retranscrivant un crescendo de tempo en alternant de plus en plus rapidement des gros plans des trois hommes.



Illustration 2: LEONE, Sergio, Le Bon, la Brute et le Truand

Notons là encore qu'en plus du rythme des coupes successives qui s'accélèrent, nous sommes aussi en présence d'une progression de l'échelle des plans avec un rapprochement sur les yeux des personnages. Ce resserrement, ajouté à l'accélération du montage et de la musique de Ennio Morricone, retranscrit parfaitement le sentiment d'explosion de la fin de séquence.

⁷ Sergueï EISENSTEIN dans *Le film, sa forme, son sens*, adapté du russe sous la direction d'Armand Panigel, Paris, C.Bourgeois, 1976, p.63

On pourrait cependant critiquer ce modèle de montage comme étant trop mécanique, trop mathématique. Si seul le montage se calque sur une partition, le film résultant s'apparenterait à une ligne de basse d'une seule note, ou à un roulement de caisse claire continu, une musique un peu monotone donc. Au rythme du montage doit aussi s'ajouter le rythme visuel à l'intérieur des plans ainsi que le rythme du cadre en lui même⁸.

Cependant, si ce type de montage n'est pas adapté à l'intégralité d'un film narratif où la notion de raccord prime avant tout, il trouve son épanouissement dans d'autres formes audiovisuelles telles que le clip musical. Ce dernier utilise fréquemment cette méthode pour des raisons évidentes. La vidéo est assujettie à la musique afin de souligner, d'accentuer son rythme et ainsi la rendre encore plus prenante et, la plupart du temps, vendeuse.

Finalement, en réduisant le montage à sa définition la plus simple qui est l'enchaînement des plans, on dégage déjà par analogie avec l'enchaînement des notes d'une partition une dimension musicale du cinéma basée sur le rythme des coupes.

Plans en mouvement.

Le montage n'est pas la seule composante du cinéma à créer un rythme cinématographique. Andreï Tarkovski refuse même totalement l'analogie entre montage et rythme pour en dégager un nouveau, plus complexe :

⁸ Nous pouvons ici faire le rapprochement avec les notions de rythme intérieur et extérieur, concepts utilisés par Léon MOUSSINAC dans *Naissance du cinéma*, (1925), Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1983, p.24

Musicalité de la lumière

« Les raccords des plans organisent la structure du film mais ne créent pas, contrairement à ce que l'on croit d'habitude, le rythme du film. Le rythme du film est fonction du caractère du temps qui passe à l'intérieur des plans. Autrement dit, le rythme du film n'est pas déterminé par la longueur des morceaux montés, mais par le degré d'intensité du temps qui s'écoule en eux. Un raccord ne peut déterminer un rythme (ou alors le montage n'est qu'un effet de style), d'autant plus que le temps du film s'écoule d'avantage en dépit du raccord qu'à cause de lui. »⁹

Il est donc nécessaire de prendre en compte le rythme du cadre dans la définition du rythme d'un film. Un travelling apporte une sensation visuelle évidemment différente d'un plan fixe et peut, par le fait de son évolution dans le temps - mais aussi dans l'espace - s'apparenter à une sensation musicale. Celle-ci dépendra cependant de la nature du mouvement - circulaire, linéaire ou aléatoire -, de sa vitesse et de l'action ou du décor filmé.

Dans la séquence suivant le générique de début du film *Le miroir*, réalisé en 1974 par Andreï Tarkovski, un travelling avant nous fait entrer dans le film. Le rythme est plus lent et plus doux que ne l'aurait été une coupe franche mais apporte un mouvement linéaire à un plan qui aurait été contemplatif s'il était resté fixe.

⁹ Andreï TARKOVSKI, cité par Vincent PINEL dans *Le montage, l'espace et le temps du film*, op.cit., p.86



Illustration 3: TARKOVSKI, Andreï, *Le miroir*

Mais d'autres types de mouvements créeront d'autres types de sensations rythmiques. Un panoramique circulaire étourdira le spectateur comme pourrait le faire une sirène de police. De même un mouvement de va et vient dans un travelling latéral donnera un rythme métronomique à la scène. Bien entendu ces interprétations ne sont pas universelles et dépendent là encore de la vitesse du mouvement, de la durée et de l'échelle du plan.

Nous pouvons aussi évoquer le zoom. L'utilisation que Quentin Tarantino en fait dans son dernier film sorti en 2012, *Django Unchained*, est très rythmique. Ces zooms très rapides ponctuent le film comme un coup de cymbales dans un orchestre.



Illustration 4: TARANTINO, Quentin, *Django Unchained*

Enfin les plans à l'épaule ou au steadycam apportent une extrême liberté au cadre en le personnifiant. La caméra est

Musicalité de la lumière

maintenant assimilable au cadreur qui transmet à celle-ci le rythme et les mouvements de son corps.

Prenons comme exemple une séquence de *Still Walking*, réalisé en 2009 par Kore-Heda Hirokazu. Ce film dépeint le quotidien d'une famille japonaise lors d'un repas de famille dans un style emprunté à Ozu. Tous les plans sont donc fixes et le rythme assez lent, contemplatif. Lorsqu'à la fin du film la mère croit voir son fils disparu dans l'âme d'un papillon, la mise en scène change radicalement. Un gros plan à l'épaule - le seul du film - va suivre la mère dans ses tentatives pour attraper le papillon. Le rythme du cadre sera alors variable, flottant. La camera devenue personne entrera dans le jeu de la vieille femme en courant elle aussi après ce papillon.



Illustration 5: KORE-HEDA, Hirokazu, Still Walking

Notons que c'est le changement de rythme qui marque le plus dans cette séquence. Ainsi, alors que tout le long du film, la mère est un personnage social ne laissant rien transparaître de ses émotions, elle perdra dans ce plan toutes ses conventions et laissera entrevoir ses faiblesses. Le cadre suit la même logique : tout le début du film est très rigoureux et très statique mais dès que ce papillon arrive, il change pour un plan à l'épaule vacillant à la rythmique incertaine.

Chapitre 2

Le rôle des personnages dans la construction du rythme.

Le mouvement des personnages dans le cadre est une source de rythme primordiale dans la composition d'une séquence musicale. Ce sont eux qui font évoluer, qui animent un plan. Nous pouvons analyser deux cas ; celui où le déplacement des personnages créent du rythme et celui où c'est le mouvement des corps qui le crée. Nous voulons par là faire la distinction entre le mouvement et le rythme intrinsèque au corps - notamment dans la danse - et le mouvement que les acteurs créent en interagissant avec le cadre - en le traversant ou en s'en approchant par exemple -.

Premièrement, prenons un cadre fixe, vide. Le rythme est inexistant, mais si deux personnages viennent à traverser le cadre, un motif rythmique se met en place. C'est ce que nous pouvons voir dans ce plan de *Louise-Michel*, réalisé en 2008, par Gustave de Kervern et Benoit Delépine.



Illustration 6: DE KERVERN & DELEPINE, Gustave & Benoit, Louise-Michel

Les passages répétés, au même endroit, de Yolande Moreau et Bouli Lanners, en plus de produire un effet comique, sont aussi

Musicalité de la lumière

des ouvertures musicales ... qui n'aboutiront pas. Chacun de leur passage amorce un mouvement qui pourrait sortir le plan de son immobilité, mais les acteurs disparaissent toujours derrière les caravanes. Leurs allers-retours marquent donc la pulsation du plan : une pulsation très lente mais toujours plus rapide que celle d'un plan vide.

Deuxièmement, le mouvement même des corps est source de musique. Cela est flagrant dans le cas du film-danse où la chorégraphie des danseurs est basé sur une musique qui guidera la gestuelle de leurs corps.



Illustration 7: DE MEY, Thierry, One Flat Thing Reproduced

Dans ce plan extrait du film de Thierry de Mey, *One Flat Thing Reproduced* réalisé en 2006 d'après une chorégraphie de William Forsythe, le rythme des corps est très déstructuré, désordonné, chaque danseur faisant un mouvement différent. Cette danse, composée de figures très rapides et très courtes, qui saturent l'espace et le temps, donne une impression musicale assez oppressante.

Rythmique poétique.

De nombreuses théories ont aussi axées leurs recherches sur l'oralité et sa musicalité cinématographique. La parole étant à la fois source de rythme et de mélodie, il est nécessaire de la considérer comme un véritable instrument dans un travail de réalisation.

« Il suffit de se fermer les yeux pour soudainement entendre la richesse et la saveur de la voix des acteurs, pour voir surgir le grain et les caractéristiques spécifiques de leur voix ».¹⁰

Jean Châteauvert détermine ensuite six caractéristiques qui permettent de définir une voix et sur lesquelles le réalisateur, en choisissant ses acteurs, pourra s'appuyer afin de trouver la parfaite musique vocale pour son film. Il s'agit du volume, du rythme, de la spatialisation, de la durée, du grain et du timbre.

Prenons comme exemple la séquence de *Pierrot le fou*, de Jean-Luc Godard, sorti en 1965, où Jean-Paul Belmondo écoute l'histoire de Raymond Devos. Le monologue de ce dernier oscille entre paroles et chansons ; le rythme si particulier varie en fonction des humeurs de l'humoriste tout comme le volume de sa voix qui passe du murmure à de violents cris et son timbre qui se perd dans les aigus quand il s'énerve. Toutes ces oscillations et ses dissonances font de cette tirade un vrai moment musical.

Dans un cinéma plus contemporain, le personnage de Bane dans *The Dark Knight Rises*, le dernier film sorti en 2012 autour du héros de comics Batman réalisé par Christopher Nolan, est grandement caractérisé par le traitement de sa voix. Le rythme de celle-ci est très posé, très régulier, chaque mot est articulé

10 : Jean CHÂTEAUVERT cité par François JOST et Réal LA ROCHELLE dans *Cinéma et musicalité*, Montréal Canada, Cinémas, Cinéma ; Vol.3, n°1, automne, p.66

Musicalité de la lumière

avec soin. Cependant, elle est modifiée électroniquement de sorte que le timbre soit métallique et qu'elle oscille entre des notes très aiguës et des notes médiums. Cela contraste donc beaucoup avec le physique très musculeux du personnage mais aussi avec la voix très grave de son ennemi, Batman.

L'apparition du cinéma sonore a aussi vu la naissance de la musique des sons. Il faut cependant faire attention : toute ambiance sonore n'est pas forcément musicale, mais elle peut le devenir. Prenons pour exemple la séquence de *Shining*, réalisé en 1980 par Stanley Kubrick, où Danny parcourt les couloirs avec son vélo. L'alternance de textures sonores lorsqu'il passe des tapis au carrelage crée un rythme régulier et presque angoissant dans la répétition.¹¹

Nous pouvons aussi citer *Dancer in the Dark*, réalisé en 2000 Lars von Trier où le rythme régulier et répétitif des roulements mécaniques des machines serviront de base à l'interprétation musicale fantasmée par Björk et où chaque machine deviendra un instrument avec sa mélodie particulière.

Cette composante sonore du rythme d'un film peut paraître évidente et le lien qu'elle entretient avec la musicalité de la lumière peut sembler lointain mais il est nécessaire de l'évoquer car toute source de musicalité cinématographique influencera le travail musical de la lumière comme nous le verrons dans notre deuxième partie.

¹¹Cette séquence a d'ailleurs donné naissance à l'effet *Shining*, décrit par Michel CHION dans *100 concepts pour décrire et analyser le cinéma sonore*, visible en version électronique sur son site web : michelchion.com : « Cet effet consiste à mettre en valeur le changement sonore qui se produit sous les pas d'un marcheur ou sous les roues d'un véhicules lorsque le sol change de nature »

Musicalité de la lumière

Le cinéma, art du temps, est donc aussi, tout comme la musique, un art du rythme. Chacune de ses composantes est une source de rythme. Que ce soit par les mouvements des corps ou du cadre, par la pulsation des intonations des voix ou par le tempo du montage, le cinéma joue une partition où divers instruments doivent s'accorder. La lumière ne peut-elle donc pas être l'un d'entre eux ?

Nous avons jusqu'à présent évoqué chaque composante musicale du cinéma indépendamment des autres. Nous avons surtout parlé de montage horizontal, soit de rythme dans la durée. Mais ces rythmes doivent cohabiter ! Nous devons donc aborder notre analyse sous l'angle d'un montage vertical afin de comprendre comment le rythme de la lumière peut naître de l'interaction de différents éléments pour une séquence donnée.

2.

**La Lumière : instrument rythmique
de la symphonie filmique.**

Musicalité de la lumière

Nous avons dans la partie précédente défini les liens qui existent entre musique et cinéma afin de dégager une base de réflexion sur la musicalité de la lumière en elle-même. Nous pouvons à présent effectuer une analyse plus approfondie des liens entre lumière et musique.

Nous avons évoqué précédemment le cinéma en tant qu'art total et le réalisateur en tant que chef d'orchestre dirigeant plusieurs corps de métiers, plusieurs composantes du cinéma afin de créer ce que nous appellerons une symphonie filmique. Nous allons donc débiter notre caractérisation de la musicalité de la lumière par une analyse des relations qu'elle entretient avec les autres composantes du cinéma que sont le montage, le cadre, les acteurs ou le scénario, cela afin de trouver comment elle peut s'inclure dans la musique cinématographique en interagissant avec les autres sources de rythme et de mélodie.

L'analyse de ce travail de collaboration nous amènera ensuite à nous poser la question du rôle d'une lumière musicale. Doit-elle suivre le rythme général du film ou peut-elle être indépendante ?

Chapitre 1

Travail à l'échelle du plan.

Premièrement, construire une lumière sans prendre en compte le déplacement des acteurs à l'intérieur du cadre est impensable. Il est donc nécessaire de dialoguer avec le metteur en scène afin de composer sa lumière.

Lorsque le cadre est fixe, on pourrait imaginer que le directeur de la photographie a toute la latitude pour construire sa lumière. Cependant, celle-ci est susceptible d'être modifiée par le jeu des acteurs. Imaginons une petite pièce sombre éclairée par un unique rayon de soleil ayant réussi à s'infiltrer à travers le volet fermé. Le personnage est assis sur son lit dans l'ombre. Si le cadre est fixe, qu'il n'y a pas de variations de lumière et que le personnage est immobile, on aura un plan très statique, très lent. Mais si l'envie prend au personnage de se lever et de faire les cent pas devant la fenêtre, le plan s'animera. D'abord par le mouvement de l'acteur et ensuite par les variations lumineuses engendrées par le déplacement du personnage qui fera l'effet d'un interrupteur sur le rayon de soleil. Ainsi, en plaçant sa source de lumière à travers ces volets fermés, le chef opérateur soulignera par la lumière le rythme de l'acteur. Une lampe allumée sur un bureau n'aurait assurément pas produit le même effet.

Nous pouvons voir une idée similaire dans une séquence de *Citizen Kane*, réalisé en 1941 par Orson Welles et éclairé par Gregg Toland, où les journalistes discutent de leur future enquête sur Kane. Un des personnages est placé en face d'un projecteur, de

Musicalité de la lumière

sorte qu'il est éclairé en total contre-jour. La source de lumière est matérialisée par un nuage de fumée très dense. Chaque mouvement de l'acteur va alors modifier le faisceau lumineux en le découpant, en le fractionnant pour créer une danse de la lumière.



Illustration 8: WELLES, Orson, Citizen Kane

Un autre cas est celui des lumières mobiles tenues par l'acteur. Celles-ci deviendront un prolongement du personnage et en adopteront le mouvement et le rythme. Nous pouvons en voir un exemple dans une des séquences de *Seven*, réalisé en 1995 par David Fincher et éclairé par Darius Khondji. Dans cette scène, une escouade du S.W.A.T fait une descente dans un lieu sombre et glauque. L'agitation de leurs actions est retranscrite par celle des faisceaux lumineux présents au bout de leurs fusils.



Illustration 9: FINCHER, David, Seven

Musicalité de la lumière

Nous pouvons aussi analyser une séquence de *Stalker*, réalisé en 1979 par Andreï Tarkovski ; celle où le professeur s'engage dans un inquiétant tunnel. Celui-ci éclairé par une suite de puits de lumière, créant une composition très rythmique de l'espace : un cercle de lumière avec une succession de taches lumineuses créées par les douches de lumière.



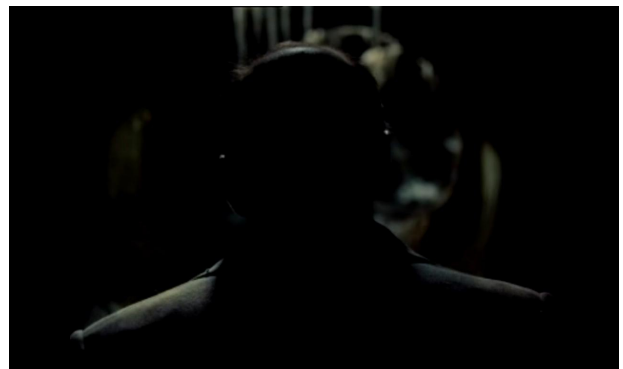
Illustration 10: TARKOVSKI, Andreï, Stalker



Ce rythme spatial s'animera au moment où le personnage traversera le tunnel. En effet, les puits de lumière sont à première vue peu flagrants - surtout au regard de l'exemple précédent avec ses faisceaux lumineux matérialisés par de la fumée dense -. C'est ici le mouvement de l'acteur qui les rendra perceptibles. Il y aura en effet sur lui une variation de lumière allant du blanc au noir total et cela à chaque passage sous une ouverture.



Illustration 11: TARKOVSKI, Andreï, Stalker



Musicalité de la lumière

Le rythme de la marche de l'acteur s'ajoutera finalement au rythme spatial de la lumière pour créer une nouvelle mélodie. Cela sera encore plus visible lorsque les deux autres personnages traverseront à leur tour le tunnel car leur déplacement sera pour le coup très irrégulier, créant ainsi une arythmie avec le rythme constant et immuable des puits de lumière.

En conclusion, il y a donc un dialogue évident entre metteur en scène, comédiens et chef-opérateur dans le travail d'une lumière rythmique, afin d'orchestrer au mieux mouvements et lumière.

Travail avec le cadre.

Analysons maintenant les cadres en mouvement. On pourrait penser que dans ce cas la lumière passe en second plan derrière la prouesse et la difficulté technique de certains travellings ou plans à l'épaule. Pourtant, ces derniers apportent une grande source de créativité aux chefs-opérateurs mélomanes qui disposent alors d'une source de rythme préexistante qui pourra leur servir de base afin de composer leur propre rythme lumineux. Imaginons un plan séquence à l'intérieur d'une maison passant d'une pièce à l'autre au cours d'un travelling latéral. Le directeur de la photographie pourra alors créer une réelle mélodie en éclairant différemment chaque pièce, en alternant les couleurs et les intensités. Le dialogue avec le cadreur sera là primordial afin de discuter du mouvement et de sa vitesse pour placer les projecteurs aux bons endroits.

Imaginons, ensuite, une scène de nuit. Nous sommes à l'extérieur d'un bâtiment. A l'intérieur de celui-ci, la lumière

Musicalité de la lumière

est très forte. Un travelling avant va alors relier les deux espaces. Cette image des *Harmonies Werkmeister*, film de Béla Tarr sorti en 2000, fait écho à un autre plan, au début du film, où un travelling arrière précède un personnage marchant dans la rue.

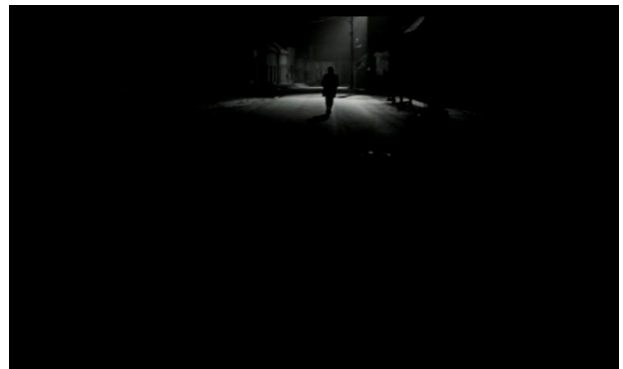
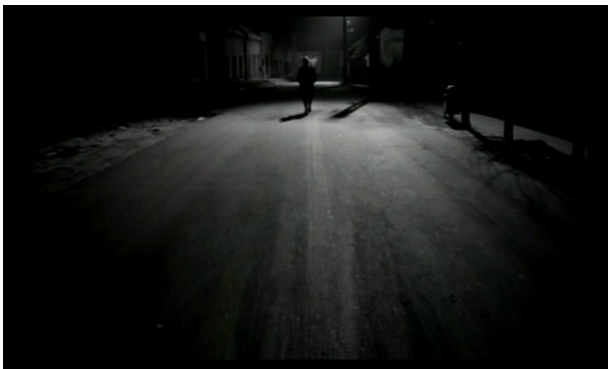


Illustration 12: TARR, Béla, Les Harmonies Werkmeister

Dans les deux cas, le mouvement du cadre fait évoluer lentement la lumière jusqu'à inverser la polarité de l'image, jusqu'à que l'ombre engloutisse la lumière et inversement.

Toutefois la musicalité de la lumière n'est pas uniquement soumise à celle du cadre. Le premier plan de *Millenium Mambo* en est un parfait exemple.



Illustration 13: HSIAO-HSIEN, Hou, Millennium Mambo

Le film débute sur un suivi à l'épaule de Vicky marchant dans une rue couverte. Ce plan séquence est filmé au ralenti et à l'épaule. Le rythme général est donc très lent.

Il se trouve cependant que la rue qu'elle parcourt est éclairée par une rangée de tubes fluorescents. Un rythme nouveau, plus rapide que celui du cadre, apparaît alors avec le défilement de ces tubes. De plus, à chaque sortie de cadre, ces fluos créent un flare sur le bord supérieur de l'image ajoutant ainsi une pulsation visuelle marquée. Nous avons donc là une illustration d'un espace rythmique lumineux qui prend vie et évolue avec le temps grâce au déplacement du cadre.

Chapitre 2

Travail à l'échelle du film et d'une séquence.

*« Bien au-delà du simple marquage chronologique du temps (matin, midi, soir, nuit), il s'agit ici d'envisager l'éventuelle progression de la lumière au fil du film, son « découpage-lumière ».*¹²

Nous allons ici nous intéresser aux possibilités musicales d'une construction d'une lumière à l'échelle d'un film. Cette citation de Fabrice Revault d'Allonnes doit cependant être nuancée. Nous préférons en effet parler d'une structure lumineuse ou d'un scénario-lumière plutôt que de découpage-lumière, le mot découpage pouvant aussi faire référence à une construction à l'échelle d'une séquence.

A l'échelle d'un film, une lumière peut donc très bien subir une évolution autre que celle de l'écoulement chronologique. Imaginons un film dont la structure serait basée sur un montage parallèle. Chaque partie montrerait un personnage cherchant à rejoindre l'autre. Ils se rapprochent de plus en plus jusqu'à se retrouver à la fin du film. Le directeur de la photographie pourrait ici traiter chaque partie de manière totalement différente : un personnage évoluerait dans un univers sombre et contrasté, un univers aux couleurs froides tandis que le second pourrait vivre dans un monde plus lumineux aux couleurs vives. Puis, au cours du film, le chef opérateur pourrait petit à petit

¹² Fabrice REVAULT D'ALLONNES, *La lumière au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Essais, 1991, p.121

Musicalité de la lumière

fusionner ces deux esthétiques, reprenant ainsi l'un des principes de composition musicales où les deux motifs principaux se contaminent l'un l'autre.

Nous pouvons voir un exemple plus flagrant de structure lumineuse dans des films de Tarkovski tels que *Le Miroir* ou *Stalker* où il y a un traitement colorimétrique différent en fonction des séquences.



Illustration 14: TARKOVSKI, Andreï, Stalker

Tarkovski construit dans ces deux films une mélodie lumineuse en alternant couleur et noir et blanc. Nous pouvons toutefois nous demander si ces différences de traitements d'images ne font pas qu'accentuer une organisation déjà présente dans le scénario ? Il est en effet difficile d'imaginer une structure lumineuse qui ne suive pas celle du scénario. Dans un référentiel aussi large que peut l'être un film, il nous semble en effet compliqué d'aller à l'encontre des intentions du réalisateur.

Travail avec le montage et le découpage.

Nous avons vu que le directeur de la photographie a de nombreuses possibilités pour créer une lumière musicale en composant avec le travail du cadre et des acteurs. Pourtant, la dynamique, le rythme lumineux est « *une fonction étroitement liée au montage, la lumière bougeant, changeant, sautant d'un plan à l'autre* ». ¹³

Nous allons donc maintenant étudier les liens entre lumière et montage, entre lumière et découpage ou plus précisément entre lumière et coupes dans le plan. Il est en effet difficile d'évoquer l'éventuelle collaboration entre un directeur de la photographie et un monteur dans la mesure où ils interviennent à des étapes différentes de la confection d'un film. Nous pouvons cependant admettre qu'une idée forte de montage sera déjà présente dans le découpage du réalisateur et c'est pourquoi nous mettons ces deux termes côte à côte. Ainsi, bien que nous parlions de coupes, nous évoquons tout de même le travail du chef opérateur si il y a eu préalablement un dialogue avec le réalisateur concernant des choix forts de montage.

Dans un cinéma classique, le raccord lumière est la préoccupation principale du monteur. Une uniformité lumineuse tout au long d'une séquence ne nous apparaîtra cependant pas comme très musicale. Comme nous l'avons déjà dit dans la partie concernant les couleurs, la musicalité est avant tout dans le changement ; et ce changement peut être le fait du montage.

Un cas assez simple serait une progression au fil des coupes afin de retranscrire une évolution naturelle de la lumière tel que que l'a fait Pierre Lhomme dans la fameuse séquence de *Cyrano de*

13 Fabrice REVAULT D'ALLONNES *La lumière au cinéma*, op.cit., p.127

Musicalité de la lumière

Bergerac, réalisé en 1990 par Jean-Paul Rappeneau. « On y voit, dans la scène de la mort de Cyrano, une tombée progressive du jour, pour finir presque nuit, dans une subtile gradation, presque imperceptible de plan à plan, qui accompagne l'agonie »¹⁴.

Ce n'est cependant pas dans la retranscription d'effets naturels que réside le véritable art musical alliant lumière et montage, que l'on pourrait appeler, en reprenant l'expression de Fabrice Revault d'Allonnes, le « montage-lumière ». C'est en effet lorsque le souci narratif est dépassé afin de se concentrer sur un « souci plastique et musical. »

« On le mesure pleinement dans le cas où la lumière, par ses ruptures violentes, par l'intensité de ses écarts, par la stridence de sa matière disjointe (au fil du plan ou du montage), lance un véritable cri d'alarme. S'adresse au spectateur, l'agresse même, secoue sa torpeur, malmène son confort visuel, alerte son regard et sa conscience. »¹⁵

14 Jacques LOISELEUX *La lumière en cinéma*, Cahiers du cinéma, p.37

15 Fabrice REVAULT D'ALLONNES, *La lumière au cinéma*, op.cit., p.131

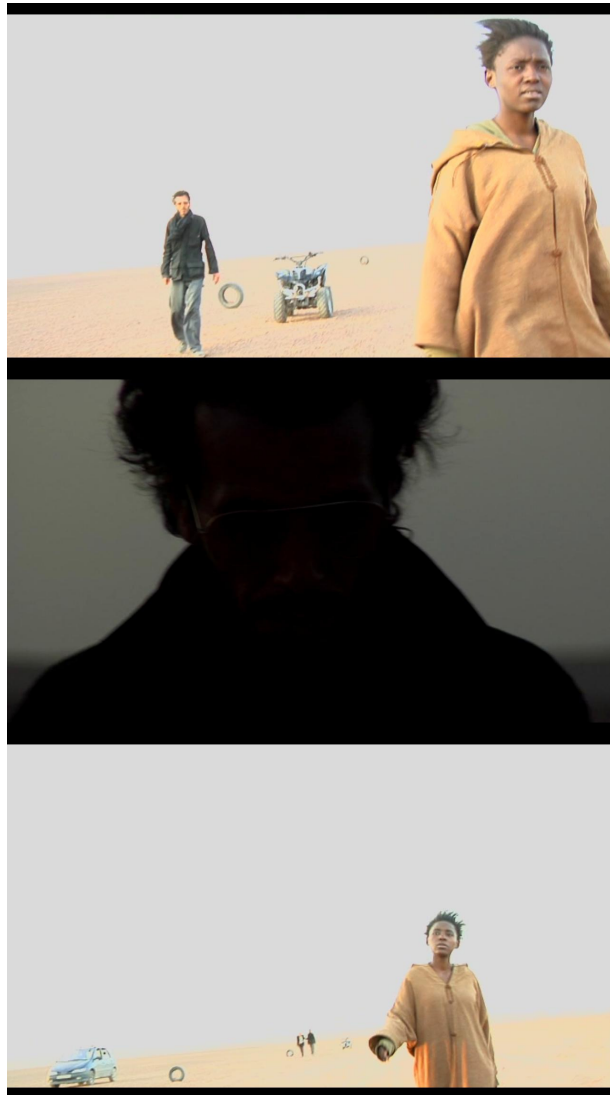


Illustration 15: TEGUIA, Tariq, Inland

Ces plans sont extraits de la dernière séquence de *Inland*, réalisé en 2008. Le réalisateur, Tariq Tegua, ignore ici le raccord lumière classique pour créer une rupture, une dissonance qui interloquera le spectateur non averti mais qui transmettra l'idée de la séparation. Cette alternance entre sur-exposition et sous-exposition ne sera pas ici rythmique mais plutôt la représentation visuelle d'une arhythmie, d'une musique.

Musicalité de la lumière

Revault d'Allonnes continue sur cette notion de rupture lumineuse en les élevant au delà du statut de langage cinématographique :

« Ce ne sont plus seulement, ce sont mieux que des faits de langage. Ce sont en même temps de purs signaux optiques, partie intégrantes de ces opsignes¹⁶ dont Deleuze souligne l'importance dans la modernité : sensations pures, en deça et au delà du sens. [...] Cependant qu'il y a dans ces impulsions, outre du bit informatique [...], du bip sonore : de la lumière son. « Opsignes » lumineux qui atteignent à une autre forme de musique, sérielle, et stochastique, moderne. Il y a de cela dans le cinéma expérimental [...]. »¹⁷

Notons l'évocation de la notion de « sensation pure », « au delà du sens ». La lumière pourrait ainsi être une source musicale en elle même ? Elle pourrait créer chez le spectateur des émotions purement sensorielles, dénuées de toute préoccupation narrative ? Nous tenterons de répondre à ces questions dans notre troisième partie mais pour l'instant nous allons nous demander comment utiliser cette musicalité de la lumière au sein d'une symphonie filmique.

16 Des opsignes sont des situations lumineuses propre au langage cinématographique.

17 Fabrice REVAULT D'ALLONNES, *La lumière au cinéma*, op.cit., p.132

Chapitre 3

Quel rôle pour une lumière rythmique au sein d'une séquence ?

Lorsqu'il est travaillé en accord avec les autres composantes du cinéma, le potentiel rythmique de la lumière est réel. Nous pouvons maintenant nous poser la question importante du rôle d'une telle lumière. Nous distinguerons trois cas de figure hérités du vocabulaire musical : lumière en harmonie, lumière en contrepoint et lumière en contre-chant. Le but n'est pas ici de calquer les théories musicales sur le travail de la lumière de cinéma mais de s'inspirer de celles-ci, d'en prendre l'essence afin de définir trois types d'utilisation.

Lumière en harmonie.

Il serait bien long d'expliquer en détail ce qu'est l'harmonie en musique et ce n'est pas le lieu. Prenons la définition suivante comme base de travail : l'écriture harmonique en musique est basée sur le travail des accords autour de la construction d'une mélodie.

Partant de là, nous pouvons dégager un premier rôle de la lumière dans la composition cinématographique : celui de lumière en harmonie. Cette dernière se construit en accord avec la mélodie principale du plan ou de la séquence. Cadre, acteur, montage et lumière sont alors quatre notes d'un même accord. Il s'agit de la lumière la plus courante au cinéma ; celle qui souligne et accentue le propos de la mise en scène.

Musicalité de la lumière

On peut en voir un exemple dans la première séquence de *Subway*. Le film de Luc Besson sorti en 1985 et éclairé par Carlo Varini débute par une course poursuite entre Christophe Lambert et des hommes en costumes de ville.



Illustration 16: BESSON, Luc, Subway

Tout dans cette scène transmet au spectateur une folle énergie. Le montage est frénétique, la musique est un morceau de funk hardrock au tempo très rapide et l'action est une course de voitures. Au milieu de tout cela, les lumières de la ville, par le mouvement du cadre créent un rythme lumineux à l'image de la frénésie générale. Le plan ci-dessus en est la parfaite illustration : au moment où un solo de guitare électrique débute, la voiture passe sous un tunnel - le rythme lumineux de la lumière a été ici à posteriori souligné par la musique mais cela n'empêche que la musicalité de la lumière est en harmonie avec le rythme général de la séquence -. Les tubes fluorescents présents dans ce tunnel vont alors défiler très rapidement devant la camera, chacun créant un flare bleu horizontal. Notons que le même procédé était présent dans *Millenium Mambo* mais pour une utilisation différente. En effet, dans le film de Hou Hsiao Hsien, la lumière de Mark Lee Ping Bing vient plutôt se placer en contrepoint, le rythme rapide des tubes fluorescents ne soulignant aucunement l'effet de ralenti du plan.

Lumière en contrepoint.

Le contrepoint est une méthode d'écriture musicale qui fait entendre, en même temps, plusieurs voix. Plusieurs mélodies se côtoient alors, chacune ayant son propre rythme, sa propre tonalité, sa propre vie. Cette notion nous permet d'appréhender un autre rôle pour la lumière. Celui d'une lumière à part entière dont la musicalité n'est pas forcément en harmonie avec celle de la mise en scène, dont la musique n'est pas qu'un accompagnement mais qui au contraire donne par son rythme et sa tonalité une information nouvelle qu'elle seule porte.

En guise d'exemple, prenons là encore une séquence d'un film d'Hou Hsiao Hsien, *Café lumière*, sorti en 2003 et éclairé par Mark Lee Ping Bing. C'est la première fois où le spectateur voit le personnage de Yoko, qui est avec un homme, Hajime, dans la librairie de ce dernier. Il s'agit d'un plan séquence dont le cadre est fixe. Le début de la séquence est très lent : Yoko paye sa commande de livres. Soudain, alors que la conversation devient plus personnelle, des lumières blanches mouvantes apparaissent et animent le plan. Il s'agit du reflet du soleil sur les vitres des voitures passant dans la rue. Cela apporte une première source de rythme dans cette séquence très posée, comme pour symboliser une intimité nouvelle entre les deux jeunes gens. En outre, à la fin de la séquence, Hajime met de la musique, ajoutant une autre source de rythme et de mélodie. On assiste alors à un ballet de sons et de lumières.



Illustration 17: HSAIO-HSIEN, Hou, Café Lumière

Des éclats lumineux - visible sur l'étagère de droite - balayent la pièce

Nous pouvons clairement définir une progression musicale dans cette séquence :

- au début, le plan est fixe, il y a peu de mouvements. Le dialogue est commun. Il n'y a pas d'intimité : c'est la première ligne mélodie assez lente dans un lieu calfeutré et sombre.

- au milieu apparaissent les lumières mouvantes qui rajoutent de la vie et du dynamisme au plan au moment où l'intimité entre dans le dialogue : c'est la seconde ligne mélodique qui se place en contrepoint avec son rythme rapide et sa tonalité chaleureuse due à cette intense lumière blanche.

- à la fin, la musique entre en jeu. Cette troisième ligne mélodique ajoute un autre mouvement, plus arythmique que celui de la lumière et d'une tonalité plus inquiétante qui rajoute une touche d'imaginaire à la relation entre Hajime et Yoko, qui se

construira autour de la recherche d'un compositeur de Taïwan disparu.

Lumière en contre-chant.

Nous avons jusqu'à présent défini deux rôles pour une lumière musicale : être en harmonie avec la musicalité de la mise en scène ou au contraire être en contrepoint. Notre but n'étant pas de calquer les notions de la musique sur le cinéma mais plutôt de s'en inspirer afin d'illustrer notre propos, nous pouvons donc à présent parler de lumière en contre-chant. Le contre-chant en musique n'est pas à mettre au même niveau que l'harmonie et le contrepoint qui eux sont deux méthodes d'écriture musicale distinctes.

Le contre-chant se définit comme une ligne mélodique accompagnant le thème principal en se basant sur les harmonies de ce dernier. Nous avons donc là une position intermédiaire entre harmonie - où la lumière fait partie, est en accord avec la musicalité dominante - et contrepoint - où la lumière possède un rythme et une tonalité différente de celui de la mise en scène, apportant ainsi un sens nouveau à la séquence -. Ainsi, une lumière en contre-chant ne divergerait pas complètement de la mélodie principale mais serait plus comme un accompagnement, soulignant son propos tout en apportant quelque chose d'autre.

Analysons pour cela une autre séquence de *Stalker*. Dans celle-ci, l'écrivain, le professeur et le stalker sont enfin arrivés à la chambre mais ne passeront pas son seuil, contrairement à la caméra qui, au cours d'un travelling arrière, pénètre dans la chambre. Celle-ci est alors très sombre et seule la lumière bleutée venant de l'extérieur l'éclaire. Soudain, un changement

Musicalité de la lumière

s'amorce, la pièce s'illumine doucement avant de retomber dans l'obscurité.



Illustration 18: TARKOVSKI, Andreï, Stalker

Dans cette scène, le rythme général est tout sauf rapide. Les acteurs sont quasiment immobiles, le cadre effectue un travelling arrière très lent et l'ambiance sonore est très calme. Tout est presque statique. L'illumination de la chambre ne vient donc absolument pas rompre cette plénitude car elle est elle aussi douce et progressive : elle ne se place pas en contrepoint. Pourtant c'est la seule source de changement, à la fois d'intensité et de couleur, de ce plan : elle n'est donc pas totalement en harmonie. Nous pouvons en conclure qu'elle peut être définie comme une lumière en contre-chant en apportant une source nouvelle sans aller à l'encontre de l'ambiance générale.

Musicalité de la lumière

Le travail de la lumière peut finalement être très rythmique et le directeur de la photographie peut la faire vivre de diverses manières. Il doit toutefois faire attention à lui donner un sens. Car une lumière picturale pourrait très bien devenir rythmique par un mouvement de cadre imprévu et apporter une signification ne convenant pas à la séquence. Il faut prendre garde à bien définir le rôle d'une lumière rythmique et admettre qu'elle n'est pas toujours la source principale de tempo et qu'elle doit souvent se faire l'instrument de l'accompagnement de la symphonie générale du film.

Nous avons donc vu que la lumière peut être musicale dans son travail avec les autres éléments du tournage - acteurs, cadre, découpage - et de la pré-production - scénario - à tel point que nous pouvons à présent nous demander si la lumière équivaut à de la musique.

3.

**La lumière est-elle musicale en
soi ?**

Musicalité de la lumière

Sortie de la symphonie filmique, la lumière possède-t-elle toujours un caractère musical ?

Il a en effet jusqu'à présent surtout été question de rythme. Qu'en est-il de celui de la lumière ? Nous définirons deux rythmes : un spatial et un temporel. Ce dernier concernera le cas particulier des lumières mobiles mais évoquera aussi le cinéma expérimental.

Toutefois la musique ne peut être réduite à la notion de rythme et nous ne pouvons écarter la notion de tonalité ou de mélodie. Le travail des contrastes et des couleurs peut-il être une source de musicalité ?

Chapitre 1

Rythme spatial et rythme temporel.

Réduisons notre analyse de la lumière à l'échelle d'un photogramme, d'un plan fixe. Nous pouvons ainsi assimiler un plan de cinéma à une image picturale identique à une peinture ou une photographie.

En effet, si nous changeons notre référentiel d'étude et qu'au lieu de parler de temps, nous parlons d'espace, nous pourrions alors traiter de la question du rythme spatial présent dans la plupart des arts plastiques n'évoluant pas dans le temps.

Ce principe est intrinsèque à la peinture et a fait l'objet de nombreuses analyses. Ce rythme peut être défini comme une répétition d'intervalles entre des éléments picturaux, ceux-ci pouvant être des formes, des couleurs, des personnages.

Dans le troisième panneau du triptyque *La bataille de San Romano* peinte par Paolo Uccello vers 1456, la succession des



Illustration 19: La défaite du camp siennois illustrée par la mise hors de combat de Bernardino della Ciarda,, troisième panneau du triptyque La bataille de San Romano, Paolo Uccello, 1456, Galerie des Offices à Florence, Italie

Musicalité de la lumière

lances présente sur les bords du tableau crée un rythme visuel rapide tandis que le centre de l'image est le lieu d'un ralentissement.

Nous retrouvons cette notion de rythme chez des peintres abstraits tels que Piet Mondrian qui révolutionna sa théorie picturale en découvrant le jazz américain. Ainsi, dans *Victory Boogie Woogie*, dernière toile de l'artiste, peinte en 1942, le rythme spatial de la toile est beaucoup plus effréné que dans ses premières œuvres.

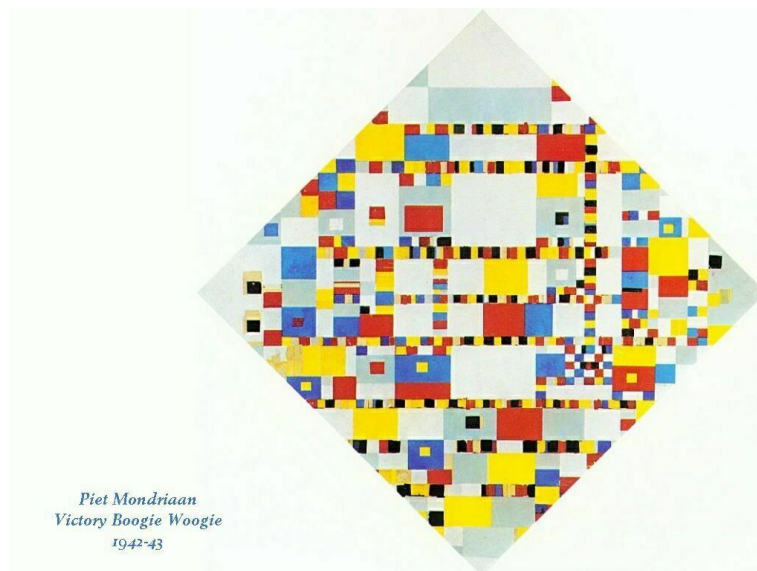


Illustration 20: Victory Boogie Woogie, Piet Mondrian, 1942, Gemeentemuseum Den Haag, La Haye, Pays-Bas

Ici, chaque petit carré de couleur semble représenter un instrument dont l'importance varie en fonction de sa taille. La succession de ces formes crée ainsi une mélodie visuelle aux rythmes variés. Il y a donc des mesures très rapides ; la plupart sont horizontales et côtoient des zones au rythme plus lent : de larges aplats de couleurs pouvant correspondre à des nappes sonores très longues.

Musicalité de la lumière

Le cinéma, à l'état de photogramme, est lui aussi pictural avant de devenir temporel par le mouvement de la pellicule ou du flux vidéo. Ce rythme spatial est donc de fait présent dans toute image cinématographique et est le fruit du travail de composition du cadreur, du décorateur, de la mise en scène mais aussi du directeur de la photographie qui compose un rythme lumineux par l'alternance de zones sombres et de zones éclairées.

Prenons pour exemple ce plan de *Citizen Kane*, réalisé par Orson Welles en 1941.

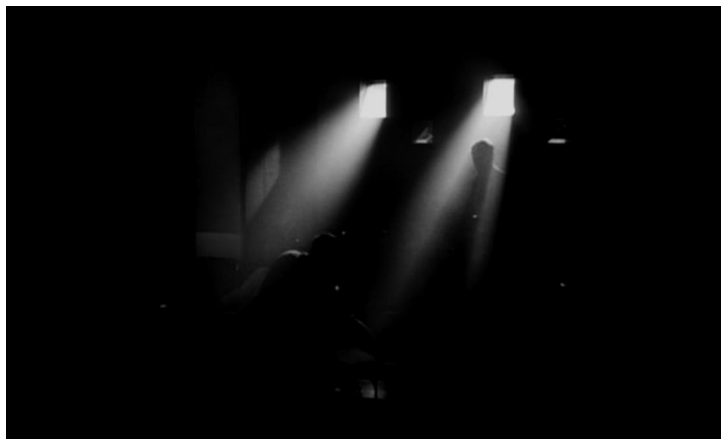


Illustration 21: WELLES, Orson, Citizen Kane

Ici, la pièce éclairée par Greg Tolland est très sombre. La composition rythmique est faite exclusivement par la présence de deux faisceaux lumineux. Ceux-ci sont très larges, ajoutant un côté pesant, lourd, au rythme spatial très lent.

Finalement, le rythme spatial lumineux construit par un chef opérateur est une des sources de la musicalité de la lumière car il est la base du travail avec les autres composantes du cinéma, ce rythme spatial pouvant devenir rythme temporel grâce à l'interaction avec le cadre, les acteurs ou le montage tel que nous l'avons décrit dans notre précédente partie.

Le cas des lumières mobiles.

On peut trouver un lien entre art musical et art pictural si l'on opère une transposition du champ d'étude, en remplaçant la notion de temps par la notion d'espace. Cependant, le lien le plus évident entre musique et cinéma est, comme nous l'avons vu dans notre première partie, celui du rythme temporel. Bien qu'il soit la plupart du temps considéré comme un peintre de la lumière, le directeur de la photographie peut aussi se considérer comme un chef d'orchestre, surtout lorsqu'il est question de lumières mobiles - et par lumières mobiles nous entendons toute variation de lumière au cours du plan qui ne soit pas due au déplacement du cadre ou des acteurs -.

Bien avant d'être considérées comme musicales, ces lumières mouvantes sont avant tout, dans le cas le plus classique, justifiées et diégétiques. Il peut s'agir des lumières d'une ville aux néons clignotants ou d'un phénomène météorologique tel que les éclairs d'un orage. A ce moment, l'événement lumineux est déjà chargé de sens car justifié par le scénario. Il apporte une atmosphère - une ville sous la pluie éclairée par une enseigne clignotante créera une ambiance glauque - ou un contexte temporel. Cependant, aussi justifiée soit-elle, toute variation d'une lumière au cours d'un plan crée un rythme plus ou moins contrôlé par le chef opérateur.

Dans le deuxième plan du *Tango de Satan*, réalisé en 1994 par Béla Tarr et éclairé par Gabor Medvigy, le spectateur assiste à un lever de soleil dans ce qui se veut être sa durée réelle.

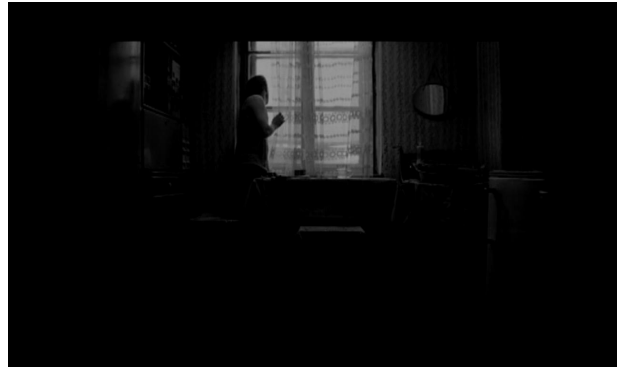


Illustration 22: TARR, Béla, Le tango de Satan

La montée de lumière est donc lente et très progressive et même si ce plan situe avant tout l'action dans le temps, il possède un rythme lumineux propre. Celui-ci donne un aspect contemplatif à la scène assez proche de certaines musiques dites d'ambient telles qu'a pu en composer Brian Eno en travaillant sur des nappes sonores mélodieuses. Ainsi, la musicalité de la lumière étant déjà présente dans certains événements naturels, filmer ceux-ci apporte de fait cette musique au film.

Un autre cas est celui des séquences musicales. La musicalité des lumières mobiles diégétiques est ici évidente dans la mesure où elles servent à accompagner une musique dans un spectacle de sons et de lumières. Prenons pour exemple une séquence de *Millenium Mambo*, réalisé en 2001 par Hou Hsiao Hsien et éclairé par Mark Lee Ping Bing. Dans celle-ci, Vicky et Hao Hao sont dans un bar de nuit lorsque l'ambiance dégénère.

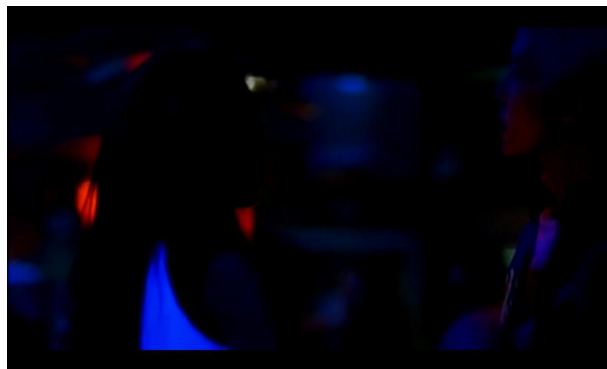
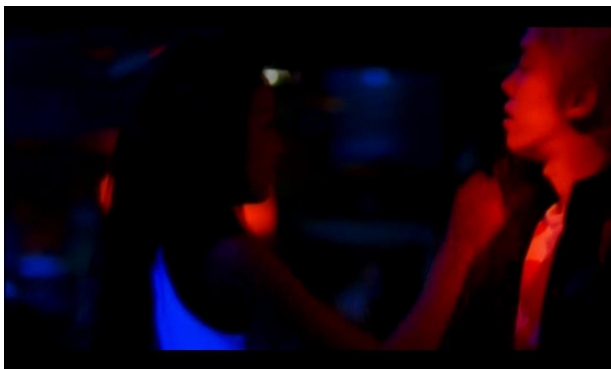


Illustration 23: HSIAO-HSIEN, Hou, Millenium Mambo

Hao Hao va en effet vouloir se battre avec Doze car il croit que ce dernier drague sa petite amie Vicky. Le bar diffuse une musique électronique très rythmée faisant penser à une rave party. Le chef-opérateur va donc logiquement suivre cette frénésie générale en disposant plusieurs lumières de scène qui pulseront en rythme avec la musique. Ainsi dans ce cas précis d'utilisation de lumières scéniques, les projecteurs deviennent des instruments à part entière, programmables et manipulables par le chef électricien comme le deejay joue avec ses platines.

Cependant, les lumières mobiles ne sont pas forcément diégétiques, et c'est souvent dans ce cas-là que leur musicalité se révèle. Le pari est cependant risqué. Le spectateur admettra-t-il facilement une lumière mobile non justifiée par la narration ou par un élément dans le cadre ? Celle-ci ne va-t-elle pas le sortir de son immersion ? Cette lumière ne sera-t-elle pas juste un effet spectacle ? Pourtant, lorsque le directeur de la photographie place une lumière mobile injustifiée, il affirme à ce moment-là un vrai choix esthétique et dirige sa lumière pour qu'elle crée du sens, non pas vis à vis de la narration, mais surtout vis à vis de la psychologie des personnages et du sens du film.

Musicalité de la lumière

Analysons donc la séquence de Millenium Mambo qui suit celle du bar. Dans celle-ci, le procédé reste globalement le même : des lumières clignotantes, mais avec une intention différente.

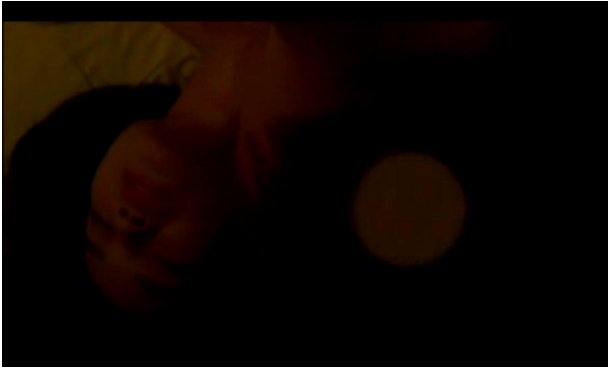


Illustration 24: HSIAO-HSIEN, Hou, Millenium Mambo

Ici, Vicky et Hao Hao font l'amour, juste après l'épisode de la bagarre dans le bar. Le plan est tout d'abord assez abstrait, puis on découvre le visage de Vicky. Des taches lumineuses jaunes apparaissent alors et pulsent assez rapidement. Celles-ci ne sont nullement justifiées et nous ne pouvons que nous perdre en suppositions. Peut-être est-ce une guirlande électrique clignotante se reflétant sur un filtre devant la caméra ? Ou peut-être est-ce une source venant de la rue à l'extérieur ? Nous ne pouvons l'affirmer et l'important n'est pas là. C'est bien le contraste entre deux utilisations de lumières mobiles qui est intéressant. Dans cette séquence, la pulsation des lampes n'est plus juste une illustration de la musique dans le cadre d'une boîte de nuit mais devient une personnification de l'état d'esprit de Vicky, voire de cette génération de jeunes paumés dépeinte par le film dont l'errance est flagrante mais qui manifeste une furieuse énergie, une furieuse envie de vivre de nombreuses expériences. Ainsi, même dans un moment intime comme celui-ci, il

Musicalité de la lumière

y a toujours une part de Vicky qui continue, surtout en la présence de Hao Hao, à bouillonner.

Prenons un deuxième exemple et analysons une séquence de *The Yards*, réalisé en 2000 par James Gray et éclairé par Harris Savides. Le film raconte l'histoire de Léo, joué par Mark Wahlberg, qui, après être sorti de prison, se verra accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis avant de se faire trahir par ceux qu'ils croyaient être sa famille et notamment par son oncle Franck, joué par James Caan.



Illustration 25: GRAY, James, The Yards

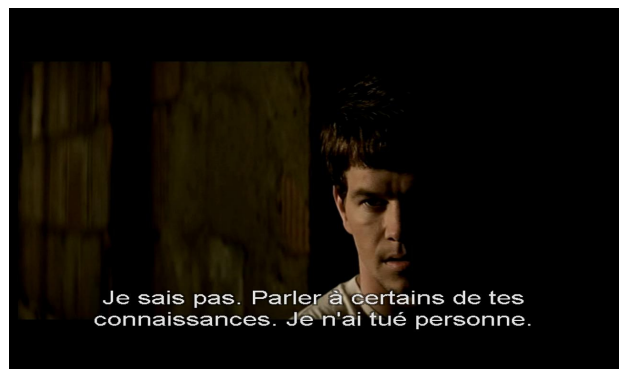
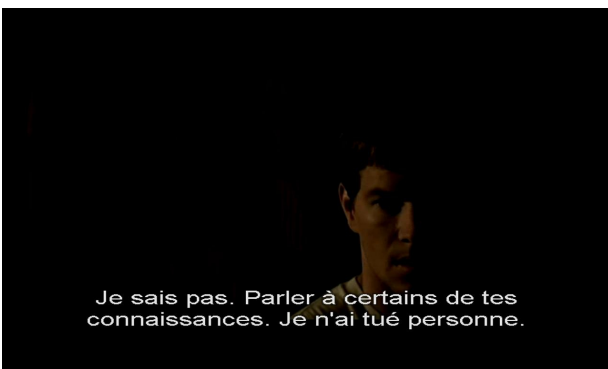


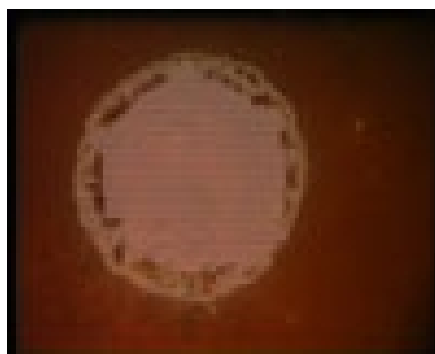
Illustration 26: GRAY, James, The Yards

Dans cette scène, Léo, désormais fugitif, a donné rendez-vous à Franck dans un bâtiment désaffecté afin de lui demander de l'aide. L'unique lumière les éclairant est une source très large, très forte et très directionnelle. Celle-ci a cependant la

Musicalité de la lumière

particularité d'osciller entre ses deux positions d'intensité extrême. La scène alterne donc entre lumière et obscurité total. Là encore cette source ne peut être immédiatement comprise par le spectateur, il ne peut qu'émettre des suppositions. D'après l'ambiance sonore, nous sommes près d'un aéroport : peut-être est-ce une lumière de signalisation. Quoi qu'il en soit, Harris Savides impose par cette seule source un rythme lumineux à la scène. Celui-ci est très lent, très pesant. Le fait d'aller jusqu'au noir total n'est pas anodin et fait l'effet, par analogie avec la musique, d'une lourde descente vers les notes les plus graves. La scène est donc inquiétante et cette lumière est le symbole fort de la tension entre le bien et le mal, entre Caan et Wahlberg, mais aussi du basculement du film vers sa conclusion, où Mark Wahlberg ne sera plus fugitif mais acteur de la condamnation de James Caan après avoir compris sa trahison.

Enfin, nous pouvons isoler les vibrations lumineuses de toute narration, de toute fiction et ainsi analyser l'usage qu'à pu en faire le cinéma expérimental. Cette petite digression - nous nous écartons en effet du travail du chef opérateur afin d'évoquer la lumière en elle même - va nous permettre de trouver une



*Illustration 27 OKUYAMA
Jun'ichi, Maze Luna*

Musicalité de la lumière

illustration à ces « bip sonore », cette « lumière-son » dont parle Revault d'Allones¹⁸.

Ils peuvent en effet être visible dans un très court-métrage de Jun'ichi Okuyama, *Maze Luna*, réalisé en 2008.

Ce film, malheureusement uniquement diffusé dans quelques festivals de films expérimentaux, a été réalisé sans prises de vue et uniquement à partir de manipulation lors du développement du film. Le film début par un long moment de noir, uniquement parsemé de quelques poussières sur la pellicule. Puis un point lumineux apparaît et commence à clignoter. Le rythme s'accélère et d'autres point lumineux complète la mélodie. Chacune de ces taches lumineuses étant en fait un accroc sur la pellicule, elles entraînent du coup une saute dans le son de défilement du film. Une musique est alors créée.

L'effet que ce film produit est assez intense, le minimalisme jouant un rôle très important. En effet, le spectateur n'est pas assujetti à un quelconque aspect narrative ou figuratif. Il est complètement disponible à recevoir cette lumière son. De plus il est intéressant de noter qu'une manipulation chimique de la pellicule entraîne à la fois de la lumière et du son en alternant en même temps la bande image et la piste sonore du film.

L'émotion créée est certes presque complètement due à l'aspect rythmique de l'expérience mais certains pourront y voir une certaine mélodie dans la multiplication des points lumineux de tailles différentes.

18 Nous renvoyons ici à la citation p.34 de ce mémoire

Chapitre 2

La force d'évocation de la couleur, une composante mélodique de la lumière ?

Les couleurs ont toujours été empreintes d'une symbolique très forte et ont été associées à de nombreux concepts. Nous pouvons citer Vittorio Storaro, grand chef opérateur italien ayant beaucoup travaillé et réfléchi sur la couleur :

« *[The colors] are interpreted according to the influence of their corresponding PLANETS, while bearing a certain resemblance to the zodiacal belt and symbolizing the ELEMENTS and the SEASONS. They also correspond with PRECIOUS STONES, SOUNDS, NUMBERS, GEOMETRICAL FORMS and MUSICAL NOTES.* » ¹⁹

Dans notre champ d'étude qu'est le cinéma, il est évident que la symbolique des couleurs en peinture influence beaucoup le travail des chefs-opérateurs. Cependant, il peut être intéressant de se pencher sur les liens qui existent entre couleurs et musique.

Nous allons tout d'abord aborder le cas de la synesthésie. La synesthésie est une anomalie sensorielle qui consiste en l'apparition d'une seconde perception sensorielle, soit ressentie dans une zone du corps différente de la zone excitée, soit

19: « On interprète [les couleurs] en fonction des planètes qui leur sont associées tout en ayant certains points communs avec les signes du zodiac et symbolisant les éléments et les saisons. Elles correspondent aussi à des pierres précieuses, des sons, des chiffres, des formes géométriques et des notes de musique. »

Vittorio STORARO dans *Scrivere con la luce, 2, I colori = Writing with light, 2, Colors*, (traduction personnelle), Milan, Electa, Academia dell'Immagine, 2004, p.26

Musicalité de la lumière

ressentie dans un domaine sensoriel différent de celui concerné par le stimulus. On pourrait alors percevoir les stimuli sonores comme des sensations colorées. On parle aussi « d'audition colorée ».

« Il y a des rapports fondamentaux exceptionnellement étroits entre l'arts d'assembler des sons et celui d'assembler des notations lumineuses. [...] Elles reposent l'une et l'autre sur les mêmes postulats théoriques et sur les mêmes réactions physiologiques de nos organes en présence des phénomènes du mouvement. Le nerf optique et le nerf auditif ont, malgré tout, les mêmes facultés de vibrations. »²⁰

Admettons qu'il y a une analogie scientifique entre son et lumière : ils sont tous les deux des phénomènes physiques ondulatoires et notes et couleurs peuvent se caractériser par leur fréquence. Cependant, il n'y a absolument pas d'équivalence entre eux, leur spectre fréquentielle étant complètement disjoint.

« En fait , il y a aussi peu de rapport entre la perception de la note la et le chiffre de 440 vibrations par seconde, qu'entre celle d'une couleur et la périodicité, beaucoup plus rapide on s'en doute, de la lumière. Ce n'est donc certes pas à ce niveau faussement scientifique qu'un réel parallèle peut s'établir. »²¹

Et Michel Chion continue en critiquant la précédente citation d'Emile Vuillermoz : « Le « malgré tout » est savoureux, montrant que l'auteur se rend compte qu'il a cédé à la facilité du parallèle ». ²²

20 Emile VUILLERMOZ dans son article « La musique des images » paru dans *L'art cinématographique*, Alcan, p.27

21 Michel CHION dans *La musique au cinéma*, op.cit., p.288

22 Michel CHION dans *La musique au cinéma*, op.cit., p.288

Musicalité de la lumière

Ainsi, l'analogie purement scientifique est facile et critiquable. Mais ce qui importe ici c'est que ce rapprochement de la physique des perceptions entre vision et audition ait inspiré des artistes dans la confection d'œuvres audio-visuelles alliant musique et couleurs.

Nous pouvons évoquer ici le *clavier à lumière* que le compositeur russe Alexandre Nikolayevich Scriabin inventa en 1910. Cet instrument associe un clavier et une machine à lumière de sorte que chaque touche entraîne la projection sur un écran d'une couleur donnée, l'intensité et la saturation variant en fonction de la hauteur de la note jouée. La correspondance entre notes et couleurs aurait été obtenue par le témoignage de différents synesthètes. Bien que de telles machines aient déjà existé, Scriabin fut le premier à accorder une vraie importance à cet instrument dans ses compositions audio-visuelles.

Cependant, il convient de placer ces expériences dans le cadre de notre étude. Dans le cas de l'étude de la musicalité de la lumière au cinéma, cette approche semble marginale et il ne serait pas pertinent de baser un travail de couleurs musicales sur le clavier de Scriabin si l'on sait qu'il existe de nombreuses autres analogies notes/couleurs.

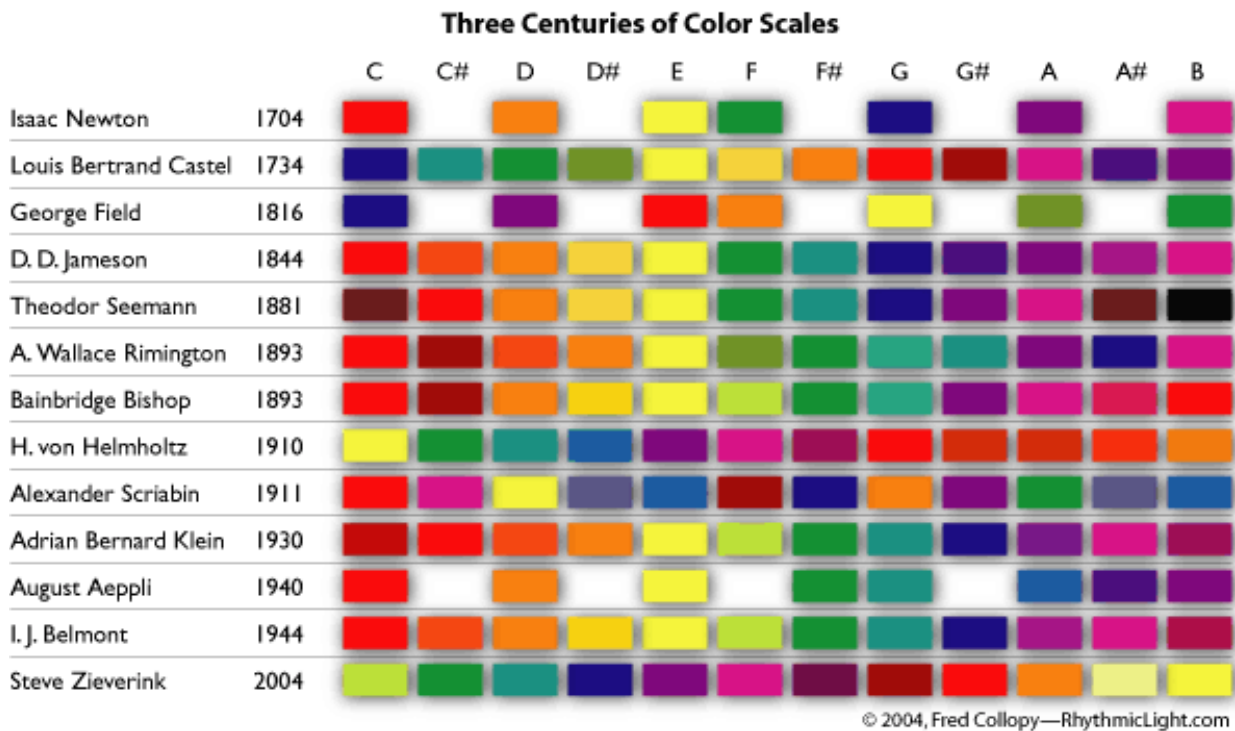


Illustration 28: Tableau récapitulatif des différentes gamme de couleurs basées sur la synesthésie

En effet, si nous analysons le tableau ci dessus nous pouvons remarquer plusieurs choses. La première est que certaines tendances se dessinent. Les couleurs violettes, qui ont la longueur d'onde la plus basse - et donc la fréquence la plus élevée - correspondent chez plusieurs personnes aux notes La (A) et Si (B) tandis que les verts transmettent plutôt un Fa (F). Cependant il y a plusieurs exceptions : Scriabin entend un Do# pour un violet et un La pour un vert.

Vittorio Storaro a lui aussi réalisé sa propre analogie entre émotions musicales et sensations colorées. Cette dernière est plus scientifique que celle de Scriabin par exemple car la gamme musicale chez Storaro suit le spectre lumineux - en longueur d'onde - tel que la physique le décrit. Ainsi la gamme *Do Ré Mi Fa Sol La Si* correspond aux couleurs *Rouge Orange Jaune Vert Bleu Indigo Violet*²³

²³ Vittorio STORARO dans *Scrivere con la luce, 2, I colori = Writing with light, 2, Colors*, op.cit., p.26

Musicalité de la lumière

Cependant, si l'on suit son raisonnement, le Do de l'octave supérieur devrait correspondre à un rouge plus clair. On obtiendrait alors deux couleurs très différentes, un violet foncé et un rouge clair pour retranscrire deux notes espacées uniquement d'un demi ton. Nous pouvons là encore douter d'une analogie entre les sensations sensorielle tant les interprétations varient.

De plus, ces correspondances entre notes et couleurs ne peuvent pas être universelles, chaque spectateur assimilant des sensations colorées et musicales en fonction de son vécu et de sa culture. Le blanc est à la fois symbole de virginité et de pureté en occident et couleur du deuil en asie. Eisenstein disait : « Pour nous, le rouge est la couleur des idéaux et conceptions révolutionnaires. Dès leur enfance les gens, sont habitués au rouge comme à la couleur des fêtes et des manifestations. Mais dans un autre « secteur », il a le don de mettre en rage à un degré égal le taureau et Churchill. Les prémisses psychologiques entrent alors en action. »²⁴

Cette correspondance sensorielle entre son et lumière n'a cependant pas uniquement concerné les couleurs et les notes. Des expériences scientifiques ont en effet établies d'autres analogies, notamment entre hauteur et intensité.

« Les recherches [...] ont relevé une relation précise entre la clarté des images synesthésiques et la hauteur du stimulus sonore, au sens où la clarté augmente au fur et à mesure qu'augmente la fréquence du stimulus acoustique. [...] Les sons clairs seraient donc les sons plus aigus et intenses, tandis que les sombres seraient les sons graves et moins intenses. »²⁵

²⁴ Sergueï EISENSTEIN, dans *Au-Dela des étoiles*, traduit du russe par Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Sylviane Mossé, Paris, Cahiers du cinéma, 1974, p.281 et p.282

²⁵ Christina CANO, *La musique au cinéma : musique, image, récit*, trad. Blanche Bauchau, Gremese, p.59

Musicalité de la lumière

Là encore, l'analyse ne peut s'arrêter à ces résultats qui semblent assez réducteur. Peut-on vraiment affirmer que la séquence de fin de *Inland*, est une séquence aiguë ?



Illustration 29: TEGUIA, Tariq, Inland

Cette scène est en effet très surexposée et si l'on devait lui trouver un équivalent musical, ce serait plus vers le registre aigu que nous nous tournerions. La musique du film va d'ailleurs dans ce sens. Toutefois, ne serait-ce pas le contraste avec le reste du film - certes très clair mais pas surexposé - qui crée cette sensation musicale ?

Il est en effet difficile de faire des analogies entre des éléments isolés tels que couleurs et notes pour parler de musicalité de la lumière, car la temporalité doit toujours entrer en compte ! C'est par les variations, les ruptures et les changements qu'un travail musical de la couleur fait sens.

En effet, si nous reprenons la séquence à l'entrée de la chambre dans *Stalker*, on y voit un très beau travail de la couleur en mouvement : la lumière passe du bleu à l'orangé et une source injustifiée - est-elle divine ? Est-ce le soleil ? - inonde la chambre de cette même lueur dorée. Puis, tout s'arrête. La pièce

Musicalité de la lumière

redevient sombre et l'orangé laisse à nouveau place au bleu. Cette illumination a un aspect divin. C'est une présence au-delà de ce monde qui émet une lueur intense mais aussi beaucoup plus chaude que la lumière naturelle.

Comme le passage du mineur au majeur ou comme l'ajout d'un instrument au timbre nouveau, c'est donc le contraste de ce changement de couleur qui donne une musicalité à cette scène.

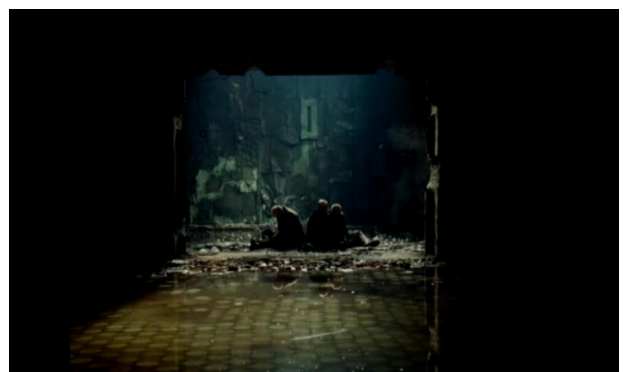


Illustration 30: TARKOVSKI, Andreï, Stalker

Musicalité de la lumière

Définir clairement la musicalité de la lumière est finalement assez compliqué tant l'appréciation des sensations qu'une image produit sur nous varie radicalement en fonction du spectateur.

Ainsi, la lumière de cinéma, car elle s'inscrit dans le temps tout comme la musique, possède un caractère rythmique qui lui est propre. Même lorsqu'elle n'est pas mobile, elle vibre (!) ; en témoigne l'effet de flicker visible dans les plans tournés au ralenti où le clignotement des ampoules - dû au courant alternatif - devient visible.

Cependant il faut nuancer l'aspect mélodique de la lumière et notamment le rôle de la couleur, son interprétation n'étant pas universelle et donc difficilement contrôlable.

4.

Mise en pratique :
Le silence après Bach.

Musicalité de la lumière

Nous avons jusqu'à présent analysé comment se traduit la musicalité du cinéma en général et plus précisément celle de la lumière. Nous avons ainsi répondu à plusieurs questionnements et défini plusieurs concepts théoriques - tels que lumière mobile et lumière en contrepoint - à partir d'exemples filmiques. Notre prochaine étape consiste donc à mettre nos réflexions à l'épreuve de la pratique et du tournage.

Pour cela nous nous proposons d'analyser la partie pratique de mémoire dont nous avons fait la lumière. Il s'agit d'un film de danse d'une dizaine de minutes intitulé *Le silence après Bach* et réalisé par Julien Soudet.

Dans un premier temps, nous commencerons par présenter le projet ainsi que nos intentions. Dans un deuxième temps, nous procéderons à une analyse avant tournage des différents éléments constitutifs du film - chorégraphie, découpage et musique - afin de concevoir notre lumière. Enfin, dans un troisième temps, nous reviendrons sur notre expérience de tournage et nous en analyserons le résultat.

Présentation du projet.

Notre partie pratique de mémoire est le fruit d'une collaboration avec deux autres étudiants de l'école. Il s'agit d'un film de danse mis en scène par Julien Soudet ; Charlie Cabocel a assuré la prise de son et nous la lumière. Ce film est une adaptation du spectacle de tango « Le silence après Bach » créé et dansé par Mikaël Cadiou et Camille Dantou.

Structure narrative et découpage séquentiel.

Nous ne pouvons ici parler de scénario. Julien a longtemps voulu bannir ce mot de notre travail. Il ne voulait pas imposer au spectateur une histoire trop définie afin que ce dernier ne s'écarte pas de l'émotion de la danse. Cependant, l'un de ses partis pris était de filmer la danse, non pas sous les feux d'une représentation dans un théâtre, mais dans l'intimité d'un appartement ; or filmer un décor, même sans dialogues, actionnera forcément l'imaginaire du spectateur qui se créera sa propre histoire. Nous avons pourtant tout de même voulu minimiser l'aspect narratif du film, raison pour laquelle nous préférons employer l'expression de structure narrative plutôt que de scénario.

Cette structure est, comme nous le disions, une adaptation condensée du spectacle « Le silence après Bach » des danseurs Mikaël et Camille. Julien a en effet sélectionné plusieurs passages, plusieurs « séquences » de la chorégraphie initiale afin d'écrire son propre film. Ce dernier montre la relation particulière que peuvent entretenir des danseurs de tango : une relation ambiguë, oscillant entre attraction et répulsion.

Musicalité de la lumière

La version de Julien suit un schéma binaire basé sur une symétrie, le film débutant et se terminant par la même chanson. La première partie est celle de la mise en accord entre les deux danseurs, la seconde, celle de la perte de cet accord.

Le film commence par une séquence de découverte, où les danseurs, assis l'un en face de l'autre, s'observent, hésitent, se cherchent. Quand ils se rejoignent finalement, le noir se fait.

Dans la deuxième séquence, ils vont de pièce en pièce pendant que leur danse se met en place. Elle est un peu désordonnée mais assez joyeuse.

La séquence trois montre une harmonie totale entre les deux personnages. Leur danse est virtuose mais finit par devenir étouffante. Cette séquence est à la fois la fin de la mise en accord et le début de sa perte.

La quatrième séquence est ainsi plus triste. Ils n'arrivent plus à se retrouver, à danser ensemble. Tout est trop étroit pour leur danse.

La dernière séquence, où la danse est absente, marque la fin de l'accord.

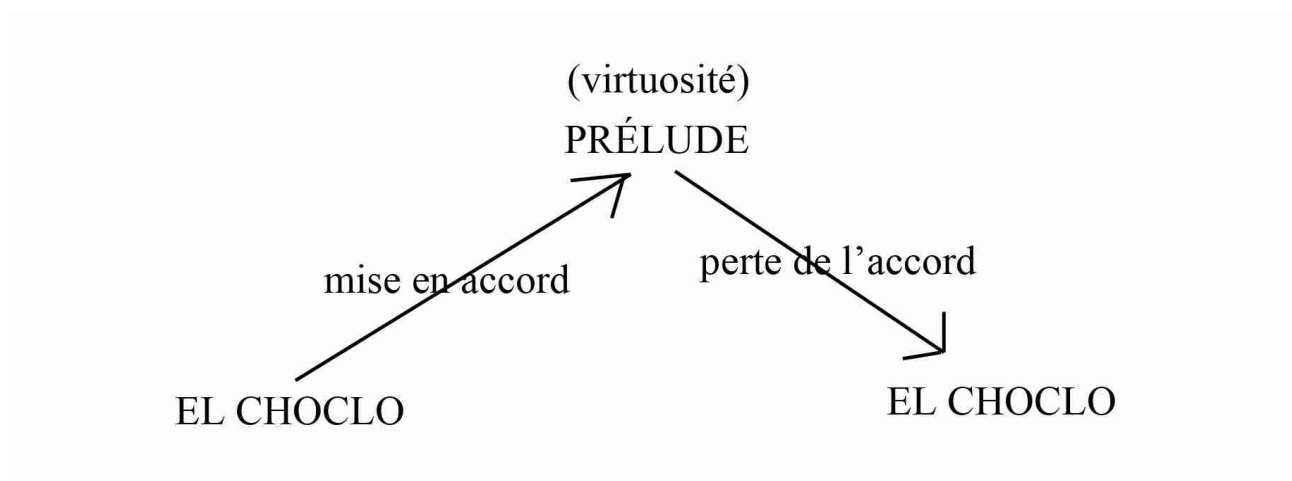


Illustration 31: Schéma de la structure narrative du film

Musicalité de la lumière

Notre intention dans cette partie pratique a été de mettre nos divers questionnements, réflexions et analyses concernant la musicalité de la lumière à l'épreuve du tournage, du terrain. Au fil de nos recherches, plusieurs questions se sont posées à nous.

Premièrement, la lumière est-elle musicale en soi ? Dans le cadre de notre PPM, cela aurait consisté à penser la lumière à partir d'une référence musicale qu'aucun autre technicien du film n'aurait en sa possession. Ainsi, aucune autre source de musicalité n'émanerait du film et seule la lumière transmettrait une émotion musicale. Trop difficile à mettre en œuvre, nous avons abandonné ensuite cette première idée. Un film ne se fait pas tout seul, le dialogue avec les autres créateurs du film est primordial car la musicalité du cinéma, comme nous le développons dans ma première partie est aussi contenue dans le cadre, le montage, le jeu des acteurs, le scénario.

Deuxièmement, comment penser la lumière en tant qu'instrument d'une symphonie filmique ? Pour répondre à cette question par la pratique, travailler avec Julien Soudet et Charlie Cabocel sur un film de danse nous a semblé idéal. Julien porte en effet une attention toute particulière à la composition des cadres, au rythme spatial, mais aussi à la gestuelle et au rythme des corps en accord avec le langage cinématographique. Il a donc été un interlocuteur ouvert à notre sujet et avec qui nous avons pu nous permettre de proposer des choses.

Concernant nos intentions de lumière, l'esthétique générale du film devra être en accord avec le côté naturaliste du sujet voulu par le réalisateur. Filmer dans l'intimité d'une maison plutôt que sur une scène implique une certaine sobriété, un aspect presque documentaire. De plus, nous avons réutilisé un élément important

Musicalité de la lumière

de la chorégraphie originale de Mikaël et Camille. Dans cette dernière, il y avait sur scène plusieurs servantes - de petites lampes de théâtre à hauteur réglable - avec lesquelles les danseurs interagissaient. Julien a souhaité les réintroduire dans sa mise en scène, par conséquent nous les avons pris en compte dans notre travail.

Chapitre 1

Analyses préalables et conception de la lumière.

Comme analysé précédemment, la notion de lumière musicale est en lien avec les notions de rythme - spatial et temporel - et de structure, l'ensemble s'articulant autour du travail avec les autres corps de métiers que sont le cadre, le montage, la mise en scène et la direction des acteurs.

Afin de concevoir notre lumière, nous avons donc procédé à une analyse, séquence par séquence, de la mise en scène - en décortiquant la chorégraphie des danseurs et le découpage du réalisateur - et de la musique. Notons que le film comporte cinq séquences, que chacune est liée à une musique et que, pour des questions de droits, l'intégralité de ces dernières ont été réinterprétées au violoncelle. Il a donc été important de ne pas surinterpréter l'utilisation de cet instrument au timbre si particulier.

Voici nos analyses et nos propositions de lumière avant le tournage.

Séquence une : la découverte.

Dans cette séquence, les deux danseurs sont assis face à face, dans une pièce vide de tout meuble mais pleine de cartons. Derrière eux se trouvent une fenêtre. Les acteurs s'observent, se jaugent, se dévisagent, tandis des gens passent dans la rue et regardent à l'intérieur de la maison. L'homme, excédé, se lève et va fermer le rideau. Une zone d'ombre très dense se crée alors,

Musicalité de la lumière

leur permettant enfin de se rejoindre et de commencer leur danse ... dans le noir.

La chorégraphie des danseurs dans cette séquence est très statique. Ils sont déjà assis quand le plan commence et ils ne bougeront pratiquement pas. On peut se demander si il s'agit là de danse : les corps sont en effet presque enchaînés aux chaises. Il est ici question d'une danse de micro mouvements : un mouvement de tête, des doigts qui se crispent, des cheveux que l'on attache en chignon. Les seuls mouvements que l'on voit dans le plan sont ceux des passants qui regardent par la fenêtre. Une fois le rideau fermé, une zone d'intimité est créée et isole les danseurs du monde extérieur, mais aussi du spectateur.

Le découpage de cette séquence est articulé autour d'un plan d'ensemble très important pour Julien : un plan frontal face à la fenêtre, les danseurs assis de profil, en contre-jour. À ce plan large s'ajoutent un champ-contre-champ ainsi que plusieurs inserts sur les micro-mouvements que j'ai évoqués plus haut. Il n'y aura en définitive que peu de mouvements dans cette séquence, le cadre n'étant guère plus mobile que les acteurs, à l'exception du dernier plan, à cheval sur la séquence une et la séquence deux, qui consiste en un travelling avant sur les danseurs pendant qu'ils effectuent leur chorégraphie dans le noir. Le cadre se rapproche jusqu'à ce que la masse noir du rideau soit presque omniprésente, puis il effectue un quart de cercle afin de dévoiler une seconde pièce dans laquelle est posée une servante qui, de son ampoule nue, éclaire les danseurs en contre-jour total.

La première musique du film est une chanson du répertoire du tango argentin. Il s'agit d'*El choclo*, composée et écrite par Angel Villoldo en 1903. Dans la version que nous propose Liam

Musicalité de la lumière

Morrissey pour le film, on entre tout doucement dans le morceau avec quelques notes pincées, puis les premières notes frottées arrivent. Elles sont hésitantes, comme si le violoncelliste cherchait à s'accorder. Le rythme est lent et incertain ; il est difficile de marquer la pulsation. On est dans l'attente, dans l'interrogation. Chaque figure rythmique est basée sur des crescendi d'intensité et de tempo. La danse vient ainsi petit à petit. *La force du violoncelle* et la rapidité du mouvement s'intensifient au fil du morceau, et quand le jeu du musicien arrive à son paroxysme, alors que l'on pourrait s'attendre à enfin entrer complètement dans la danse, le morceau s'arrête. La danse qui suit ne sera perçue que par le bruit des présences des acteurs.

Notre travail de lumière dans cette séquence sera surtout centré sur ce plan d'ensemble et cette zone d'ombre très dense que doit créer la fermeture de rideau. Après avoir analysé chorégraphie, découpage et musique, il nous apparaît que le rythme de cette séquence est assez lent. Il y a certes une danse des micro mouvements et un rythme saccadé par la succession des crescendi de la musique mais il nous semble plus important de nous concentrer sur l'énergie des danseurs. Il faut en effet mentionner le fait que ce film n'est pas classique et que le mouvement des corps, plus que la musique diégétique, sera une des influences principales dans notre travail de chef-opérateur.

Ainsi, dès la première séquence, se pose à nous la question que nous avons développé dans notre deuxième partie : quel rôle pour notre lumière ? Doit-elle être en harmonie, en contrepoint ou en contre-chant ? Après en avoir discuté avec Julien, il nous a paru évident que l'harmonie devrait dominer dans la première partie de la mise en accord tandis que la seconde partie, celle de la perte de l'accord, devrait plutôt être le lieu d'un contrepoint

Musicalité de la lumière

lumineux. Cependant, il convient de se demander avec quels éléments la lumière doit être en harmonie. Si nous analysons plus en profondeur cette séquence, nous pouvons différencier deux niveaux de musicalité : celle du détail, donnée par les micro-mouvements, la musique et surtout par le montage et celle de l'ensemble donné par les acteurs et le cadre. La première est à l'échelle des notes et transmet un rythme plus soutenu que la seconde, plus lente. Cette distinction entre les deux niveaux de lecture que sont *notes* - à l'intérieur d'une mesure - et *phrases musicales* - à l'échelle d'une mesure - reviendra d'ailleurs souvent dans notre travail de lumière.

Dans cette séquence, nous choisirons de placer notre lumière du côté d'une musicalité d'ensemble. Il s'agit ici pour le spectateur d'entrer dans le film et il nous semble important d'affirmer les intentions de sobriété documentaire données par Julien, pour pouvoir mieux les transgresser par la suite. Il y aura donc peu de lumières mobiles dans cette séquence : seuls les passages à l'extérieur feront vibrer la lumière entrant dans la pièce, accentuant la présence gênante des passants. De plus il est difficile d'imaginer une lumière rythmée dans la mesure où cadre et acteurs étant fixes, peu d'éléments seront susceptibles d'interagir avec la source principale de lumière qu'est la fenêtre.

Nous avons développé là la question du rythme temporel, mais il existe également un rythme spatial, qui lui sera plus important. La zone d'ombre découlant de la fermeture des rideaux créera une structure géométrique lumineuse avec une alternance entre bandes sombres et bandes lumineuses - le rideau très dense étant entouré de deux entrées de lumière très claires -.

Dans le dernier plan de la séquence, ce rythme spatial s'animera lorsque le travelling avant fera prendre de plus en plus d'importance à la zone d'ombre. Il est intéressant de noter que ce

Musicalité de la lumière

travelling arrive juste après l'extinction de la musique et après la danse des micro mouvements et du montage. Ainsi, lorsque que la musicalité du détail et des notes se termine, la musicalité d'ensemble des corps, du cadre et de la lumière peut commencer. Au cours du plan, la zone d'obscurité encadrée de deux bandes lumineuses grossira jusqu'à envahir le cadre, puis la seconde pièce apparaîtra et éclaira d'une lueur jaune les acteurs dans un fort contre-jour.

Séquence deux : la mise en place.

Dans cette séquence, les danseurs vont de pièce en pièce en effectuant divers pas de danse. Ils essayent quelque chose dans une chambre, puis vont dans un couloir où ils font un mouvement où leur têtes se croisent et recroisent. On les retrouve dans l'entrée de la maison où ils effectuent une sorte de tourbillon qui les mène à l'escalier menant à l'étage. Commence alors la seconde musique du film, une gigue de Jean Sébastien Bach. Ils montent et continuent leur chorégraphie dans le couloir de l'étage en jouant avec les portes des différentes pièces.

La danse de Mikaël et Camille est ici beaucoup plus riche. La mise en accord n'est pas totale, ils se cherchent encore et c'est pourquoi il n'y pas de chorégraphie complète. Ils essayent plusieurs mouvements en fonction des pièces qu'ils traversent, comme si ils se découvraient en même temps qu'ils découvrent le décor. Tout cela est donc désordonné, hétérogène mais très vivant.

Le découpage de cette scène ne reprend pas cette folie de la danse des corps pour au contraire être très structuré, très rigoureux. Même si l'essentiel des plans seront faits à l'épaule,

Musicalité de la lumière

il s'agira toujours de plans fixes dans la mesure où le point de vue du cadre restera le même. Il semblera en effet adopter celui de cette maison vide. De nombreux plans seront fait depuis des pièces vides avec des amorces de murs en avant plan créant ainsi des surcadrages ; d'autres seront un point de vue des escaliers ; un autre sera la vision de la porte d'entrée. Il y a dans cette séquence une cartographie des lieux guidée par le passage de Mikaël et Camille. La rigueur de cette cartographie, de ce découpage, se ressent dans l'utilisation des raccords. Il y aura ici essentiellement des raccords à quatre vingt dix et cent quatre vingt degrés. Ainsi, le tourbillon dans l'entrée de la maison sera filmé depuis l'escalier, ensuite depuis l'entrée dans un raccord à cent quatre vingt degrés et enfin depuis l'escalier de la cave dans un raccord à quatre vingt dix degrés. De même, leur chorégraphie dans le couloir de l'étage sera filmée dans l'axe de ce dernier puis depuis les trois pièces donnant sur ce couloir dans des raccords à quatre vingt dix degrés.

La musique de cette séquence est la Gigue de la suite numéro une pour violoncelle de Jean Sébastien Bach. Une gigue est généralement le morceau qui conclut une suite baroque et correspond à une danse d'allure modérée dont le rythme est une alternance de valeurs brèves et longues. Le morceau est en effet constitué de plusieurs phrases musicales qui ont leur propre structure et qui pourraient se suffire à elles-mêmes. Chacune d'elle contient une montée de gamme qui se pose comme une ouverture, une introduction, une proposition, puis une descente similaire se pose en réponse, en conclusion ... de la phrase musicale mais pas du morceau ! Il y a ainsi un enchaînement de questions/réponses aux rythmes variés - notamment par la présence de notes vrillées très rapides - et aux sonorités diverses - le violoncelle se promenant allègrement dans toute la gamme, faisant se côtoyer les notes les plus graves et

Musicalité de la lumière

les plus aiguës -. De plus, cette suite est écrite en mode majeur, ce qui lui confère des sonorités assez joyeuses. Il s'agit donc là d'un morceau très gai et très hétérogène basé sur un enchaînement de phrases musicales presque indépendantes qui, dans ce jeu de questions/réponses, proposent chacune quelque chose de différent en terme de rythme et de sons.

Notre travail de lumière dans cette séquence se posera en harmonie avec la musicalité des corps des danseurs et avec la Gigue de J.S Bach. Il peut cependant sembler étrange de vouloir se placer en harmonie avec ces deux aspects dans la mesure où le maître mot pour cette séquence est : hétérogénéité. Nous chercherons à éviter le raccord et à diversifier les procédés.

Dans la première partie de la scène, lorsque les danseurs passent de la chambre au couloir devant la cuisine, nous laisserons ce dernier dans l'ombre et n'éclairerons que les deux pièces. La chorégraphie se passera dans l'embrasure de telle sorte que le visage des acteurs oscillera entre ombre et lumière. Cette alternance transmettra bien cette idée de phrase musicale construite autour d'une montée puis d'une descente de gamme. De plus, cela instaurera dès le début du film une certaine ambivalence dans la relation des acteurs et au final nuancera un peu le caractère joyeux de la musique en préparant dès le début la séquence de la perte de l'accord.

En voyant, lors des répétitions, la figure que les danseurs exécuteront dans l'entrée de la maison devant l'escalier, nous avons tout de suite cherché comment retranscrire la force et l'ampleur de ce mouvement de tourbillon. Notre première idée a été de placer plusieurs servantes derrière eux afin que le tournoiement des danseurs créent un rythme de lumière en passant devant les lampes. Malheureusement nous avons dû réfléchir à une

Musicalité de la lumière

autre solution, les servantes ne devant pas encore être très présentes à ce stade du film. De plus, les plans larges du découpage et l'étroitesse du décor ne laisseront que peu de place pour nos projecteurs. Finalement, nous avons décidé de placer une unique source en douche au dessus des danseurs. L'accent dans ces plans sera en effet mis sur les pieds des danseurs et une douche créera sur le sol une seconde danse des ombres qui accentuera celle de Mikaël et Camille.

Enfin pour la dernière partie de cette séquence qui se passe à l'étage, le réalisateur veut que nous travaillions à nouveau sur le rythme spatial. Nous utiliserons pour cela trois sources venant chacune d'une des pièces donnant sur le couloir. Il y aura donc trois entrées de lumière dans ce couloir. De plus, ces sources seront d'intensité, de hauteur et de couleur différentes afin de souligner à nouveau l'aspect hétérogène de la musique. Les danseurs, par leur trajet dans ce couloir, créeront eux-même la musicalité de la lumière les éclairant. Cette dernière sera donc en harmonie avec leur chorégraphie.

Séquence trois : la virtuosité.

Dans cette séquence, les danseurs descendent et installent dans la grande pièce principale un cercle de servantes. Ils se rejoignent à l'intérieur de ce dernier et exécutent un tango énergique et virtuose sur le prélude de la suite pour violoncelle numéro une de Jean Sébastien Bach. Au cours de la danse, le cercle de servantes se resserre petit à petit et finit par empêcher tout mouvement de la part des acteurs. La femme se dégage alors et s'en va, laissant l'homme seul au milieu des lampes.

Musicalité de la lumière

La chorégraphie est ici un tango rapide, de plus en plus contraint par l'espace du cercle.

Le découpage de cette séquence contient deux parties, une où la caméra est à l'intérieur du cercle et une autre où elle est à l'extérieur. La première sera un plan à l'épaule très mobile car la cadreuse devra littéralement danser avec Mikaël et Camille. La seconde sera un travelling circulaire autour du cercle de servantes se rapprochant à chaque passage. Le resserrement du cercle sera fait pendant le plan de sorte que le travelling circulaire se transforme au final en une spirale autour des danseurs. Notons que c'est la première séquence qui soit composée en majorité de plans en mouvements où le point de vue évolue.

La musique de cette séquence est donc le prélude de la suite pour violoncelle numéro une de Jean Sébastien Bach. Il s'agit là d'un morceau assez rapide basé sur une succession d'arpèges - série de notes jouées à la suite qui formeraient un accord si elles étaient jouées ensemble -. Tout comme la gigue, sa tonalité est en sol majeur et c'est cela qui, associé au tempo rapide, donne cette sensation de dynamisme, de clarté, de légèreté. De plus, nous pouvons noter qu'il y a des altérations ponctuelles des notes qui créent une sensation de mode mineur et qui donc nuancent l'aspect joyeux du morceau.

De plus, on trouve à nouveau une double sensation rythmique. La première, rapide, est donnée par les enchaînements d'arpèges ; la seconde, plus lente est celle créée par les phrases musicales, par les mesures.

C'est ce dernier élément qui servira de base à notre travail de lumière. Nous comptons en effet retranscrire cette double rythmique en utilisant deux procédés différents. Après nos

premiers essais de cadre pour le travelling circulaire, nous nous sommes rendu compte que les ampoules de jeu entraient et sortaient rapidement du cadre, créant ainsi le rythme rapide dont nous avions envie à la lumière. Nous essayerons d'accentuer cela en cherchant le flare lors du passage de ces ampoules, notamment en utilisant des filtres. De plus, dans ce plan, comme le cercle se resserre, le rythme lumineux s'accéléra, accentuant ainsi la montée en puissance de la danse et du morceau de Bach.

Nous ajouterons à cela une source de lumière qui sera mouvante et fera partie intégrante de la danse. Un projecteur mobile, sur perche, nous permettra d'être au plus près des danseurs et de laisser la musique et leur chorégraphie guider nos mouvements. Nous jouerons avec cette lumière pour qu'elle soit, en fonction des élans de la musique, soit en douche, soit en contre-jour, soit latérale.

En conclusion, nous construirons pour cette séquence une lumière en harmonie avec les danseurs, la musique et le découpage et nous jouerons sur cette double sensation rythmique en disposant un cercle d'ampoules nues afin de créer, avec l'aide du cadre, un rythme rapide et en dansant avec un projecteur sur perche pour retranscrire le rythme plus lent des phrases musicales du morceau de Bach.

Séquence quatre : la perte de l'accord.

Suite à cette danse virtuose, les danseurs ne vont plus réussir à s'accorder. Enfermés dans ce cercle de lumière, ils essaieront à plusieurs reprises, dans plusieurs pièces de plus en plus étroites, de retrouver cette alchimie, mais en vain. L'homme va se retrouver seul dans une pièce et verra la femme danser dans le couloir avec un autre homme au visage masqué.

Musicalité de la lumière

La chorégraphie de Mikaël et Camille pour cette séquence sera particulièrement laborieuse. Afin de donner une expression d'enfermement, ils proposeront plusieurs mouvements en lien avec le cercle de servantes les entourant. Par conséquent, pas de mouvement amples et fluides ni de rythme des corps régulier.

Concernant le découpage, Julien souhaite filmer ces cercles de lumière dans différentes pièces, à différentes échelles et sans mouvements du cadre.

La musique de cette séquence sera la sarabande de la deuxième suite pour violoncelle de Jean Sébastien Bach. La tonalité de ce morceau est tragique. Le rythme est très lent, les notes semblent être frottées avec douleur. Le retour régulier d'une note très grave crée une rythmique lourde et pesante, les phrases musicales semblent avoir du mal à s'élever dans les aigus et sont toujours ramenées à cette note. Ce morceau pourrait presque évoquer une marche funèbre. Il est d'ailleurs très répétitif, rappelant l'idée d'enfermement portée par la mise en scène.

Pour cette séquence il nous semble intéressant de travailler le contrepoint. Le cadre et les acteurs sont assez statiques et le rythme de la musique est lent. Nous introduirons donc une pulsation rapide en faisant vibrer le cercle d'ampoules. Cela rompra le côté pesant et douloureux de la séquence tout en conservant le tragique de la scène.

De plus nous instaurerons de grosses différences de traitement d'éclairage entre les deux danseurs quand ils auront quitté le cercle. Il nous semble en effet que musique et découpage suivent la même trame continue, dans une seule et même idée de fatalité. Nous jouerons ainsi sur des raccords lumière brutaux mettant en

totale opposition l'homme et la femme. Mikaël sera par exemple éclairé en total contre-jour tandis que Camille sera elle éclairée de face.

Séquence cinq : la fin de l'accord.

Cette séquence se passe à l'extérieur de la maison. Mikaël est sur la terrasse et regarde Camille danser seule dans le jardin. Il se retourne et regarde la grande salle qui aura servi de décor à la séquence trois. Il revoit alors leur danse virtuose sur le prélude de Bach filmée depuis l'extérieur de la maison. Lorsqu'il se retourne à nouveau vers le jardin, Camille a disparu. Puis la caméra filme à nouveau la terrasse et c'est Mikaël qui a disparu. Le film se termine sur un travelling avant sur la fenêtre de la séquence une : plusieurs personnes passent. On reconnaît Camille. Quelques instants plus tard, Mikaël passe à son tour, s'arrête, regarde à l'intérieur de la maison puis s'en va.

La danse sera quasiment absente de cette séquence. La danse de Camille dans le jardin sera une improvisation presque fantomatique. De plus, les acteurs seront immobiles dans la plupart des plans.

Le découpage sera lui très statique. Seul le plan de fin apportera un mouvement très lent que l'on qualifiera de conclusif dans la mesure où il rappellera l'un des premiers plans du film.

La musique sera une reprise de *El Choclo* jouée par un comonium - une boîte à musique programmable -. Le timbre de cet instrument donnera une tonalité beaucoup plus mélancolique au morceau. Le rythme sera d'ailleurs lent mais indéfini.

Musicalité de la lumière

Pour cette dernière séquence, nous reviendrons à l'aspect documentaire voulu par le réalisateur. La danse est à présent finie, le rideau et les volets se sont rouverts, l'action se passe à l'extérieur : il nous semble donc justifié d'utiliser au maximum la lumière naturelle. Nous comptons sur un temps gris afin d'avoir une image très peu contrastée qui, par conséquent, se démarquera du début du film. La lumière sera en harmonie avec le rythme lent et le caractère contemplatif de la mise en scène. Il n'y aura donc pas de lumières mobiles.

En définitive, dans nos réflexions d'avant tournage, l'évolution de la lumière devait suivre celle du scénario. Le film commencerait dans un style documentaire avec une lumière naturelle douce et des plans assez lumineux, puis Mikaël fermant le fameux rideau, marquerait ainsi l'entrée dans une lumière qui irait de plus en plus vers le contraste et l'obscurité avant que, finalement, les portes et les volets ne soient rouverts et qu'une lumière naturaliste inonde à nouveau les lieux.

Chapitre 2

Tournage et analyse du résultat.

Quelques jours après la fin du tournage et après avoir vu une première version montée de notre PPM, nous avons écrit nos premières impressions. C'était donc l'occasion pour nous de revenir sur notre expérience de tournage et de nous demander comment avait fonctionné la mise en pratique d'une lumière musicale sur ce film. Quels sont les problèmes que nous avons rencontrés ? Le résultat est-il à la hauteur de nos espérances ?

Aléas du tournage et changements.

Chaque tournage a son lot d'imprévus. Celui-ci ne fait pas exception.

Tout d'abord, le réalisateur a du, après avoir appris qu'un chantier allait être mis en place dans le jardin, réécrire la fin du film. La dernière séquence a elle été remplacée par une série de plans vide des différentes pièces de la maison, tandis que les passages où Mikaël voit Camille danser sans lui ont été supprimés. De plus, les deux musiques de fin - la sarabande de la suite numéro deux de Bach et la version au compositum de El Choclo - ont été remplacées par le prélude de la suite numéro deux.

Nous avons donc du analyser cette nouvelle musique et repenser notre lumière en fonction de ces changements. Fort heureusement cela n'a pas impliqué de grandes modifications et nous avons pu conserver les idées principales que nous avons développé dans la partie précédente.

Musicalité de la lumière

Le prélude de la deuxième suite pour violoncelle de Bach garde la tonalité de la sarabande de cette même suite originellement prévue. Cependant, l'émotion qui s'en dégage est plus mélancolique que tragique. Il n'y a pas cette lourde note grave répétitive faisant penser à une marche funèbre. Le rythme du morceau est plus rapide que celui de la sarabande mais les discussions avec Julien nous ont conforté dans l'idée d'un rythme lent. Le registre du prélude est d'une manière générale beaucoup plus aiguë et il y a peu de ruptures mélodiques comme nous pouvions en trouver dans la sarabande avec ce perpétuel retour de cette note grave.

Nous avons donc décidé de renoncer à notre idée de jouer sur des différences brutales d'éclairage entre deux plans dans la séquence quatre. L'idée de rupture n'étant plus présente ni dans la musique ni dans le découpage - Mikaël et Camille disparaissent du film en même temps -. En revanche nous avons conservé notre idée de rythme lumineux en contrepoint en faisant vibrer le cercle des ampoules. A cela, nous avons ajouté une progression en diminuant de plans à plans l'intensité du cercle de servantes, jusqu'à ce qu'il s'éteigne totalement dans un dernier tressautement, les danseurs disparaissant dans un noir total. Cette obscurité a créée un contraste fort avec la dernière séquence que nous avons voulu très lumineuse mais paradoxalement plus statique, presque sans vie, avec un retour à l'aspect documentaire de la première séquence.

Concernant les autres séquences, l'idée théorique que nous avons eu s'est bien évidemment heurtée aux contraintes inhérentes à un tournage de ce type. Les acteurs étaient en effet peu disponibles et il a fallu faire vite. Certaines séquences ont, comme nous nous y attendions, été assez difficiles, notamment la séquence trois. Nous avons en effet imaginé un système où le câble du projecteur mobile sur perche était accroché au mur de

sorte qu'il ne soit pas dans le passage du travelling circulaire et que nous puissions tourner avec le cadre sans dérouler des mètres et des mètres de câble. Malheureusement cette technique a surtout réduit notre amplitude de mouvement, le câble étant soit trop tendu, soit pas assez et il rentrait alors dans le cadre. Au final, nous avons pas eu une douche de lumière aussi mobile que nous le voulions et les acteurs sont souvent éclairés de face ou en latéral mais presque jamais en contre-jour.

La séquence une a elle posé beaucoup de problème de raccords, notamment du à la course du soleil mais aussi à certains problèmes matériels.

Synthèse des résultats.

La première séquence est très rythmée. La post-production a en effet choisi de créer un nouveau morceau de musique à base de moments d'accordage, d'erreurs, de faux départs. Celui-ci donne un rythme très saccadé au film qui est souligné par un montage « cut » assez rapide. Nous ne regrettons donc pas de ne pas avoir ajouté de lumières mobiles et d'avoir opté pour une musicalité d'ensemble assez lente. Cependant, le plan d'ensemble et son rythme spatial n'est visible que par à-coups et ne marque pas vraiment le regard du spectateur. De plus, les problèmes de raccords sont, comme nous le pensions, très présents. Un travail poussé à l'étalonnage a donc été nécessaire, notamment afin de rendre la zone d'ombre devant le rideau beaucoup plus sombre. Sans étalonnage, le travelling final de cette séquence n'est pas très réussi : les danseurs ne sont pas complètement dans le noir et le contre-jour de fin n'est pas assez fort. Nous avons un peu réussi à rattraper cela en post-production, mais l'effet n'est toujours pas tel que nous l'aurions voulu. Seul le flare accidentel est

Musicalité de la lumière

assez convaincant car il arrive progressivement, sans rompre le rythme lent du mouvement et il marque idéalement le passage à la séquence deux.

Finalement cette première séquence est celle dont nous sommes le moins satisfait et qui a monopolisé une grande partie du temps d'étalonnage.



Illustration 32: Le silence après Bach

La deuxième séquence est assez fidèle à ce que nous voulions. Le premier plan où les danseurs sont dans la chambre devant la cheminée nous a permis de travailler, grâce à un cadre adapté car favorisant le surcadrage, la question du rythme spatial avec une alternance de bande plus ou moins lumineuse. Cette composition reviendra d'ailleurs à plusieurs reprises dans le film. Nous aurions pu accentuer le contraste lors de leur danse derrière la porte vitrée, l'oscillation lumineuse entre clair et sombre n'étant pas aussi marquée que nous l'aurions voulu. La danse des ombres au sol lors du tourbillon marche assez bien, même si le montage a raccourci le pas de danse.

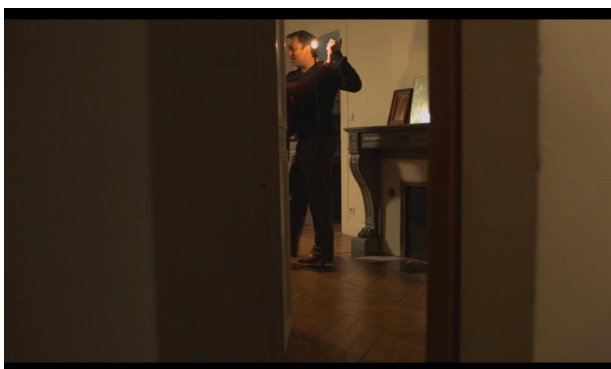


Illustration 33: Le silence après Bach

La partie de la séquence se passant à l'étage est assez réussie selon moi. Le rythme spatial est assez intéressant bien qu'il faudra retravailler la colorimétrie en post-production. Les danseurs jouent dans cet espace en passant de l'ombre à la lumière, créant des variations sur leur corps mais aussi sur les murs. Je regrette cependant de ne pas avoir vu au montage un plan où seuls les ombres de Mickael et Camille étaient visible sur le mur dans une superbe danse des ombres.

D'une manière générale, dans l'ensemble de cette séquence, le montage est trop rapide. Nous pouvons donc nous poser la question de la position à adopter. Il se trouve en effet que le rythme soutenu du film est essentiellement du au montage qui de fait « coupe » les autres sources de rythmes qui ont été créés par l'interaction entre la danse et la lumière.

C'est dans la troisième séquence qu'apparaissent les premières lumières mobiles et les fameux plans à la perche. Tout d'abord, les ampoules nues placées en cercle créent une vraie rythmique dans le plan. Le flare qu'elles provoquent est discret mais plaisant. Ensuite, comme nous le pensions, la lumière sur perche n'est pas très fluide, mais là n'est pas le principal problème.



Illustration 34: Le silence après Bach

Il y a selon nous quelque chose qui ne fonctionne pas au niveau des mouvements. Le décor de cette séquence a été très épuré - afin de libérer un maximum de place pour la danse - de sorte qu'il n'y a plus vraiment de référence spatiale. Cela fait que le mouvement du cadre ajouté à celui des acteurs est presque étourdissant ... et cela est complètement en accord avec l'idée de la séquence. Malheureusement, nous nous rendons compte que notre lumière a peut-être été mal pensée. En effet, la lumière mobile, cette troisième source de mouvement, a été comme annulée par les mouvements aléatoires du cadre et des acteurs. On ne perçoit pas vraiment la danse du projecteur et les variations de lumière sont visible uniquement lorsque les acteurs sont près du cadre, ce qui arrive assez peu. Il aurait au final mieux valu jouer avec des sources fixes dont le rythme aurait été créé par le cadre et les danseurs.

Les séquences quatre et cinq ont été mêlées, créant ainsi un rythme visuel par une lente alternance de couleur entre le jaune de la séquence quatre et le blanc/bleu de la séquence cinq.

De la séquence quatre nous n'avons finalement gardé que la vibration des ampoules qui fonctionne assez bien, notamment sur le dernier plan.



Illustration 35: Le silence après Bach

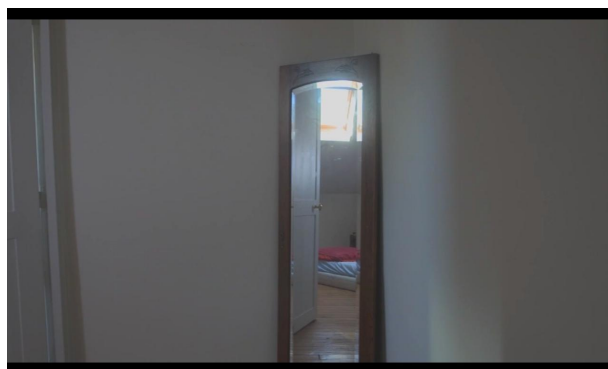


Illustration 36: Le silence après Bach

En conclusion, ce tournage nous a appris beaucoup de choses que nous n'avions pas vu dans notre partie théorique, notamment concernant l'annulation des rythmes dans la séquence trois. Construire une rythmique lumineuse est quelque chose d'assez compliqué qui nécessite un réel travail de préparation et d'analyse, du temps de mise en place lors du tournage mais surtout un vrai dialogue avec le réalisateur afin de décider quels sont les moments importants à la lumière et ce qu'elle peut apporter au film en matière de musique et de rythme afin que ce travail soit vu et conservé au montage.

CONCLUSION.

Finalement, notre recherche sur la musicalité de la lumière nous a appris beaucoup sur la nature de celle-ci et sur une façon de la concevoir sur un tournage.

Notre exploration du potentiel musical du cinéma nous a fait découvrir la mélodie que dégage chaque métier : la rythmique russe du montage qui assimile les notes à des plans, le mouvement des travellings, la musicalité de la voix des acteurs et du montage sonore, la caméra épaulement qui devient humaine en retranscrivant chaque tremblement du cadreur, la gestuelle des corps dansants et la ponctuation des corps passants, la structure musicale du scénario, la tonalité de l'action et de la lumière. Nous aurions alors pu nous demander : pourquoi se poser la question de l'existence de la musicalité de la lumière ? La musique semble être partout !

La lumière ne fait pas exception. Il faut certes ne pas céder aux rapprochements faciles et concéder que la lumière ne peut contenir tous les aspects de la musique - notamment la composante mélodique - et que tous les aspects de la lumière ne sont pas musicaux mais on peut admettre que des liens de réflexion peuvent se tisser : « *il y a circulation de références entre ce que l'on appelle « la » musique [...] et « le » cinéma.* »²⁶

Il serait donc malvenu de vouloir calquer un travail de lumière sur un modèle musical : « *les lois de la musique ne donnent qu'un cadre, non une loi d'engendrement* ». ²⁷ Finalement, la musicalité de la lumière sera surtout présente dans une réflexion sur la temporalité, le mouvement et l'évolution du film. C'est sûrement en cela qu'une lumière musicale se distinguera d'une

26 Michel CHION, *La musique au cinéma*, op.cit., p.288

27 Michel CHION, *La musique au cinéma*, op.cit., p.290

Musicalité de la lumière

lumière picturale, bien que les deux domaines ne soient pas totalement disjoints.

Ainsi, lorsqu'elle est ramenée à une image figée, la lumière peut construire aussi du rythme dans l'espace. Lorsqu'elle évolue dans le temps, elle peut se détacher de la diégèse et apporter une réelle mélodie. Toutefois, c'est lorsqu'elle doit composer avec d'autres corps artistiques que le travail de création devient passionnant. Dialoguer avec un acteur ou le cadreur peut donner lieu à un échange constructif menant à la confection d'une lumière rythmée par l'action. Le montage est lui une source de rupture intéressante à exploiter, encore faut-il en parler bien en avance ! De plus, la lumière peut véritablement prendre son indépendance et ne pas seulement être une accentuation. Elle peut guider toute mélodie de la séquence en se plaçant, en fonction des séquences, en harmonie totale avec les autres métiers, ou en contre-point, ou en contre-chant.

Cependant, il faudra qu'elle soit à l'écoute des autres personnes présentes sur le tournage afin que plusieurs mélodies émanant de différentes équipes ne s'annulent pas par manque de communication comme cela a pu être le cas sur *Le silence après Bach*.

« Au cinéma, la lumière joue à la fois un rôle de composition picturale (dans l'espace) et de composition musicale (dans le temps). Inscrite dans la durée, elle doit savoir être « peinture en musique » ou « musique en peinture ». En vérité, nous sommes nécessairement face à cette double composition, quoi que fasse le cinéaste. Mais qu'au moins il ose ! »²⁸

28 Fabrice REVAULT D'ALLONNES, *La lumière au cinéma*, op.cit., p.113

BIBLIOGRAPHIE.

- CANO, Cristina**, *La musique au cinéma : musique, image, récit*, trad. Blanche Bauchau, Rome, Gremese, petite bibliothèque des arts, 2010
- CHION, Michel**, *La musique au cinéma*, Paris, les chemins de la musique, Fayard, 1995
- EISENSTEIN, Sergueï**, *Au-Delà des étoiles*, traduit du russe par Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Sylviane Mossé, Paris, Cahiers du cinéma, 1974
- EISENSTEIN, Sergueï**, *Le film, sa forme, son sens*, adapté du russe sous la direction d'Armand Panigel, Paris, C.Bourgois, 1976
- GUIDO, Laurent**, *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot Lausanne, Cinéma, 1997
- JOST, François et LA ROCHELLE, réal**, *Cinéma et musicalité*, Montréal Canada, Cinémas, Cinéma ; Vol.3, No 1, automne, 1992
- LOISELEUX, Jacques**, *La lumière en cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Les petits cahiers, 2004
- MOUSSINAC, Léon**, *Naissance du cinéma*, (1925), Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1983
- PINEL, Vincent**, *Le montage, l'espace et le temps du film*, Paris, Cahiers du cinéma, les petits cahiers, 2001
- REVAULT D'ALLONNES, Fabrice**, *La lumière au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Essais, 1991
- STORARO, Vittorio**, *Scrivere con la luce, 2, I colori = Writing with light, 2, Colors*, Milan, Electa, Academia dell'Immagine, 2004
- VIAL, Jérémie**, *l'art du clip, une histoire immédiate d'images et de sons*, mémoire sous la direction de Francine Levy, ENS Louis Lumière, Section Cinéma, 2006

FILMOGRAPHIE.

BESSON, Luc, *Subway*, France, 1985, 104 Min, couleur

DE KERVERN & DELEPINE, Gustave & Benoit, *Louise-Michel*, France, 2008, 94 Min, couleur

DE MEY, Thierry, *One Flat Thing Reproduced*, Belgique, 2006, 26 Min, couleur

EISENSTEIN, Sergueï, *Octobre*, URSS, 1927, 95 Min, N&B

FINCHER, David, *Seven*, Etats-Unis, 1995, 130 Min, couleur

GODARD, Jean-Luc, *Pierrot le fou*, France, 1965, 115 Min, couleur

GRAY, James, *The Yards*, Etas-Unis, 2000, 115 Min, couleur

HSIAO-HSIEN, Hou, *Millenium Mambo*, Taiwan, 2001, 119 Min, couleur

HSIAO-HSIEN, Hou, *Café Lumière*, Japon, 2003, 103 Min, couleur

KORE-HEDA, Hirokazu, *Still Walking*, Japon, 2008, 114 Min, couleur

KUBRICK, Stanley, *Shining*, Etats-Unis, 1980, 119 Min, couleur

LEONE, Sergio, *Le Bon, la Brute et le Truand*, Italie, Espagne, 1966, 178 Min, couleur

NOLAN, Christopher, *The Dark Knight Rises*, Etats-Unis, 2012, 165 Min, couleur

OKUYAMA, Jun'ichi, *Maze Luna*, Japon, 2008, 5 Min, N&B

TARANTINO, Quentin, *Django Unchained*, Etats-Unis, 2012, 165 Min, couleur

TARKOVSKI, Andreï, *Le miroir*, URSS, 1975, 106 Min, couleur & N&B

TARKOVSKI, Andreï, *Stalker*, URSS, 1976, 163 Min, couleur

TARR, Béla, *Satantango* (le tango de Satan), Hongrie, 1994, 450 Min, N&B

TARR, Béla, *Les Harmonies Werckmeister*, Hongrie, 2001, 145 Min, N&B

TEGUIA, Tariq, *Inland*, Algérie, 2008, 140 Min, couleur

VON TRIER, Lars, *Dancer in the dark*, 2000, 140 Min, couleur

WELLES, Orson, *Citizen Kane*, Etats-Unis, 1941, 119 Min, N&B

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

*(toutes les illustrations renvoient à un film
présent dans la filmographie)*

- 1) Octobre
- 2) Le bon, la brute et le truand
- 3) Le miroir
- 4) Django Unchained
- 5) Still Walking
- 6) Louise-Michel
- 7) One Flat Thing Reproduced
- 8) Citizen Kane
- 9) Seven
- 10) Stalker
- 11) Stalker
- 12) Les Harmonies Warckmeister
- 13) Millenium Mambo
- 14) Stalker
- 15) Inland
- 16) Subway
- 17) Café Lumière
- 18) Stalker
- 19) La bataille de San Romano, Paolo Ucello
- 20) Victory Boogie Woogie, Piet Mondrian
- 21) Citizen Kane
- 22) Satantango
- 23) Millenium Mambo
- 24) Millenium Mambo
- 25) The Yards
- 26) The Yards
- 27) Maze Luna
- 28) Tableau récapitulatif des différentes gammes de couleurs
basées sur la synesthésie
- 29) Inland
- 30) Stalker
- 31) Schéma de la structure narrative de la PPM
- 32) Photogramme tiré de la PPM : Le silence après Bach
- 33) Photogramme tiré de la PPM : Le silence après Bach
- 34) Photogramme tiré de la PPM : Le silence après Bach
- 35) Photogramme tiré de la PPM : Le silence après Bach
- 36) Photogramme tiré de la PPM : Le silence après Bach

ENS Louis-Lumière

La cité du Cinéma, 20 rue Ampère, BP 12,
93213 La plaine Saint-Denis Cedex, France
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de mémoire

- Le silence après Bach -

Réalisé par Julien Soudet - Éclairé par Étienne Bacci

Dossier technique

MUSICALITÉ DE LA LUMIÈRE :
Comment peut-on définir et caractériser
l'aspect musical du travail de la
lumière au cinéma ?

Etienne BACCI

Etienne BACCI
175 rue Victor Hugo,
93110 Rosny-sous-bois
0614815253
baccietienne@gmail.fr

Co-Directeur de mémoire : Jean COUDSI
Co-Directeur de mémoire : Emmanuel PLASSERAUD
Coordinateur des mémoires : Giusy PISANO

ETUDE TECHNIQUE ET ECONOMIQUE

Il s'agit de la dernière version datant du 10 Mars. Depuis, beaucoup de chose ont changé.

Le film que nous voulons réaliser avec Julien Soudet se base essentiellement sur un travail artistique plus que sur une étude technique. Il n'y a donc pas de matériel spécifique à notre PPM.

CAMERA

Il faudra que ce soit un appareil de prises de vues avec une grande dynamique afin d'avoir le plus de latitude de pose et donc de possibilité de lumière. L'Alexa serait idéal, d'autant que Julien et moi la connaissons et que nous pourrions donc plus facilement anticiper les possibles problèmes. De plus la chaîne de postproduction à l'école pour cette caméra a déjà été bien établie et nous pourrions donc bénéficier de l'aide et du savoir de Véronique, de Laurent et de Jean pour le montage et l'étalonnage.

J'aimerais pour notre PPM essayer de nouvelles optiques tels que des Cooke ou des Leitz. J'envisage de demander à Panavision si ils pourraient nous prêter une de ces séries pour le tournage. Mon mémoire ne portant pas spécifiquement sur les optiques, je ne peux me permettre d'être intraitable sur ce point. Mon choix se portera dans l'idéal sur des optiques douces avec si possible une courte distance de mise au point minimale - afin de faire de très gros plans des mains et des pieds des danseurs. Si je ne peux me procurer d'autres optiques, la série Zeiss GO de l'école me conviendra parfaitement.

J'aimerais aussi utiliser divers filtres afin d'adoucir l'image et peut-être de créer un effet vaporeux. Des essais plus approfondis seront nécessaires afin de déterminer lesquels.

Musicalité de la lumière

Enfin, la danse étant une discipline très énergique il nous faudrait une accessoirisation performante pour l'assistant opérateur ainsi qu'un retour de qualité afin que les danseurs puissent revisionner les prises, discuter avec Julien de ce qui allait ou pas et que, pour ma part, je puisse contrôler ma lumière et mes couleurs et m'éviter toute mauvaise surprise.

LUMIERE

Le décor n'ayant pas encore été trouvé, il m'est difficile d'évaluer mes besoins. Ce qui est sûr c'est que le film se tournera en extérieur et qu'il y aura des nuits. Ma liste se composera à la fois de projecteurs HMI et Tungstène. J'aurais certainement besoin de jeux d'orgues. J'imagine aussi utiliser de vieux tubes fluorescent afin de jouer sur le flicker. Mais rien de tout ça n'est encore sûr et sera déterminé par le décor et le scénario.

MACHINERIE

Je sais que Julien voudra faire des travellings à la camera, j'envisage peut-être d'en faire aussi à la lumière. Si il n'est pas possible d'en emprunter à l'école, nous nous renseignerons auprès des loueurs pour voir si il est possible de louer quelques mètres de rails et des plateaux.

REGIE

Ma grande inquiétude concerne la régie. Si le tournage se passe en extérieur, il faudra louer un camion afin de transporter le matériel et cela risque d'alourdir notre budget...

LISTES DES MATERIELS UTILISES

Il s'agit là de la liste définitive à deux jours du tournage

PPM

BACCI - SOUDET

LISTE MATERIEL

CAMERA :	Filtre 85	3 x Pieds Aluminium
	Série de filtres	3 x Autopoles
<u>CORPS</u>	diffusant	4 x Colliers mâle
SONY F3		2 x Bras magique
Semelle rapide pour F3 +	<u>ACCESSOIRES</u>	6 x Clamps
tiges	Cellule Spectra	3 x Cadres de diffusion
Follow Focus	Spotmètre Pentax	1x1
Mattebox 4x5,6	Thermocolorimètre	1 x Drapeau Cutter
Poignées bleues	Verre de contraste	2 x Floppy
Viseur externe couleur	Chercheur de champ	2 x Drapeaux moyen
2 x Cartes SxS 32 Go	Decamètre	2 x Drapeaux petit
Lecteur de cartes SxS	Dust Off	3 x Structure de drapeau
1 x disque dur 500Go	Gaffer	vide
	Papier optique	10 x Rotules
<u>VIDEO ET BATTERIE</u>		3 x Déports drapeaux 1M
3 x Batteries 12V		1 x Perche lumière
Chargeur de batterie 12V	LUMIERE :	2 x Feuilles de Poly
10 x Câbles BNC		2 x Feuilles de Dépron
1 x moniteur transvideo	<u>HMI</u>	10 x Geuses
HD 7''	Joker Bug 800 + chimera	10 x Prolongateurs de
1 x moniteur transvideo	Joker Bug 400 + chimera	10M
HD 12''	+ <u>batterie</u>	5 x Dimmer 3KW
	1 x 1200W Cinepar	5 x Triplettes
<u>OPTIQUES</u>	2 x 575W Fresnel	
Série d'optique Zeiss		<u>DIVERS</u>
Distagon PL T.2.1	<u>TUNGSTENE</u>	1 x Rouleau de moquette
	1 x Blonde 2KW	Balles de Tennis
<u>TETE ET ACCESSOIRES</u>	1 x Mandarine 800W	Gélatines diverses
Tête fluide 120	2 x 1KW Fresnel	Rouleau de ND9
Jeu de branches 120	2 x 500W Fresnel	1 x échelle triple
Base 120	1 x Luciole 2KW	1 x Borniol 3x3
	5 x Ampoule 100W	5 x Taps
<u>FILTRES</u>		
Série ND 4x4,6	<u>GRIP</u>	
Polarisant 4x5,6	7 x Pieds de mille	

PLAN DE TRAVAIL SOUHAITE DU TOURNAGE

Du 20 au 28 Avril

PLAN DE TRAVAIL SOUHAITÉ DE POST- PRODUCTION

17 Mai	DÉRUSHAGE/ INGEST
20 au 25 Mai	MONTAGE IMAGE
28 et 29 Mai	TRUCAGES NUMÉRIQUES
Du 30 Mai au 01 Juin	ÉTALONNAGE (RAIN)
10 Juin	RENDU PPM

Musicalité de la lumière

BACCI Etienne
175 rue Victor Hugo, 93110 Rosny-sous-bois
Tel : 0614815253
Email : baccietienne@gmail.com
Habilitation électrique BR / Permis B
CONVENTIONNABLE JUSQU'A DECEMBRE 2013



FORMATION :

- 2010/2013 **École nationale supérieure Louis Lumière, Paris**
- Mémoire de recherche sur la musicalité de la lumière au cinéma
- Initiation de 3 mois à l'univers des VFX
- 2008/2010 **Classe préparatoire Ciné-Sup, Nantes**
- Stage avec Carlo Varini et 1 mois chez Papaye Paris
- 2007/2008 **Baccalauréat Scientifique et Abitür Allemand, La Réunion**

STAGIAIRE VIDEO

2013 **Les nuits d'été** de Mario Fanfani 24 Mai D.Photo : Georges Lechaptois

1er ASSISTANT CAMERA

2013	Le mouton noir de Samuel Tassinaje	autoproduit	Sony EX1
	A l'abri de Roy Arida	Caimans Prod	Red MX
	Voilà que tu reviens de Brune Renault	autoproduit	Red MX
2012	Aucune idée de Felipe Quintelas	ENSLL	Sony EX3
	Pollux de Charlotte Dafol	autoproduit	HPX 500
	<i>Un atelier relief à Clermont Ferrand</i>	ENSLL	Sony EX3
2011	Les collectionneurs de Coralie Blanchard (collectif)	ENSLL	16mm
	Tout est dans le pouce de Cyrille Hubert (collectif)	ENSLL	16mm
	Même pour perdre il faut savoir se battre de Benjamin Chaudagne	ENSLL	16mm

2nd ASSISTANT CAMERA

2013 **Beau(x) Regard(s)** de Louda Ben Salah Beaugard Films Red MX

CHEF OPERATEUR

2013	Le silence après Bach de Julien Soudet	ENSLL	Sony F3
2012	La promesse de Julien Soudet (collectif)	ENSLL	35mm
	Le feu sauvage de Jules Benchetrit	Collectif Khnoum	Sony F3
	Teenage Horror Movie de Cyrille Hubert	ENSLL	35mm
	<i>Un atelier Relief à Clermont Ferrand</i>	ENSLL	Sony Ex3
2011	Fumeux Trio ! De Morgane Nataf	ENSLL	16mm
	Les collectionneurs de Coralie Blanchard (collectif)	ENSLL	16mm
2010	Histoire d'A de Kostia Mari-Pace	Ciné-Sup	Sony Z7

CADREUR

2012	La dernière demeure de Damien Angeloz-Nicoud	ParisVIII	Sony Nex FS100
	Juste une dernière chose d'Etienne Bacci	ENSLL	35mm Scope
2011	« Ils vont bien pas de demande » d'Arthur Briet	ENSLL	Sony Z7
	L'obole à Charon de Guillaume Chevalier	ENSLL (Docu)	16mm
	Niokobok d'Etienne Bacci & Arthur Jeanroy	La Tribu (Docu)	Sony HDV (tourné au Sénégal)
	<i>Captation d'un spectacle de chant, danse et théâtre</i>	La Tribu	Sony HDV
2010	Cellule 37 de Maxime Martinot	Ciné-Sup	Nikon D90
	C'est peut être à cause de la lune de Kostia Mari-Pace	Ciné-Sup (Docu)	Sony Z7

REALISATEUR

2011 **Somnium Phobia** ENSLL 16mm

CENTRES D'INTERÊTS :

Musique : percussions africaines (8ans), batterie (2ans), piano en autodidacte / **Sport** : Judo (8ans) / **Photographie** : Argentique, numérique, tirage photochimique N&B / **Littérature** : Écriture de nouvelles.