

ENS Louis-Lumière
La Cité du Cinéma - 20 rue Ampère BP 12 - 93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de Master

Spécialité cinéma, promotion 2020-2023

Soutenance de novembre 2023

Les lumières colorées, les enjeux narratifs, esthétiques et techniques d'un éclairage « néon » au cinéma

Jason BOUSSIOUX



Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

Rouge

Directeur.ices de mémoire :

Giusy PISANO (Professeure des Universités à l'ENS Louis-Lumière)

Jean-Marc FABRE (Directeur de la Photographie et Référent du Master Cinéma – direction de la photographie à l'ENS Louis-Lumière)

Directeur externe : Nicolas PLESKOF (Scénariste et Réalisateur)

Coordinatrice des mémoires : Elise Domenach (Professeure des Universités à l'ENS Louis-Lumière)

RÉSUMÉ

L'utilisation d'éclairages colorés au cinéma est devenue très populaire ces dernières années. Qu'elles soient rouge vif, bleu glacial, vertes, jaunes ou roses ; qu'elles émanent d'éléments de décors, de sources diégétiques ou non, ces lumières vibrantes évoquent la lueur de néons perçant l'obscurité et sont pour les films partisans d'une telle esthétique la garantie d'une identité visuelle forte. Se situant à l'intersection de divers genres cinématographiques, du giallo au néo-noir, et naviguant entre des styles naturalistes et expressionnistes, ces images captivantes demeurent cependant rares dans un paysage cinématographique majoritairement dominé par la lumière blanche et les couleurs de surface. Pourquoi cette rareté, et dans quelles mesures le signifiant *néon* est-il pertinent pour caractériser l'esthétique de ces films ? Ce mémoire se propose d'explorer ces questions en analysant les affects de la couleur, l'évolution des techniques d'éclairage coloré au cinéma, en examinant leur impact dans la représentation de la nuit, la métropole nocturne et leurs métamorphoses. Retraçant l'histoire lumineuse des enseignes au néon tantôt oniriques et majestueuses, tantôt criardes, de Paris, à Las Vegas en passant par Hong Kong et Los Angeles, l'étude portera en point d'orgue sur la pertinence de l'expression « esthétique *néon* » et tentera une définition du sous-genre auquel celle-ci pourrait être liée.

MOTS CLÉS

Lumière / Couleurs / Néon / Nuit / Nocturne / Ville / Obscurité / Mise en Scène / Métamorphoses / Expressionnisme / Naturalisme / Color Management / LED / Film Noir / Néo-noir / Giallo / Rouge

ABSTRACT

The use of colored lighting in cinema has become very popular in recent years. Whether bright red, icy blue, green, yellow, or pink; whether emanating from elements of decor, diegetic sources, or otherwise, these vibrant lights evoke the glow of neon piercing the darkness and are, for films advocating such aesthetic, a guarantee of a strong visual identity. Situated at the intersection of various cinematic genres, from giallo to neo-noir, and navigating between naturalistic and expressionist styles, these captivating images remain rare in a cinematic landscape dominated by white light and surface colors. Why is this rarity, and to what extent is *neon* the signifier relevant in characterizing the aesthetics of these films? This thesis aims to explore these questions by analyzing the affects of color, the evolution of colored lighting techniques in cinema, and examining their impact in the representation of the night, the nocturnal metropolis, and their metamorphoses. Tracing the luminous history of neon signs, sometimes dreamy and majestic, sometimes garish, from Paris to Las Vegas, via Hong Kong and Los Angeles, the study will culminate in a discussion on the relevance of the "*neon* aesthetic" and attempt a definition of the sub-genre to which it might be linked.

KEYWORDS

Light / Colors / Neon / Night / Nocturnal / City / Darkness / Staging / Metamorphosis / Expressionism / Naturalism / Color Management / LED / Film Noir / Neo-noir / Giallo / Red

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Giusy Pisano et Jean-Marc Fabre, mes directeur.ices internes de mémoire qui m'ont accompagné non seulement dans ma recherche, mais aussi au cours de mon cursus à l'ENS Louis-Lumière. Leur gentillesse, leur calme et leur dévotion ont été d'un grand secours, en tournage comme dans la rédaction de ce mémoire.

Je remercie également Nicolas Pleskof en qui j'ai trouvé plus qu'un directeur externe, un script doctor, mentor et ami. Son aide m'a été particulièrement précieuse dans l'écriture du scénario et la conception de la direction artistique de *Rouge*, ma partie pratique de mémoire. Chacune de nos rencontres a été comme une rafale d'énergie, un appel à la persévérance grâce à sa confiance et ses bons conseils.

Pour avoir répondu à mes questions avec intérêt et enthousiasme, je remercie Alice Winocour et Pascale Granel, ma marraine professionnelle.

J'ai une pensée particulière pour Hector Cabel, mon fidèle binôme qui m'a accompagné dans tous mes projets à l'école. C'est avec lui que j'ai pu affirmer mon goût pour le néon. Ce mémoire signe la fin de trois années passées à rire et apprendre avec lui.

Plus que quiconque pour la réalisation et la mise en scène de mes films au sein de l'école : merci à Maëva Dubois, ma directrice artistique qui m'a toujours soutenu dans mes projets les plus fous et avec qui j'ai développé mon amour pour les esthétiques audacieuses. Merci d'avoir rendu mes années à Louis-Lumière si vivantes et créatives, merci de m'avoir fait rêver.

Je remercie de tout cœur l'équipe technique et artistique de *Rouge*, en particulier Anton Belyakov, ma mon incroyable chef.fe opérateur.ice qui s'est investi.e dès la première ébauche de scénario, Clémentin Bonjour, mon talentueux compositeur avec qui j'ai toujours autant de plaisir à travailler, Inès Clivio, ma monteuse qui m'a accompagnée avec enthousiasme dans la troisième et dernière écriture du film, Lou Paulin, mon assistante réalisateur qui a repris le projet in extremis et nous a épargné bien des soucis et Théodore Sellam mon directeur de production pour son calme rassurant dans cette aventure.

Merci à ma directrice de casting Margot-Marie Ménéguz de m'avoir aidé à dénicher un casting sur mesure pour l'univers de mon film : Catherine Arondel, Marina Delmonde, Vincent Valette, Christophe Grundmann, Sylvain Baumann, Iñaki Lartigue, Margaux Broissiat et Salomé Dewynter. Merci à vous tous.tes pour votre confiance, votre engagement et votre soutien.

Je suis également reconnaissant de toutes les personnes qui ont rendu mon cursus à l'école agréable, en particulier Max Descamps, Hadrien Faure, Aurélia Clément, Antoine Amen, Sreesti Sheikh, Xingyu Liu, et tous.tes ceux avec lequel.les j'ai pu partager des sourires.

Je tiens aussi à remercier toute l'équipe au sein de l'école qui a rendu possible ce mémoire : Laurent Stehlin, Pierre Chevrin, Julia Chahbazian, Kateryna Soroka, Florent Fajole, Véronique Lorin, Patrick Duroux, Agnès Hominal, Marie-Pierre Izard et Ghassan Koteit.

À ma mère Arielle, mon beau-père Dominique, mon frère Léonard, ma sœur Rachel - à mes ami.es Yannis, Manon, Madian et Samuel : un immense merci de m'avoir aidé à traverser cette année difficile.

Et merci à toi papa, de m'avoir fait rêver toute ma vie et d'avoir fait de celle-ci une chasse aux trésors. Je te dois mon amour du cinéma, de la musique, des histoires et de la nuit.

Merci de m'avoir montré des films et d'avoir cru en moi jusqu'à la fin.

Ce mémoire t'est dédié.



Table des matières

Introduction	3
Rouge : partie pratique de mémoire	6
Partie I. Maîtriser la couleur de la lumière et ses affects, une énigme anxiogène : tentatives de théorisation et enjeux techniques.	11
Chapitre I. Théoriser les couleurs, un défi impossible ?	13
Chapitre II. Maîtriser la couleur de la captation à la post-production.....	19
1. Rapide historique de la couleur en argentique.....	19
2. Comment fonctionne un capteur en numérique ?	21
3. Gestion de la couleur en post-production	29
Chapitre III. Maîtriser la couleur de la lumière au tournage	37
1. Changer la température et la teinte d'une source de lumière	41
2. Changer la couleur de la lumière	46
3. Comment évaluer le rendu des couleurs ?	50
Partie II. La nuit et la métropole nocturne : des toiles cinématographiques aux lumières colorées.....	61
Chapitre I. La nuit urbaine, entre activités interlopes et explorations imaginaires	63
1. La diabolisation de l'obscurité en Occident : croyances et conséquences sociales.....	63
2. Réhabilitation de la nuit urbaine : réveil des sens dans l'obscurité.....	66
3. L'obscurité mise en scène : dramaturgie et immersion nocturne	79
Chapitre II. Le nocturne dans l'art : un motif qui s'affirme haut en couleurs.....	83
1. La nuit est en couleurs tout comme la couleur relève de l'obscur	83
2. La couleur émerge du noir et de l'obscurité.....	89
3. Figures-matrices : l'inconscient nocturne des artistes	92
Chapitre III. Les métamorphoses nocturnes de Judith Langendorff	94
1. La distorsion nocturne	95
2. La sublimation nocturne, un dévoilement des profondeurs psychiques.....	101
3. La transfiguration nocturne	104
Partie III. Une esthétique néon, tentative de théorisation	118
Chapitre I. Le néon, nostalgie et fantasmes de modernité	120
1. Petite histoire du néon : le gaz néon et les premières enseignes lumineuse	120
2. « L'être et le néon », le néon comme métonymie capitaliste	130
3. Érotisation néonique, évocation du travail du sexe.....	143
Chapitre II. Lumières néon, pour un usage plus libre de la couleur dans l'éclairage de cinéma .	153
1. Le long parcours de la couleur dans l'éclairage de cinéma : l'idéologie de la lumière blanche	154
2. Filmer la nuit en décors naturels : les premiers exemples d'éclairages néon.....	163
3. Le néon : l'incarnation de nouveaux usages expressionnistes de la couleur	169
Chapitre III : Les éclairages néon : une esthétique propre au cinéma néo-noir ?.....	182
1. Comment définir le film noir ?	183
2. Le cinéma néo-noir	186
3. Vers un sous genre néon-noir ?	188

CONCLUSION	193
Pour une esthétique <i>néon</i>	193
<i>Bibliographie</i>	199
<i>Filmographie</i>	208
<i>Table des illustrations</i>	213
<i>Annexes</i>	217

Introduction

L'utilisation d'éclairages colorés au cinéma est devenue très populaire ces dernières années. Qu'elles soient rouge vif, bleu glacial, vertes, jaunes ou roses ; qu'elles émanent d'éléments de décors, de sources diégétiques ou non, ces lumières vibrantes évoquent la lueur de néons perçant l'obscurité et sont pour les films partisans d'une telle esthétique la garantie d'une identité visuelle forte.

Lorsque j'ai commencé à étudier et apprendre l'éclairage de cinéma, je me suis rapidement aperçu que je préférais les scènes de nuit : mon œil se plait à contempler les clair-obscurs, les silhouettages et les effets d'éclairages artificiels dont on peut se servir pour créer du dynamisme et de la tension. Les lumières de la ville de nuit, ce sont les lampadaires, les feux de circulation et les enseignes lumineuses : un univers riche de contrastes et de couleurs. Cette tendance à user d'éclairages saturés pour une scène - et parfois un film entier - est en fait bien souvent la marque de cette volonté de retranscrire à l'image l'atmosphère de la métropole contemporaine, parfois agressive et vulgaire mais également séduisante et empreinte de mystères.

Il s'agit ainsi dans ce mémoire de revenir sur ces images aux couleurs vives que certain.es journalistes et critiques cinéphiles se sont récemment plus à regrouper sous le terme « esthétique *néon* ». Plus précisément, je m'intéresse aux enjeux narratifs, esthétiques et techniques de l'utilisation de la lumière dans le travail de la couleur au cinéma.

À ses origines, le mot « néon » renvoyait au gaz noble, « néos » venant du grec « nouveau ». En 1910, l'ingénieur français Georges Claude découvre qu'en enfermant ce gaz rare dans un tube de verre et en le parcourant d'une tension électrique, celui-ci émet une lueur d'un rouge intense. Il invente la lampe néon et bouleverse l'histoire des éclairages publics et publicitaires. Avec le temps, les enseignes ont diversifié leur couleurs et apparences, usant de différents gaz, de poudres fluorescentes et aujourd'hui de diodes électro lumineuses. Pourtant le mot « néon » lui, est resté. Il semble ainsi que dans l'usage courant, « *le signifiant néon soit associé à toute lumière fluorescente produisant dans l'obscurité un halo laiteux, tantôt doux, tantôt agressif*¹. » Je choisis de prolonger la métonymie dans les domaines de la mise en scène et de la direction de la photographie : ainsi parlerons-nous tout au long de ce

¹ Miranda, Luis de., *L'être et le néon: Littérature*, Max Milo Editions, 2012, p.42.

mémoire d'« éclairages », de « lumières » ou d'« images *neon* » pour caractériser ces visuels qui semblent partager un attrait pour la lumière colorée plutôt que la traditionnelle couleur de surface, habituellement mise en valeur par la lumière blanche et neutre du jour.



Tracey Emin, « More Passion », 1963.

Ce mémoire sera l'occasion de revenir sur l'iconographie de certains genres cinématographiques comme le film noir américain, le giallo italien, la science-fiction, le cyberpunk, mais aussi les scènes présentant des lieux intrinsèquement attachés à ce type d'éclairage : les scènes de cabarets, les bars, les diner, les strip clubs, etc. Nous verrons ainsi que l'éclairage *néon* est attaché à tout un imaginaire de la ville de nuit en couleur, le rôle de l'éclairage urbain portant en lui tout un héritage de connotations historiques.

Il conviendra par ailleurs d'étudier les différentes utilisations du néon au cinéma, de Wong Kar-wai à David Lynch en passant par Dario Argento, Stanley Kubrick, Ridley Scott, Brian de Palma, et plus récemment des cinéastes comme Gaspard Noé et Winding Refn, certains se servant de réelles enseignes néon comme d'éléments décoratifs, narratifs ou informatifs, d'autres comme sources de lumière principales. Nous verrons que la représentation du nocturne en couleur est le résultat d'évolutions techniques et culturelles mais aussi l'aboutissement d'un long parcours dogmatique dans les paradigmes colorés d'éclairages au cinéma.

Nous nous intéresserons ainsi à une cinématographie de la couleur pouvant user ou non de lumières de jeu et ainsi parfois dépasser les soucis de réalisme au profit d'une approche plus expressionniste de la lumière, ou les éclairages vivent, varient, changent de couleurs et d'intensité.

Pour tenter de saisir au mieux cette philosophie d'éclairage, je souhaite aborder des problématiques de mise en scène concernant la lumière *néon*, les enjeux narratifs et esthétiques mais je m'intéresserai également aux différentes techniques utilisées par de grandes opératrices, les évolutions matérielles et les possibilités qu'elles ouvrent. Les nouvelles technologies de lampe LED et de pilotage de projecteurs ont en effet bouleversé notre manière de concevoir l'éclairage au cinéma.

Comment penser et concevoir l'identité visuelle d'un film dotée d'une telle esthétique à travers les différentes étapes de production, de la préparation au tournage puis à la post-production ? La première partie de ce mémoire sera consacrée à la question de la maîtrise de la couleur non seulement comme vecteur de *signifiés* dans les différentes théories des couleurs mais aussi et surtout dans le processus de création d'un film, c'est-à-dire les enjeux techniques liés au travail de la couleur par la lumière : le color management depuis la direction artistique jusqu'à l'étalonnage et la projection de l'image finie.

La seconde partie s'intéressera à la représentation de la nuit et de la métropole nocturne au cinéma et dans les arts. Nous y soutiendrons l'idée que la nuit étant résolument colorée par nature, la figure du *nocturne* au cinéma s'affirme elle aussi haute en couleur comme un motif aux multiples facettes.

Enfin la dernière partie présente l'aboutissement de ma recherche : une réflexion sur l'« esthétique *néon* » à travers l'étude historique de cette technologie d'éclairage et de ses connotations. Cette exploration se fera également à travers l'étude des changements historiques de paradigmes colorés dans les éclairages de plateau depuis les usages traditionnels du cinéma noir et blanc jusqu'au cinéma contemporain en passant par l'idéologie de la lumière blanche instaurée par Technicolor et des explorations plus libres et expressionnistes de la couleur. Le dernier chapitre se concentre sur une étude du cinéma noir avec l'idée que l'« esthétique *néon* » pourrait correspondre à l'essence du néo-noir.

En une phrase, nous tenterons tout le long de ce mémoire de comprendre l'origine et l'essence de l'éclairage *néon* au cinéma, une cinématographie faisant usage de lumières colorées au prix parfois d'un écart de réalisme dans la représentation. Nous terminerons par une réflexion sur la pertinence de l'expression « esthétique néon » pour regrouper les *images-néon* diversifiées du paysage cinématographique.

Rouge : partie pratique de mémoire

Court-métrage policier / rétro-noir, 23' (en post-production)

L'idée de "Rouge" comme partie pratique de mon mémoire sur les éclairages colorés m'est venue en étudiant certains films néo-noirs comme *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011) et *Blue Velvet* (David Lynch, 1986). Ces films reprennent certains éléments traditionnels du film noir : un paysage urbain sombre, un usage expressionniste de l'architecture mais au regard de la lumière, le noir et blanc contrasté qui se faisait l'écho de l'ambiguïté morale des personnages devient par le passage à la couleur un éclairage au néon cru.

Le pitch du film

Une nuit de décembre 1947, dans une ville française : Louise vient faire disparaître un témoin compromettant dans un hôtel où le fils du maire a été retrouvé mort, hôtel où ce dernier a l'habitude de satisfaire ses penchants les plus sordides... Ennemis inattendus et flics pourris lui compliqueront la tâche, au risque de faire capoter une des plus grosses affaires de la ville. Peu à peu le doute s'installe sur les véritables motivations de Louise. Que s'est-il passé la nuit du meurtre ?

Rouge peut ainsi être présenté comme un film rétro-noir, bien qu'il soit remis au goût du jour par une représentation actualisée de certaines figures, notamment celle de la femme fatale. L'esthétique qui parcourt le film est un mélange d'époque et de styles, des décors aux costumes en passant par la musique. Pensée comme un hommage aux genres, celle-ci convoque tout un imaginaire collectif liée à la nuit et à la métropole nocturne, son procédé discursif brouillant nos repères temporels.

Bien que l'étalonnage soit encore en cours à ce jour, l'image est conçue pour mêler des éclairages *néon* foudroyants de couleur, très giallesques, avec un traitement de la couleur dérivé d'un bleach bypass à même d'évoquer le réalisme cru et froid de certains films policiers comme *Seven* (David Fincher, 1995).

J'ai imaginé l'histoire de *Rouge* en réfléchissant à un lieu intrinsèquement attaché à l'éclairage néon : un hotel avec une grande enseigne lumineuse comme il y en a dans *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) et *Blow Out* (Brian De Palma, 1981). Au centre de l'intrigue, je choisis un meurtre lié au travail du sexe, un milieu qui se retrouve bien souvent représenté au cinéma par des scènes aux couleurs éclatantes, des éclairages *néon* comme on en trouverait dans un cabaret, un bar ou un strip club. L'étude des connotations du néon est d'ailleurs au cœur de ce mémoire.

Je reviendrai sur les images de *Rouge* tout au long de mon étude, pour illustrer les problématiques que j'ai soulevées lors de ma recherche, ainsi permettre de mieux saisir les questions liées aux éclairages *néon* au cinéma, et donc : ses enjeux techniques, narratifs et esthétiques.







En annexes de ce mémoire

1. Le dossier de production du film tel qu'il a été présenté à la commission pour la validation de mon sujet.
2. Les V1, V8 et V13 du scénario du film : celles-ci témoignent de l'évolution narrative et stylistique du récit, une recherche supervisée par mon directeur externe Nicolas Pleskof qui a joué le rôle de script-doctor. Les changements apportés entre les versions accompagnent des choix profondément liés à des questions de ton et de réalisme dans la direction artistique, la direction de la photographie, la transfiguration des décors et d'iconographie des genres policiers, whodunit, films noirs et néo-noirs.
3. La bible de direction artistique, mise en œuvre par Maëva Dubois, ma talentueuse directrice artistique qui a coordonné d'une main de maître le département des décors, des costumes, du maquillage et de la coiffure, mais qui m'a aussi aidé dans les choix de casting et de mise en scène. Son implication est également centrale dans les questions que sous-tend l'utilisation de lumières colorées dans la création d'un univers filmique en couleurs.
4. Le découpage technique : résultat d'une étroite collaboration avec Anton Belyakov, le/la directeur.ice de la photographie qui m'accompagne depuis la pré-production et dont la présence et le calme assurés ont été un véritable phare dans la nuit. Mon découpage accompagné de son photoboard vous feront peut-être rire mais vous permettront surtout de saisir nos choix de mise en scène au tournage puis plus tard au montage réalisé avec ma monteuse, non moins talentueuse, Inès Clivio.
5. Mon CV : il vous donnera un aperçu de mon parcours académique.

**Partie I. Maîtriser la couleur de la
lumière et ses affects, une énigme
anxiogène : tentatives de théorisation
et enjeux techniques.**

J'ai comme point de départ l'envie de catégoriser certaines images qui semblent se ressembler les unes les autres sans qu'il soit pour autant évident de les regrouper ensemble. Ces visuels, éclatants et richement saturés, affichent très souvent des contrastes lumineux prononcés. À mesure que je compile ces images lors de mes recherches, deux motifs émergent : la nuit et la ville. Il apparaît clairement que le paysage urbain nocturne offre un cadre propice à la création de palettes aux lumières colorées.

Dans cette première partie de mon mémoire, je me pencherai donc sur les questions liées à la couleur, explorant à la fois les aspects techniques, en particulier dans le domaine numérique, et les dimensions esthétiques. Nous pourrions ensuite nous concentrer sur le motif du nocturne urbain et ses couleurs.

Nous voyons la vie en couleurs : un spectre infini qui éveille nos sens, suscite nos émotions et imprègne notre culture. Nombreux sont les philosophes, historiens et scientifiques qui se sont penchés sur la couleur au fil des siècles, de Newton, Goethe à Pastoreau. Les dernières décennies ont également vu émerger de nouvelles études approfondies sur la couleur, donnant lieu à la publication de nombreux ouvrages dédiés à son exploration dans le contexte cinématographique². La couleur est devenue un élément central des réflexions entourant la création artistique, posant des questions fondamentales : comment représenter le monde en couleurs dans l'art ? Existe-t-il une couleur plus "vraie" qu'une autre ? Que signifie représenter une image réaliste en couleurs ? Est-ce souhaitable ? La couleur intrigue et fascine, elle attire notre regard et suscite le désir d'en percer les mystères.

Depuis quelques années, l'attention aux couleurs d'un film semble même avoir bénéficié d'une valorisation aux yeux du grand public. Internet et réseaux sociaux regorgent de sites offrant des photogrammes ou extraits de films en mettant en lumière ses nuances de couleurs et de contraste.



Photogrammes tirés des films Enter the Void de Gaspar Noé (2009), Eyes Wide Shut de Stanley Kubrick (1999) et Last Night in Soho d'Edgar Wright (2021).

² Parmi ces livres, le très récent *Les couleurs du cinéma* de Charles Bramesco (Paris: Editions Pyramy) sorti en octobre 2023.

Chapitre I. Théoriser les couleurs, un défi impossible ?

*Je vois, vous vous prenez trop au sérieux pour vous soucier de ce que vous portez et vous mettez disons cette espèce de pull difforme mais ce que vous ne savez pas c'est que ce pull n'est pas juste bleu, il n'est ni turquoise, c'est un pull que l'on appelle céruléens. Je suppose que vous ignorez parfaitement qu'en 2002 Oscar de la Renta a repris les vestes militaires céruléennes... puis il s'est retrouvé dans un bac de liquidation d'une ridicule boutique de prêt à porter. Quoi qu'il en soit ce pull représente des millions de dollars ainsi qu'un nombre énorme d'emplois et j'avoue que je trouve comique que vous pensiez que ce pull vous exempte du fabuleux monde de la mode alors qu'en fait il a été créé spécialement pour vous par les gens présents dans cette salle. Parmi une pile de « trucs divers » ! (Miranda Priestly (Meryl Streep) à Andrea Sachs (Anne Hathaway) dans *Le Diable s'habille en Prada* de David Frankel (2006).*

Nous sommes entourés de couleurs. Celles-ci ont une incidence sur presque tous les aspects de notre vie : elles nous influencent émotionnellement, physiquement ou intellectuellement de différentes manières et souvent imprévisibles. Comme l'illustre si bien le monologue « du bleu céruléen » dans *Le Diable s'habille en Prada* nous avons ainsi souvent tendance à considérer les couleurs comme acquises, comme une caractéristique des objets qui constituent notre environnement.

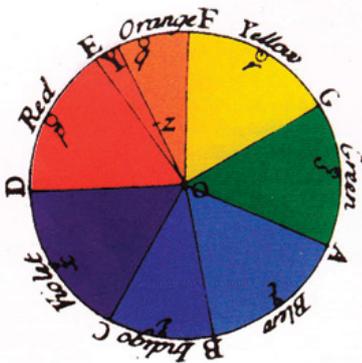
Pourtant comme l'ont démontré des historiens comme Michel Pastoureau, notre perception des couleurs est le résultat d'un héritage culturel historique très complexe et l'apparence d'une couleur est autant un phénomène physique que psychologique³. Il semble que l'une des principales raisons pour lesquelles la couleur fascine historiens, scientifiques, artistes et philosophes depuis plus de 2500 ans soit précisément cet écart entre la simplicité de ses propriétés physiques et l'extrême complexité de sa réception par notre système perceptif : la couleur est à la fois un phénomène objectif et subjectif : une nature « à double face » comme l'écrivent Mausfeld et Heyer, dans leur préface à « *Colour Perception: Mind and the physical world* »⁴. Étant donné que de telles qualités apparemment contradictoires sont au cœur de toute

³ Pastoureau, Michel, et Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Panama, 2005.

⁴ Rainer, Mausfeld, et Dieter, Heyer, *Colour Perception. Mind and the physical world*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

tentative de créer une théorie systématique de la couleur, que ce soit dans les études cinématographiques ou de manière plus générale, il est utile de les considérer en détail.

Le débat contemporain sur le subjectivisme et/ou l'objectivisme de la couleur est généralement attribué à une série d'expériences menées par Isaac Newton en 1666⁵. Newton y démontre que la lumière blanche est la somme des différentes longueurs d'onde qui composent le spectre. La couleur d'un objet individuel est donc le résultat des longueurs d'onde particulières qu'il absorbe ou réfléchit. Dans cette mesure, on pourrait soutenir que la couleur est une propriété physique.



*Le disque chromatique de Newton publié dans *Opticks* en 1704. Newton découvrit qu'en faisant passer la lumière blanche à travers un prisme, elle se décomposait en une gamme de couleurs. Ce spectre s'étire du rouge au violet, traversant l'orange, le jaune, le vert, le bleu et l'indigo. Pionnier en la matière, Newton disposa ces teintes en cercle, identifiant sept couleurs dominantes qu'il associa aux sept planètes et aux sept notes musicales de l'échelle diatonique.*

Cependant, la nature problématique d'une telle interprétation peut facilement être démontrée. Par exemple, le phénomène de constance de la couleur révèle que même lorsque la longueur d'onde de la lumière varie, par exemple en fonction des saisons ou des heures de la journée, nous continuons néanmoins à percevoir les objets comme conservant leurs couleurs "correctes". La couleur devrait donc être reconnue comme une question de **perception** et **d'interprétation**. De même, des échantillons de couleur identiques apparaîtront différemment selon les couleurs avec lesquelles ils sont juxtaposés. Au regard de ces phénomènes, il serait plus approprié de considérer la couleur comme fonction du cerveau, instable et non systématique.

En 2018, cette photo postée par le psychologue japonais Akiyoshi Kitaoka a suscité un véritable buzz sur Twitter. De quelle couleur sont réellement ces fraises ? La photo est modifiée avec un filtre cyan, la couleur complémentaire du rouge. Cette particularité crée une illusion optique : bien que la majorité des observateurs voient les fraises en rouge sur l'image, celle-ci ne contient aucun pixel rouge. Cette illusion fascinante démontre la manière dont notre cerveau interprète et, parfois, "trompe" notre perception des couleurs.



⁵ Newton, Isaac, *Opticks*, 1704, p. 114-117.

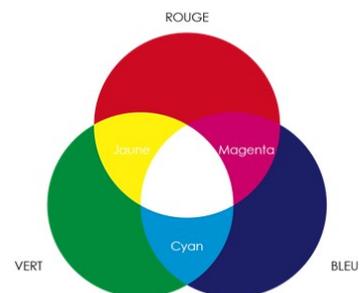
De plus, très peu d'entre nous perçoivent ou décrivent la couleur de la même manière, car des facteurs génétiques entrent en jeu : même de légères variations chromosomiques entraîneront des perceptions de la couleur très différentes⁶. Les couleurs que nous percevons individuellement à l'écran et nos réactions à leur égard ne peuvent donc pas être considérées comme allant de soi. Le fait que notre compréhension de la couleur soit encore limitée malgré des siècles d'études confirme que la couleur constitue « *une source d'anxiété considérable pour les artistes et penseurs modernes [...] qui ont appris qu'aucun système ou code ne peut jamais suffisamment rendre compte de ses effets* »⁷.

Même des caractéristiques en apparence non problématiques, comme l'identité et la fonction des couleurs primaires, se révèlent insaisissables, chacun soutenant des théories divergentes. Newton identifie sept primaires qui constituent l'ensemble du spectre de la lumière blanche. Munsell lui en reconnaît cinq⁸.

La théorie contemporaine sur les primaires se divise en deux principales écoles de pensée : l'additive et la soustractive. Il y aurait trois couleurs primaires dans les deux cas de figure, mais elles sont différentes selon la synthèse : rouge, vert et bleu pour l'additive ; magenta, jaune et cyan pour la soustractive.

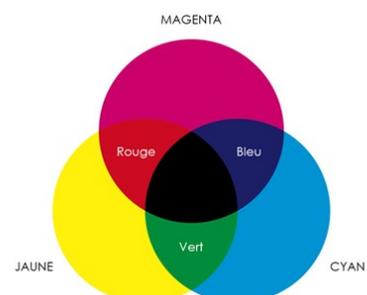
RVB

Synthèse additive des couleurs



CMJN

Synthèse soustractive des couleurs



⁶ Everett, Wendy, *Questions of Colour in Cinema: From Paintbrush to Pixel*, 2007.

⁷ Riley, Charles A, *Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music, and Psychology*. Hanover and London: University Press of New England, 1995, Préface P.ix

⁸ Munsell, A.H, *Munsell Book of Color*, Baltimore, Maryland: Munsell Color, 1929.

Wassily Kandinsky considérait qu'il y avait six primaires, tandis que les peintres du Bauhaus, Paul Klee et Johannes Itten, ont développé des systèmes basés sur cinq primaires. Ainsi, même le système apparemment simple des primaires constitue « *l'un des plus grands paradoxes de la théorie des couleurs*⁹. »

Nous verrons plus tard que le choix des couleurs primaires a influencé le développement des pellicules couleur et des capteurs de caméras numériques ainsi que la théorie des couleurs en général : la confusion entourant le sujet vaut donc la peine d'être prise en compte lorsque nous nous tournons vers le cinéma lui-même.

Les mécanismes réels de la perception des couleurs sont bien connus : la lumière pénètre dans l'œil par la pupille et est focalisée par le cristallin sur la rétine où elle stimule les photorécepteurs (bâtonnets et cônes) qui réagissent à différentes bandes de longueur d'onde. Les informations visuelles sont ensuite transmises au cerveau via le nerf optique. Néanmoins, le mécanisme précis par lequel notre cerveau réagit à ces informations reste un mystère et les perceptions elles-mêmes sont variables et impossibles à catégoriser.

Le cinéma introduit en outre ses propres spécifications techniques et esthétiques, notamment la relation entre la couleur et le mouvement - un débat critique largement inspiré par le travail de Gilles Deleuze, mais qui était également central dans l'analyse de la spécificité de la couleur cinématographique de Béla Balázs, et celle de Carl Theodor Dreyer, par exemple¹⁰. L'étude de la couleur va bien au-delà de l'esthétique, du style, de l'histoire et de la technique, pour inclure, par exemple, les représentations de l'ethnicité, du genre et de la sexualité, du temps et de la mémoire, du réalisme et de la fantaisie, ainsi qu'une gamme complète d'autres questions sociales, politiques et culturelles.

En 1935 Natalie Kalmus « directrice artistique Technicolor » présente au Technicians Branch of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences un rapport, « *Color Consciousness* »¹¹, indiquant les principes du « bon usage » de la couleur au cinéma. Nous aurons l'occasion d'y revenir, mais l'un des principes développés par Kalmus défend l'idée que chaque couleur possède une valeur symbolique et expressive. Les couleurs des costumes par exemple seraient ainsi un outil puissant de caractérisation des personnages. Kalmus regroupe les couleurs en fonction de la température : le rouge, l'orange et le jaune sont des couleurs

⁹ Riley, Charles A, op. cit., p.5

¹⁰ Everett, Wendy, op. cit., p.16.

¹¹ Kalmus, Nathalie, "Color Consciousness" *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 1935, p.139-147.

chaudes, supposées susciter des sensations d'excitation, d'activité et de chaleur. En revanche, le vert, le bleu et le violet sont des couleurs froides qui suggèrent repos, aisance, fraîcheur.

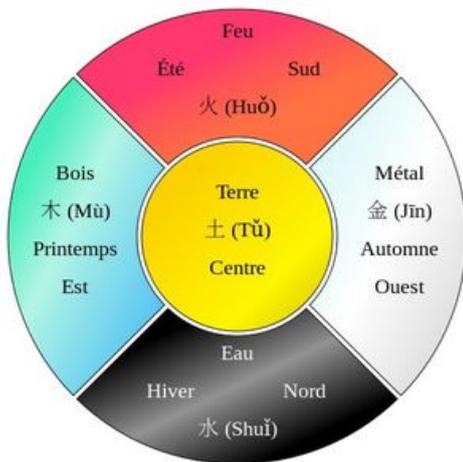
Bien qu'il soit tentant de considérer certaines couleurs comme ayant des significations universelles qui se reflètent dans leur utilisation en tant que symboles et codes, il est important de garder à l'esprit que toute relation entre la couleur et la signification est essentiellement arbitraire. Mausfeld et Heyer écrivent ainsi : « *toutes les théories de la couleur sont en quelque sorte des théories du langage, et la façon dont nous "parlons", "entendons" ou "lisons" la couleur nous en dit beaucoup sur notre compréhension du monde*¹². » Il n'est pas surprenant que la sémiotique, dont le rôle au sein de la théorie du cinéma a été fondamental, puisse également fournir une clé pour notre compréhension de la couleur en tant que signifiant. Dans son ouvrage « *Écrits de linguistique générale* », Ferdinand de Saussure a souligné le caractère arbitraire d'un lien établi entre le signifiant et le signifié, démontrant qu'il n'y a aucune connexion inhérente entre un mot et le concept auquel il se réfère¹³. Un contemporain de Saussure, Charles S. Peirce, a quant à lui classé les signes en trois catégories : symbole, icône et index, Il a ainsi lui aussi souligné le caractère arbitraire du symbole, dont les « significations » découlent uniquement de constructions culturelles¹⁴.

Les paradigmes de couleur ont ainsi largement évolué au fil du temps et des cultures. En Occident, nous l'avons vu, le spectre de Newton sur l'harmonie des couleurs a incité les artistes occidentaux à développer la « roue de couleurs », qui montre les relations entre les couleurs primaires, secondaires et complémentaires. Depuis le début du XIXème siècle en Europe, l'idée de l'existence de trois couleurs primaires (le rouge, le bleu et le jaune) a été largement acceptée. Pourtant dans la culture chinoise classique, le vert et le bleu ne sont pas différenciés. Celle-ci fonde son système de couleurs sur la théorie des cinq éléments, le métal, le feu, l'eau, la terre et le bois, auxquels correspondent les couleurs, les saisons et les émotions.

¹² Rainer Mausfeld, et Dieter Heyer, op. cit., p.19.

¹³ De Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, coll « Grande bibliothèque Payot », 1995.

¹⁴ Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 2, *Elements of Logic*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press. Edited by C. Hartshorne and P. Weiss, 1931-1958.



Les cinq couleurs de la culture traditionnelle chinoise : la complémentarité entre ces couleurs s'exprime à travers les principes taoïstes du yin et du yang. Le principe féminin yin est associé aux ténèbres, au froid, à la passivité et à la mort, tandis que le principe masculin yang symbolise la lumière, l'activité et la vie. L'harmonie est également au cœur de ce système de couleurs : les associations harmonieuses sont le vert et le rouge (bois et feu), le vert et le noir (bois et eau) et le rouge et le jaune (feu et terre). Ces couleurs ont des associations symboliques supplémentaires, telles que le rouge pour la bonne fortune, le vert pour la croissance et le jaune doré pour le pouvoir, ce dernier attestant de la couleur en tant qu'indicateur de rang dans une société hiérarchisée. Néanmoins, cette « hiérarchie de couleurs » a varié d'une dynastie à l'autre.

Le manque d'universalité dans le symbolisme des couleurs est donc frappant : on peut en effet montrer que les couleurs et leurs combinaisons ont eu des connotations assez antithétiques selon les périodes et les cultures. Par conséquent, une couleur n'a pas de signification particulière ; celle-ci découle plutôt du contexte : de ses relations avec d'autres couleurs établies et elle reste ouverte à des interprétations plus larges. Peut-être que la seule certitude concernant la couleur est sa capacité à échapper aux tentatives de la codifier.

En outre, puisque la couleur est à la fois physique et psychologique, à la fois objective et subjective, toute tentative de la définir ou d'établir une théorisation systématique ou objective de ses effets sera partielle et provisoire, d'où un sentiment d'anxiété qu'un artiste peut ressentir lorsqu'il cherche à faire usage de la couleur.

Comme si cela ne suffisait pas, à cela s'ajoute une pléthore de questionnements techniques quant au contrôle de la couleur. Une problématique au cœur de nombreux métiers du cinéma : de metteur.se en scène à directeur.ice de la photographie en passant par habilleur.se, maquilleur.se puis étalonneur.se : l'image projetée en salle résulte inévitablement des choix successifs de tous ces postes autant sur le plan artistique que technique ! Dans le chapitre suivant, je m'intéresserai ainsi à ces enjeux techniques, en mettant parfois l'accent sur les cas de figure qui m'intéressent le plus : les contraintes liées à la synthèse, la captation ou la restitution de couleurs très saturées à travers les différentes étapes de production de l'image.

Il me paraît judicieux d'initier cette exploration par la dernière étape de la chaîne de production, à savoir la captation et l'étalonnage. En effet, en comprenant ce qui se produit pendant et après l'enregistrement de l'image par la caméra, nous sommes mieux armé.es pour préparer les scènes que nous désirons filmer. Nous nous intéresserons ainsi en priorité au fonctionnement des capteurs de cinéma numérique et à la gestion de la couleur en post-production.

Chapitre II. Maîtriser la couleur de la captation à la post-production

La gestion des couleurs à travers les différentes étapes de fabrication de l'image au cinéma est intrinsèquement liée aux évolutions techniques de prise de vue et aux changements de paradigmes de production au fil du temps, depuis les premières pellicules jusqu'aux capteurs numériques.

1. Rapide historique de la couleur en argentique

« Hier soir, j'étais au royaume des ombres.

(...) C'est un monde sans son, sans couleur. Tout là-bas — la terre, les arbres, les gens, l'eau et l'air — est trempé d'un gris monotone. Des rayons gris du soleil à travers le ciel gris, des yeux gris dans des visages gris, et les feuilles des arbres sont d'un gris cendré. Ce n'est pas la vie, mais son ombre. Ce n'est pas le mouvement, mais son spectre silencieux. » (Maxim Gorky, dans un article qu'il publie au lendemain de la première présentation du cinématographe Lumière à la foire de Nijni Novgorod en 1896¹⁵).

Comme l'ont fait remarquer des figures comme Maxim Gorky, l'absence de couleur fondamentale des premiers films a immédiatement fait réagir les spectateur.ices, bien conscients de l'existence d'une réalité colorée derrière chaque image en noir et blanc.

Pour répondre à cette demande, on a d'abord cherché à *ajouter* de la couleur de manière « artificielle » une fois la pellicule imprimée. Entre les années 1890 et 1920, cette démarche s'est matérialisée par des méthodes telles que la peinture à la main, la pulvérisation à travers des pochoirs, et même l'immersion des copies de films dans des bains de teinture colorée.

L'invention de la pellicule couleur et l'avènement de la technologie *Technicolor* dans les années 1930 a ensuite marqué un tournant, permettant enfin de *reproduire* la couleur en la captant directement à la prise de vue. Désormais la couleur est donc envisagée en amont du

¹⁵ "I.M. Pacatus" (Maxim Gorky), Nizhegorodski listok, 4 July 1896, translated (by Leda Swan) and reproduced in Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* (London: George Allen & Unwin, 1960), p. 407-409

tournage, elle est partie intégrante de la pré-production ce qui favorise son intégration esthétique, narrative et thématique dans les films, notamment à travers les comédies musicales.

Le processus utilisait initialement un procédé à deux couleurs, qui enregistrait les images sur deux négatifs en noir et blanc. Ces négatifs étaient ensuite teints en rouge et en vert, puis imprimés sur une pellicule unique pour créer l'image couleur finale. Plus tard, le Technicolor à trois couleurs a été développé, utilisant des filtres rouge, vert et bleu pour enregistrer les couleurs primaires.

Les techniques de fabrication des pellicules couleur ont continué à évoluer produisant des résultats de plus en plus précis et réalistes : de l'Eastmancolor usant d'une seule pellicule avec des couches de couleur incorporées, à la pellicule diapositive Kodachrome jusqu'aux films plus modernes développés par des entreprises telles que Kodak et Fujifilm offrant différentes gammes de teintes et de sensibilités.

Avec l'avènement de la technologie numérique, la pellicule a ensuite été progressivement remplacée par des capteurs numériques. Nous y reviendrons plus tard : la question du réalisme dans la reproduction des couleurs est au cœur des recherches techniques. Je me concentre dans ce mémoire à la gestion des couleurs en numérique, bien que celle-ci concerne également l'argentique, car la grande majorité des films se tournent aujourd'hui en numérique : le domaine m'est davantage familier et accessible.

L'essentiel des observations présentées dans la suite de ce second chapitre est le résultat de mon apprentissage en BTS audiovisuel, à l'ENS Louis-Lumière (notamment les cours de sensimétrie et celui sur la couleur (Histoire et esthétique du cinéma III), et de lectures comme les articles sur la couleur de Martin Roux et Caroline Champetier de l'AFC¹⁶, le mémoire de Florine Bel *Penser et parler de la couleur au cinéma*¹⁷ ainsi que les livres de Philippe Bellaïche *Les secrets de l'image vidéo*¹⁸, de Harry C. *Box Set Lighting Technician's Handbook*¹⁹ et de Blain Brown *Cinematography: Theory and Practice: For Cinematographers and Directors*²⁰.

¹⁶ Afcinema, « Six articles au regard de la couleur réunis en un seul ». Afcinema, 14 novembre 2023. <https://www.afcinema.com/Six-articles-au-regard-de-la-couleur-reunis-en-un-seul.html>.

¹⁷ Florine Bel, *Penser et parler de la couleur au cinéma*, Mémoire de fin d'études, dirigé par Jacques Pigeon et Giusy Pisano, ENS Louis-Lumière, 2016.

¹⁸ Bellaïche, Philippe, *Les secrets de l'image vidéo: colorimétrie, éclairage, optique, caméra, signal vidéo, compression numérique, formats d'enregistrement, formats d'images*. 11e édition. Paris: Eyrolles, 2017.

¹⁹ Box, Harry C., *Set Lighting Technician's Handbook*. 5th edition. London New York: Routledge, 2020.

²⁰ Brown, Blain, *Cinematography: Theory and Practice: For Cinematographers and Directors*, 4th edition, London New York: Routledge, 2021.

2. Comment fonctionne un capteur en numérique ?

La vision humaine

L'œil humain possède deux types principaux de photorécepteurs, les cônes et les bâtonnets. Les cônes sont majoritairement responsables de notre vision en couleur et fonctionnent le mieux dans des conditions lumineuses, comme celles de la journée. En revanche, les bâtonnets sont plus sensibles dans des conditions de faible luminosité, mais ils ne discernent pas les couleurs.

Il existe trois domaines de vision adaptés à différentes luminosités :

- Le domaine photopique : il concerne la vision diurne lorsque la luminosité est élevée. Les cônes sont principalement actifs dans cette plage de luminosité, qui se situe entre 10 cd/m^2 et $10\,000 \text{ cd/m}^2$.
- Le domaine mésopique : cette vision est active dans des conditions de luminosité intermédiaire, lors de la transition entre le jour et la nuit, où à la fois les bâtonnets et les cônes sont sollicités. Les niveaux de luminosité pour cette vision se situent entre 10^{-2} cd/m^2 et 10 cd/m^2 .
- Le domaine scotopique : il s'agit de la vision nocturne, lorsque la luminosité est très faible. Les bâtonnets sont les photorécepteurs dominants dans cette plage de luminosité, qui se situe entre 10^{-6} cd/m^2 et 10^{-2} cd/m^2 . Dans des conditions scotopiques, la vision en couleur est généralement absente, car les bâtonnets qui sont actifs ne sont pas sensibles aux couleurs.

La lumière, en physique, est comprise comme une onde électromagnétique, chaque couleur correspondant à une longueur d'onde spécifique (notée λ et exprimée en nanomètres, nm). La gamme de lumière que l'œil humain peut percevoir, appelée lumière visible, s'étend des infrarouges (à partir de 700 nm) aux ultraviolets (jusqu'à environ 400 nm).

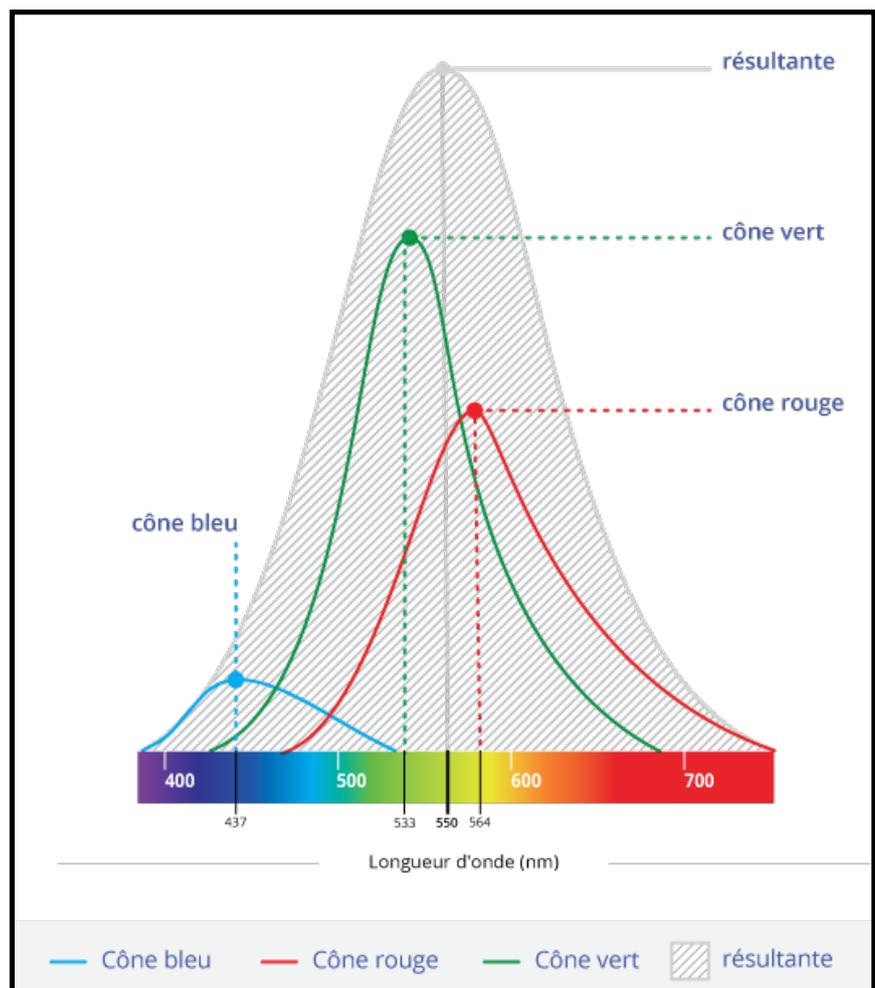
L'œil humain possède trois types de photorécepteurs connus sous le nom de cônes, et chacun d'eux est sensible à une plage particulière de longueurs d'onde :

- Les cônes S, sensibles aux courtes longueurs d'onde (bleu).
- Les cônes M, sensibles aux longueurs d'onde moyennes (vert).
- Les cônes L, sensibles aux longues longueurs d'onde (rouge).

Notre sensibilité accrue à la couleur verte, notamment due à la plus grande proportion de cônes M dans notre rétine, est illustrée par la courbe de réponse spectrale de l'œil humain. Cette courbe atteint son pic de sensibilité autour de 555 nm, ce qui se situe dans la gamme du vert. C'est pourquoi, dans des conditions d'éclairage identiques, une couleur verte peut nous paraître plus lumineuse qu'une couleur rouge. Cette particularité de notre vision fait que, bien que deux couleurs puissent émettre la même quantité de lumière, notre perception de leur luminosité peut différer.

De plus, notre capacité à distinguer les nuances varie selon les couleurs. Par exemple, nous sommes généralement capables de distinguer une plus grande variété de tons verts que de tons bleus. Cette caractéristique reflète le fait que notre perception visuelle est adaptée et optimisée pour les conditions de notre environnement naturel, et pas nécessairement pour une compréhension objective des propriétés physiques de la lumière, comme nous l'avons précédemment évoqué.

Illustration des sensibilités spectrales des cônes S, M et L.



Lorsque la luminosité diminue et que nous quittons le domaine photopique, les bâtonnets prennent le relais des cônes. Ces bâtonnets sont optimisés pour une vision en faible luminosité et sont moins sensibles aux variations chromatiques. Les bâtonnets sont en grande partie sensibles à une plage de longueurs d'onde centrée autour du cyan, à environ 489 nm. Ainsi, dans des conditions de faible éclairage, notre vision tend vers une perception monochromatique où les détails colorés s'atténuent, rendant les nuances de cyan les plus saillantes. Les autres couleurs, bien qu'encore présentes, apparaissent plus délavées et moins distinctes.

Johann Wolfgang von Goethe considérait la perception humaine des couleurs comme directement affectée par les contrastes et les interactions entre ombre et lumière²¹. Il voyait le bleu comme une couleur apaisante, froide tenant de l'obscurité tandis qu'il associait les couleurs plus « stimulantes » comme le jaune à la lumière et à la vivacité. Ainsi, l'obscurcissement du blanc, pour lui, devenait du jaune, tandis que l'éclaircissement du noir prenait des teintes bleues. Cette observation rejoint notre particularité biologique à être plus sensible au cyan en vision scotopique. Et notre perception innée de la pénombre, avec ses teintes bleutées, a pu influencer notre représentation culturelle et artistique de la nuit. Comme nous le verrons plus tard, de nombreuses œuvres, que ce soit en peinture, en cinéma ou en photographie, utilisent des nuances de bleu pour évoquer l'ambiance nocturne : un lien qui semble désormais indissociable dans l'imaginaire collectif.

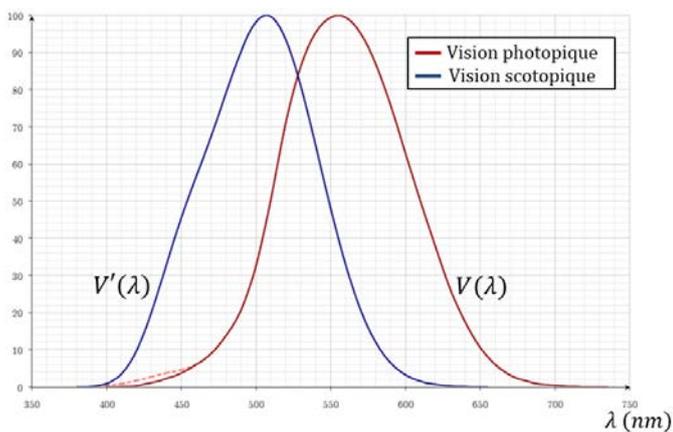


Illustration des sensibilités spectrales des visions photopique et scotopique



Photogramme tiré de True Grit (2010) de Ethan et Joel Coen.

²¹ Goethe, Johann Wolfgang von., *Traité des couleurs, accompagné de trois essais théoriques*, 4e édition, Paris, Triades, 2000.

Les capteurs numériques et la matrice de Bayer

Les caméras numériques ont été conçues pour émuler la manière dont l'œil humain perçoit le monde. Chaque fois que nous créons une image, celle-ci est élaborée en fonction de l'anticipation de la manière dont elle sera vue et interprétée par l'œil humain. Comme Martin Roux l'a judicieusement fait observer lors d'un atelier qu'il a donné à ma promotion de Louis-Lumière, une caméra qui traduirait le vert luxuriant des arbres par du bleu serait immédiatement jugée défectueuse, car dans notre perception culturelle et naturelle, un arbre est fondamentalement vert. Si l'on choisit de se détourner des couleurs que l'œil humain reconnaît comme « naturelles », c'est généralement une décision esthétique prise en post-production et non inhérente à la caméra elle-même.

Les photosites du capteur électronique sont des composants électroniques munis d'une surface photosensible, capable de traduire la lumière en un signal électrique analogique : ils remplissent donc essentiellement la même fonction que les photorécepteurs de l'œil, à la différence qu'ils ne parviennent pas à discerner les différentes couleurs entre elles. C'est pourquoi des filtres colorés sont disposés devant eux afin de restreindre leur sensibilité à des plages spécifiques de longueurs d'onde. Ces filtres doivent être sélectionnés en fonction de critères spécifiques. Le capteur est ainsi constitué de milliers de ces photosites agencés en grille.

Pour ce qui est de l'analyse des couleurs, il est nécessaire que chaque longueur d'onde soit perçue par un filtre unique et il est crucial d'utiliser le nombre minimal de filtres pour obtenir une qualité d'image optimale et pour ne pas alourdir le traitement numérique. Nous savons que toutes les couleurs du spectre visible peuvent être recrées par un mélange proportionné de trois couleurs, à condition qu'aucune de ces trois couleurs ne puisse être produite par la combinaison des deux autres. Dans la pratique, les propriétés spectrales de ces trois filtres se superposent légèrement, mais ils possèdent chacun un maximum de transmission pour des longueurs d'onde spécifiques. Ces filtres sont ainsi désignés par leurs pics de transmission : rouge, vert et bleu. Ces trois couleurs correspondent aux primaires de la synthèse additive, mais aussi à la sensibilité spectrale des cônes de l'œil. L'arrangement de ces filtres sur les photosites est connu sous le nom de mosaïque, la plus répandue étant la mosaïque de Bayer.

Il y a autant de photosites verts que de bleus et de rouges réunis pour plusieurs raisons. En effet, nous l'avons évoqué : nous sommes principalement sensibles au vert, ce qui en fait la composante assimilée à la luminance ou "luma" en vidéo. Avoir un nombre accru de photosites pour décrire la luminance permet de préciser l'analyse, et donc d'améliorer la sensibilité de la caméra. En retirant la moitié des photosites verts, la luminosité de l'image serait réduite, mais les teintes demeureraient inchangées, pourvu que l'équation de débayerisation soit adaptée. Cette débayerisation consiste à récupérer les trois signaux liés au rouge, au vert et au bleu, puis à les combiner de manière à obtenir une image en couleur.

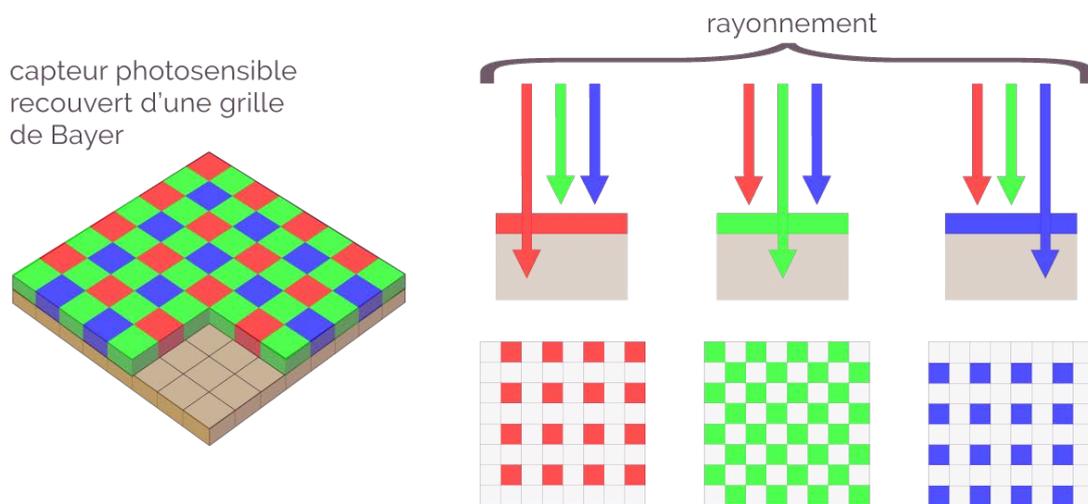


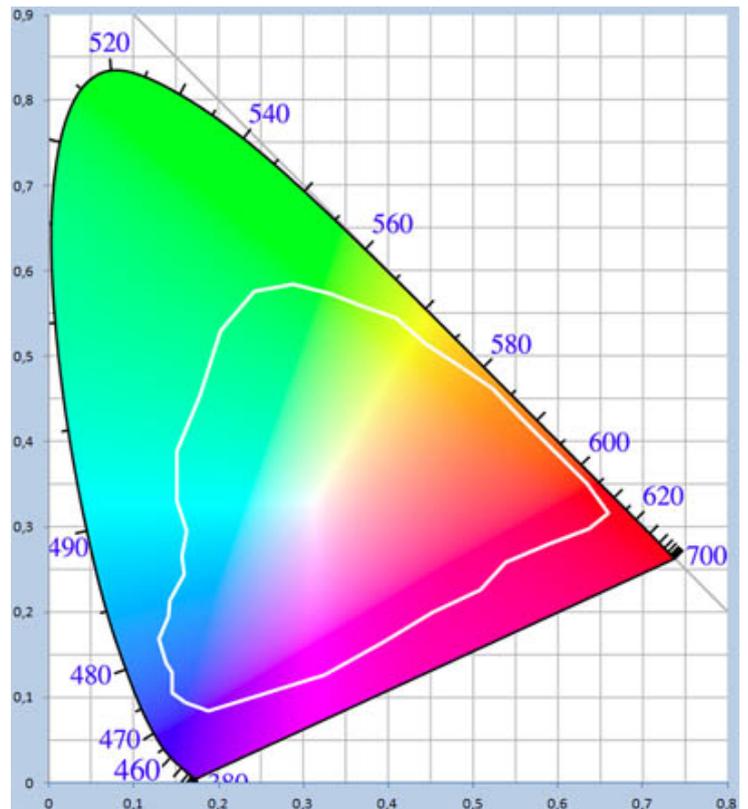
Illustration de la matrice de Bayer

La norme CIE XYZ (1931)

Pour continuer de parler couleurs en numérique, il est important d'aborder les normes établies par la Commission Internationale de l'Éclairage (CIE), organisme fondé en 1931.

Initialement, la lumière colorée était décrite en termes de longueur d'onde mesurée en nanomètres (nm). Chaque longueur d'onde correspond à une couleur monochromatique (par exemple, 520 nm correspond à une teinte de vert). Cependant, avec cette seule dimension (un axe allant de 380 à 780 nm), on ne peut décrire que les couleurs monochromatiques (également appelées spectrales), c'est-à-dire les couleurs les plus saturées. Même si ce sont celles-ci qui m'intéressent le plus dans ce mémoire, cela exclut les couleurs moins saturées ainsi que les teintes polychromatiques. La lumière blanche est en effet un mélange de plusieurs longueurs d'onde.

En 1931, la CIE a donc décidé de représenter l'ensemble des couleurs visibles, obtenues par le mélange de lumières monochromatiques, à travers le diagramme de chromaticité à axes x et y. Les couleurs spectrales sont situées le long de la courbe délimitant le diagramme. Les extrémités de cette courbe sont reliées par une ligne où se placent les couleurs pourpres, qui n'ont pas de longueurs d'onde spécifiques, mais sont un mélange proportionné de violet et de rouge. Au centre de cette forme, chaque point est un mélange de couleurs spectrales pouvant être représenté par un spectre chromatique.



*Le diagramme de chromaticité CIE 1931 xy.
En blanc, le gamut de Pointer*

Le Gamut de Pointer

Le gamut de Pointer représente une approximation des couleurs des surfaces telles que l'œil humain peut les percevoir, fondée sur les études menées par Michael R. Pointer en 1980. En essence, toutes les couleurs qui peuvent être réfléchies par n'importe quel objet, indépendamment de son matériau, se situent dans ce gamut.

Il s'agit donc des couleurs « naturelles » que nous rencontrons dans notre environnement quotidien sans inclure les couleurs extrêmes : les néons et autres couleurs fluorescentes qui nous intéressent se situent donc au-delà de cet espace.

Pour réaliser cette étude, Pointer a collecté et analysé un grand nombre d'échantillons de couleurs naturelles, notamment des fleurs, des feuilles, des fruits et de la peau humaine.

CIE Lab et CIE Luv

Le fait de présenter les couleurs en deux dimensions nous permet uniquement de caractériser leur teinte et leur saturation, alors qu'une couleur possède trois composantes : teinte, luminance et saturation. Chaque point sur le diagramme correspond à une teinte, et sa distance par rapport aux bords du diagramme indique la saturation de cette teinte. Cependant, chaque point ne rend pas compte des différents niveaux de luminance pour une même teinte. C'est pourquoi une troisième dimension est nécessaire pour décrire la clarté. En 1976, la CIE a introduit les espaces CIE Lab et CIE Luv en trois dimensions, intégrant l'axe L qui représente les niveaux de luminosité, du noir à l'origine jusqu'au blanc à la valeur maximale (100). Chaque couleur sur cet axe a une saturation égale à 0. Ces espaces en trois dimensions permettent de décrire précisément les caractéristiques des outils, car pour une teinte donnée, il n'est pas garanti que toutes les luminosités soient reproduites. Bien que cette subtilité ne soit pas visible dans un espace en deux dimensions, par souci de simplicité, les espaces colorimétriques de nos outils sont représentés dans le diagramme CIE 1931.

Lorsque l'on décrit un espace colorimétrique, on trace une forme avec pour sommets les couleurs primaires de cet espace, souvent sous forme triangulaire. Cette forme regroupe toutes les couleurs pouvant être reproduites en combinant de manière proportionnée les trois primaires. Si l'on avait seulement deux primaires, les couleurs se situeraient sur l'axe reliant ces deux primaires.

L'image numérique est captée et enregistrée de manière à contenir les informations nécessaires à la reproduction des couleurs : les trois composantes rouge, verte, bleue permettent de décrire les teintes. Ces trois composantes représentent les couleurs les plus saturées que l'on puisse obtenir. Enfin, la luminosité est décrite par les signaux d'intensités lumineuses à l'origine des couches RVB de l'image numérique.

Les primaires créent un espace en deux dimensions, tandis que l'amplitude des signaux électriques apporte la troisième dimension. Les images sont enregistrées dans un espace colorimétrique, bien qu'il soit en vérité incorrect de dire que la caméra *possède* un espace colorimétrique. En effet, la caméra perçoit toutes les couleurs de la réalité, mais elle est contrainte de les simplifier pour les enregistrer numériquement c'est-à-dire que si une couleur est en dehors de l'espace colorimétrique, elle y sera ramenée lors de l'enregistrement, donc faussée. Selon leur composition chimique, les photosites réagissent à différents niveaux de

luminance (ils sont plus ou moins « sensibles »). Dès qu'ils réagissent, leur fonctionnement devient linéaire : plus ils reçoivent de lumière, plus le signal est important.

Lorsque les photosites ne reçoivent pas suffisamment de luminosité, ils génèrent naturellement un bruit électronique. Pour éviter cela, on définit un seuil minimal pour le signal, bien que la limite entre le bruit, qui est toujours présent dans l'image, et le signal soit floue. Le signal ne démarre jamais à zéro pour permettre cette marge.

En cas de surcharge de lumière, les photosites atteignent la saturation, ce qu'on appelle l'écrêtage du capteur. Pour enregistrer l'image, une conversion analogique-numérique (CAN) est nécessaire, associant à chaque valeur électrique un code numérique. Ensuite, une quantification est appliquée, ramenant les valeurs numériques à des nombres entiers allant de 0 à 255 pour le format 8 bits, ou de 0 à 65535 pour le format 16 bits. Cette quantification permet de traduire le signal pour sa reproduction, organisant ainsi les informations de l'image.

On peut appliquer la quantification de manière linéaire, ce qui signifie que la différence entre deux valeurs numériques successives décrit toujours le même écart de luminosité. Cependant, pour se rapprocher au mieux du fonctionnement de notre vision, certains fabricants de caméras préfèrent appliquer une correction logarithmique.

En effet, notre système de photoréception discerne les variations de luminosité non pas de manière linéaire, mais logarithmique. L'œil peut détecter une différence lorsque l'intensité lumineuse double, par exemple entre 10 lux et 20 lux ou entre 100 lux et 200 lux. Cependant, des variations subtiles à des niveaux d'intensité élevés, comme entre 100 lux et 110 lux, sont souvent indiscernables pour nous. Notre œil est donc peu sensible aux variations dans les fortes lumières, mais très discriminant dans les zones d'ombre. Notons que cette particularité est aussi à l'origine de notre attrait pour la lumière en conditions nocturnes, en particulier dans la représentation de paysages urbains comme il en sera question dans la prochaine partie.

Dans le cas d'une courbe logarithmique, la différence entre deux codes numériques successifs ne décrit pas un écart de luminosité constant, mais le code le plus élevé est toujours associé à une luminosité double de celle associée au code le plus bas. Cela permet d'optimiser l'utilisation de l'espace de quantification en réservant plus de valeurs pour décrire les écarts de luminosité. En d'autres termes, cela améliore la dynamique de l'image c'est-à-dire le nombre de niveaux lumineux différents perceptibles qui peuvent être enregistrés. Si, pour l'œil, il y a de nombreuses nuances de gris entre le point le plus clair et le point le plus sombre, alors la

dynamique est grande. Cependant, pour un sujet réel, on peut parler d'écarts de luminosité et de contraste, mais le nombre de nuances ne changera pas. Ainsi, lorsque l'on dit qu'une caméra a une grande dynamique, cela signifie qu'elle peut reproduire dans une image de nombreuses nuances de luminosité différentes avec un contraste important avant d'atteindre la saturation des blancs et des noirs.

L'œil et la caméra partagent des similarités dans leur analyse des couleurs et des niveaux de luminosité. Cependant, la caméra doit traduire cette information visuelle en un code numérique pour permettre la reproduction ultérieure des images sur nos écrans. Cette conversion engendre inévitablement des pertes de qualité, nécessitant une compression des couleurs et une réduction du signal lumineux à une plage de codes numériques limitée. En comprenant le fonctionnement d'une caméra, nous pouvons ainsi mieux appréhender les choix à faire pendant le tournage d'une scène.

3. Gestion de la couleur en post-production

Dans son mémoire « *Penser et Parler de la couleur au cinéma* », Florine Bel fait un parallèle intéressant entre l'image numérique et le négatif argentique. Elle observe que l'avènement de l'image numérique a introduit de nombreuses innovations dans la création d'images cinématographiques. Alors qu'auparavant, avec la pellicule, on distinguait le négatif qui était exposé et le positif qui était projeté, en numérique, cette distinction a tendance à s'estomper. L'image enregistrée possède pourtant des caractéristiques distinctes de l'image projetée, mais les deux se confondent. « *La confusion vient du fait que l'image est immédiatement accessible, avec un câble on récupère le signal image de la caméra et on l'affiche sur un écran. De plus en fonction des réglages qu'on fait sur la caméra, on peut enregistrer une image immédiatement visualisable (comme si on sortait un positif de la caméra ou un JPEG d'un appareil photo) ou une image similaire à notre négatif : l'image Raw. Le négatif et le positif en numérique ont donc tendance à se rapprocher et à être confondus.* »²²

Lorsque j'étais en BTS audiovisuel à Cannes, j'ai appris comment fonctionnait cette création d'images par une caméra, mais c'est durant mon cursus à l'ENS Louis-Lumière que j'ai pu véritablement comprendre les enjeux de la post-production notamment avec l'atelier

²² Florine Bel, op. cit., p.51.

« color management » mené par Martin Roux et en relation avec le cours « Histoire et esthétique du cinéma III : la couleur ». C'est en partie grâce à lui que m'est venue l'idée de ce mémoire, notamment lorsqu'il a été question de savoir comment gérer les couleurs très saturées dans le workflow du traitement des couleurs. Ce qui suit correspond globalement à ce que j'y ai appris.

Les espaces colorimétriques : « scene referred » vs « display referred »

Les opérations de base sur les images effectuées par la caméra que nous venons d'évoquer peuvent être récapitulées avec le schéma suivant. Comme le fait remarquer Florine Bel, il est possible que l'image subisse d'autres traitements, mais nous disposons rarement des informations des fabricants. Avec la caméra, il est possible d'enregistrer une image brute (Raw) ou une image avec des traitements électroniques plus avancés. Bien que l'image brute reçoive également des traitements, ceux-ci sont limités afin de laisser ces réglages à la post-production. Ainsi, le processus de traitement pour les images brutes est légèrement plus long que pour les images déjà compressées et dématriciées.

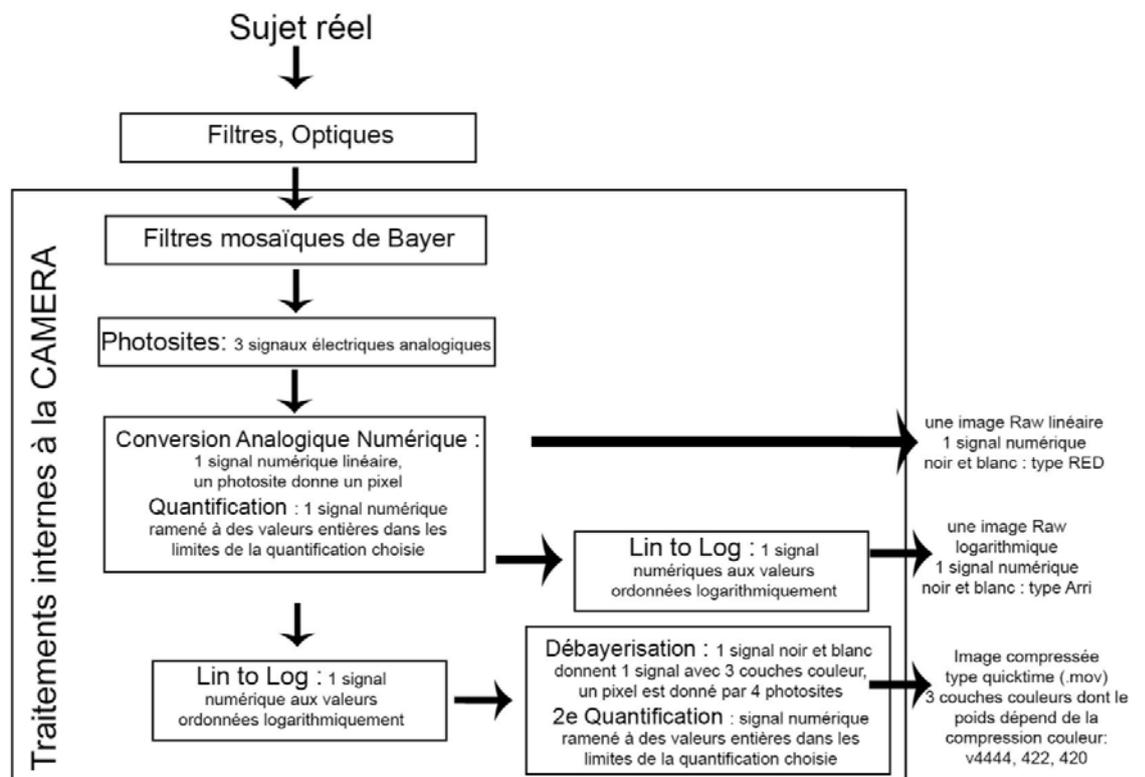


Schéma réalisé par Florine Bel dans son mémoire « Penser et parler de la couleur au cinéma » (p. 52).

L'image est soumise à une quantification qui la place dans un espace colorimétrique. Le choix de l'espace colorimétrique dépend du fabricant, que ce soit pour les images brutes ou compressées. Cet espace colorimétrique peut avoir des caractéristiques soit « scene referred » (« liées à la scène », aux appareils de prise de vue, à la captation) soit « display referred » (« liées à l'affichage », aux dispositifs de visualisation, d'affichage). Ces espaces sont connus et normalisés, chaque outil (caméra, écran, projecteur numérique, etc.) est fabriqué ou calibré pour reproduire des espaces colorimétriques standardisés.

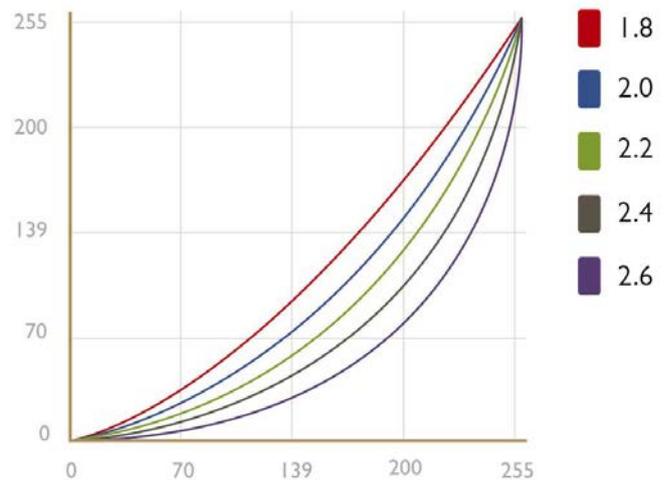
On distingue ces deux familles car elles ont une organisation des données numériques différente. Les espaces « liés à la scène » incluent les Wide Gamut Log C, S-log, Aces APO, RedColor, Film Gamut, etc. Ce sont souvent les fabricants de caméras qui les choisissent. Les espaces « liés à l'affichage » comprennent les Rec 709, sRGB, Rec 2020, DCI P3, etc.

Une caméra peut ainsi produire des images encodées dans des espaces « liés à la scène » ou « liés à l'affichage » : par exemple, l'Alexa offre des images dans l'espace Log-C Wide Gamut ou dans l'espace Rec 709. L'image « liée à la scène » subit moins de traitements internes dans la caméra, contrairement à l'image « scene referred », qui est traitée pour suivre les normes de l'espace final d'affichage : un gamma défini, une quantification définie, des niveaux de noir et de blanc normalisés, et des couleurs ordonnées dans cet espace. À la fin de la chaîne de traitement en post-production, toutes les images sont converties dans un espace « display referred ». Il est plus simple de commencer par décrire les caractéristiques de l'espace « lié à l'affichage » pour comprendre celles de l'espace « lié à la scène ».

Considérons tout d'abord les paramètres spécifiques selon lesquels les couleurs se positionnent dans l'espace colorimétrique choisi.

La correction de gamma : elle équilibre la transition des images du noir au blanc. Le gamma est généralement exprimé par des valeurs telles que 2.2 ou 2.4, indiquant la courbure spécifique de cette transition dans la gamme des gris. Un gamma linéaire, représenté par la valeur 1, signifie que la luminosité perçue augmente proportionnellement à l'augmentation de la tension électrique appliquée. Cependant, une telle linéarité ne produit pas l'effet visuel le plus agréable ou précis. En pratique, une caractéristique gamma non linéaire est préférable, car elle réduit la visibilité du bruit de fond et améliore le contraste dans les tons moyens et élevés, ce qui rend l'image plus nette tout en préservant les détails dans les zones d'ombre. La correction

de gamma ne se contente pas de corriger les non-linéarités des capteurs et des écrans ; elle optimise également l'encodage de l'image pour qu'il corresponde davantage à la sensibilité visuelle humaine. Cette transformation du signal est dictée par une fonction gamma, qui modifie la répartition des niveaux de gris pour un rendu final de meilleure qualité, offrant une image qui reflète plus fidèlement la réalité visuelle dans toute sa dynamique.

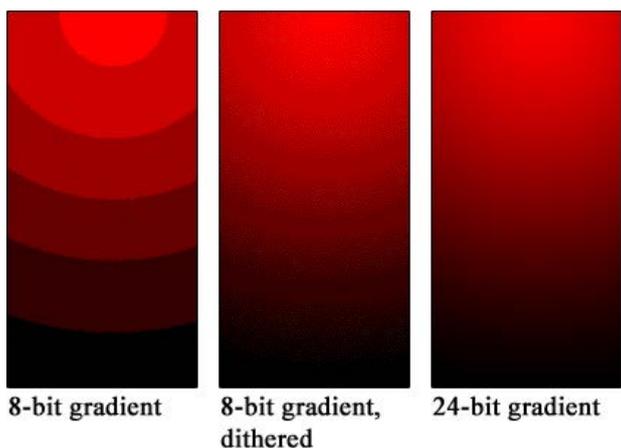


Différentes valeurs gamma et courbes associées

La quantification, exprimée en bits (8 bits, 10 bits ou 16 bits), réfère à la profondeur de couleur d'une image au sein d'un espace colorimétrique donné. Plus le nombre de bits est élevé, plus le nombre de valeurs de couleurs disponibles est grand, ce qui permet de capturer l'image avec une plus grande précision et subtilité. En d'autres termes, une profondeur de bits plus élevée se traduit par une gradation plus fine et une meilleure distinction entre les nuances proches, évitant ainsi les transitions abruptes ou les banding (effets de bandes).

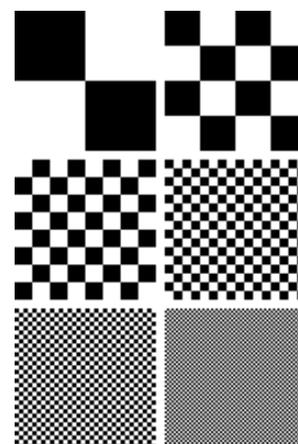
Une quantification plus élevée signifie également des tailles de fichier plus importantes, car chaque pixel stocke plus d'informations sur la couleur. Cela peut avoir un impact sur le stockage et la bande passante nécessaire pour le traitement des images.

Des erreurs dans le processus de conversion de la quantification, souvent dues à une réduction de la profondeur de bits sans « diffusion d'erreur » ou à des erreurs de calcul, peuvent entraîner des problèmes tels que la désaturation des couleurs, où les couleurs vives perdent de leur intensité, ou une distorsion du contraste, où les différences subtiles entre les ombres et les lumières sont perdues ou exagérées. Ces erreurs dégradent la qualité de l'image et peuvent particulièrement affecter les dégradés subtils qui sont cruciaux dans les images présentant des contrastes de couleurs, d'autant plus si ces couleurs sont très saturées.



Le phénomène de "banding" des couleurs. Les deux premières images utilisent seulement 3 bits pour coder le canal rouge, résultant en un nombre très limité de rouges qui peuvent être affichés. L'image du milieu utilise la technique de la diffusion d'erreur, mais le résultat est imparfait. Cela conduit à des transitions visibles et abruptes entre les différentes teintes de rouge, apparaissant comme des bandes horizontales distinctes plutôt qu'un dégradé lisse. La troisième image utilise 24 bits pour le canal rouge ce qui permet beaucoup plus de teintes de rouge et donc un dégradé beaucoup plus fin et homogène, sans bandes perceptibles.

Le principe de la diffusion d'erreur consiste à compenser les écarts de couleur résultant de la réduction de la gamme disponible. Lorsqu'un pixel ne peut pas être représenté par sa couleur exacte en raison d'une plus faible quantification, la différence entre la couleur voulue et la couleur affichée est répartie sur les pixels environnants. Cela permet d'équilibrer visuellement l'erreur et de créer une illusion de la couleur désirée en utilisant un motif de points plus clairs ou plus sombres à proximité.



Mélange optique des couleurs. Plus le pixel est petit, plus la zone semble d'une couleur unie intermédiaire entre les couleurs des éléments.

Le réglage "full range" ou "legal range", également connu sous les termes "full" ou "head", est un paramètre essentiel qui affecte la représentation des noirs et des blancs dans un espace colorimétrique donné et qui varie en fonction de la norme utilisée.

Dans un contexte où l'on utilise une profondeur de couleur de 10 bits, capable de représenter 1024 niveaux de luminosité allant de 0 à 1023, le réglage full range attribue le niveau le plus bas, 0, aux noirs les plus profonds et le niveau le plus haut, 1023, aux blancs les plus éclatants.

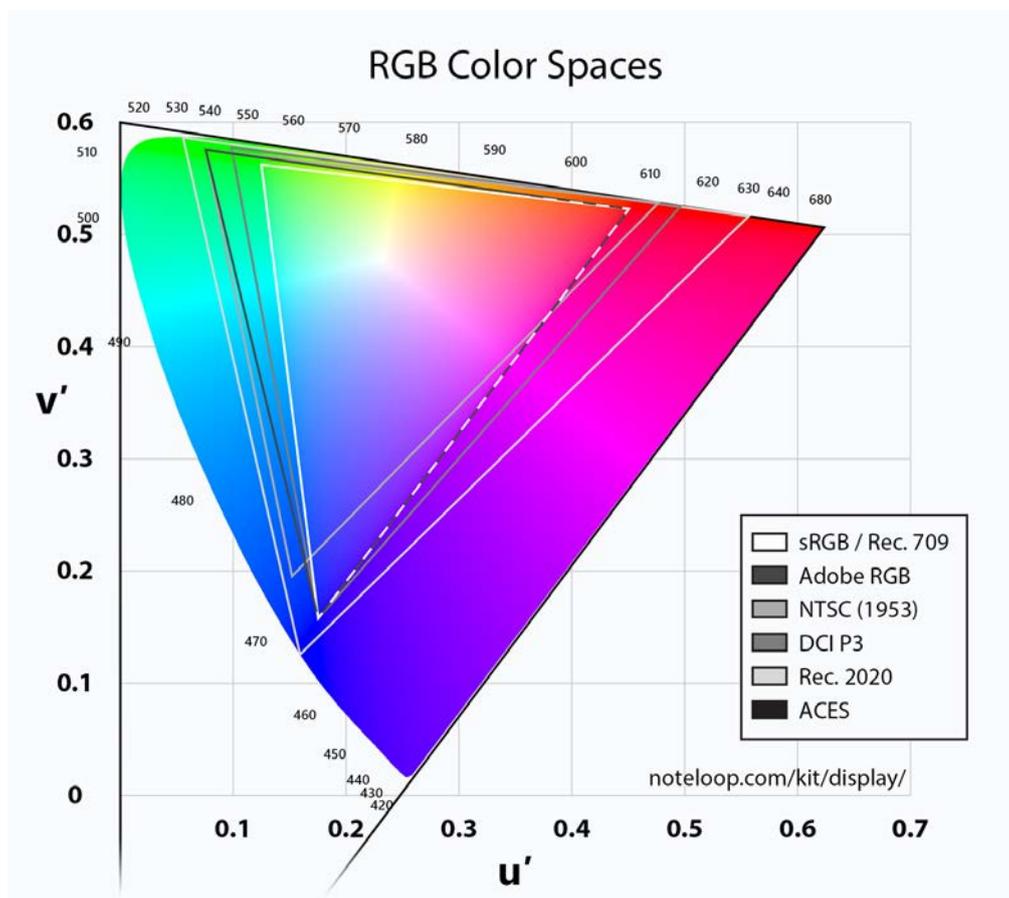
En revanche, le réglage "legal range" ou "head range" ajuste les points de noir et de blanc pour qu'ils se situent à des valeurs intermédiaires spécifiques, typiquement 64 pour les noirs et 940 pour les blancs dans un système à 10 bits. Ce réglage permet de conserver des détails dans les zones très sombres et très claires lors de la diffusion à travers certains canaux qui respectent des normes broadcast spécifiques.

Un mauvais réglage de ces valeurs peut entraîner une perte de détails dans les noirs, on parle de "noirs bouchés", où les détails dans les ombres sont perdus et les zones sombres deviennent indistinctement noires. À l'opposé, les "noirs décollés" se produisent lorsque les noirs apparaissent gris et manquent de profondeur, ce qui réduit le contraste global de l'image et son impact visuel.

Chaque espace colorimétrique est caractérisé par un trio de couleurs primaires et un point blanc de référence. Prenons par exemple le point blanc D65 du CIE 1931, dont les coordonnées sont (0,3127 ; 0,3290) sur le diagramme chromaticité xy. Toutes les couleurs représentées dans un espace donné sont obtenues par un mélange des trois couleurs primaires, qui constituent les sommets de cet espace. Lorsqu'on les représente graphiquement en deux dimensions, les espaces colorimétriques prennent la forme de triangles dans lesquels toutes les couleurs reproductibles sont incluses.

Le graphique ci-dessous, basé sur le diagramme chromaticité uv du CIE 1976, illustre les contours de plusieurs espaces colorimétriques couramment utilisés.

- L'espace colorimétrique sRGB (Rec. 709), constitue la norme de couleur prédominante pour les moniteurs informatiques, les téléviseurs et Internet.
- Adobe RGB est un espace colorimétrique développé par Adobe Systems, principalement utilisé pour la gestion des couleurs sur les moniteurs informatiques et conçu pour optimiser les images destinées à l'impression. Cet espace offre une gamme de couleurs plus large que celle de sRGB, l'espace colorimétrique standard pour le web, permettant ainsi une meilleure correspondance des couleurs entre l'affichage à l'écran et les impressions professionnelles.
- Le NTSC 1953 est l'espace des couleurs reproduites par les écrans à tubes cathodiques.
- Le DCI P3 est l'espace couleur des projecteurs de cinéma numérique.
- Le Rec 2020 est une nouvelle recommandation ITU pour s'adapter aux nouveaux écrans de télévision plus performants en termes de reproduction des couleurs.
- L'ACES, (« Academy Color Encoding System ») est un espace colorimétrique développé par l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Il est conçu avec deux couleurs primaires qui s'étendent au-delà du spectre visible, permettant ainsi de couvrir l'ensemble des couleurs perçues par l'œil humain. Cet espace colorimétrique a été spécifiquement mis au point pour offrir une flexibilité maximale dans le traitement des couleurs durant la post-production en cinéma numérique.



Un flux de travail référencé à la scène est celui dans lequel nous manipulons nos images avant leur transformation de l'espace colorimétrique de la caméra à celui de l'affichage. Un flux de travail référencé à l'affichage est celui dans lequel nous manipulons nos images après qu'elles ont été transformées de l'espace colorimétrique de la caméra à celui de l'affichage.

Les espaces « liés à la scène » sont plus en accord avec le fonctionnement du capteur, qui enregistre la lumière de manière linéaire. Ils ne présentent pas de courbe gamma (et donc aucune organisation des niveaux de gris), car chaque valeur est proportionnelle à l'énergie lumineuse perçue par le capteur. Cet espace ne possède donc pas de limite supérieure, le minimum dépendant de la sensibilité de la caméra. Des caméras de pointe comme l'Arri Alexa ou certaines Sony génèrent des images qui organisent l'intensité lumineuse selon une échelle logarithmique, y compris pour les fichiers Raw. Cette méthode de traitement interne reproduit la dynamique et la texture des films argentiques, notamment avec la courbe Log C d'Arri, inspirée de la technologie Cineon de Kodak, destinée à l'origine au scanning de films argentiques. Cette courbe crée des noirs "décollés" proches du rendu pellicule.

L'espace "lié à la scène" est donc défini par son organisation des données (linéaire ou logarithmique), par un espace colorimétrique d'analyse (comme les espaces wide gamut), et par une quantification souvent supérieure à 12 bits. La différence avec les espaces "liés à l'affichage" réside dans l'absence d'information gamma et dans l'absence de normalisation des valeurs.

Choisir son workflow a donc un impact significatif sur la couleur. Florine Bel compare l'ACES et le wide gamut et on constate qu'ils ne permettent non seulement pas de reproduire les mêmes couleurs, mais elle rapporte également que selon les étalonneurs leurs outils ne réagissent pas de la même manière dans ces deux espaces. Il est donc essentiel de s'habituer à travailler dans un espace pour en maîtriser les subtilités. Travailler en ACES par exemple confère un aspect légèrement désaturé aux images. « *Choisir son espace c'est aussi savoir quelles images il sera plus facile de créer avec cet espace et quel travail de gestion cela demandera* »²³.

²³ Florine Bel, op. cit., p.60.

Chapitre III. Maîtriser la couleur de la lumière au tournage

À présent que nous venons d'étudier la chaîne des étapes qui interviennent dans le traitement de la couleur depuis la captation par une caméra jusqu'à sa restitution lors des différentes étapes de post-production, nous pouvons enfin revenir en arrière et nous intéresser au cœur de ce mémoire : les lumières colorées. Car colorer la lumière, c'est un choix, un choix qui peut très difficilement se faire en post-production. En effet, si l'on veut par exemple avoir un contraste de couleur en trois dimensions dans notre image comme c'est le cas dans le photogramme ci-dessous, impossible d'obtenir un tel résultat sans avoir pensé la scène en amont, en modifiant la teinte et la saturation des éclairages utilisés dans les différents espaces filmés.



Photogramme issu de « Rouge », ma partie pratique de mémoire. Sur cette image, la comédienne est éclairée par un Skypanel en Keylight de 3/4 face (en rouge) simulant une enseigne néon. Dans son dos, un Astera en contre (chaud, doré) reproduit l'éclairage d'une lampe de jeu derrière elle. Si au tournage, les deux sources de lumière avaient été de la même couleur, il aurait été impossible de les séparer à l'étalonnage, de décaler les teintes pour créer ce contraste de couleurs et ainsi ce modelé.

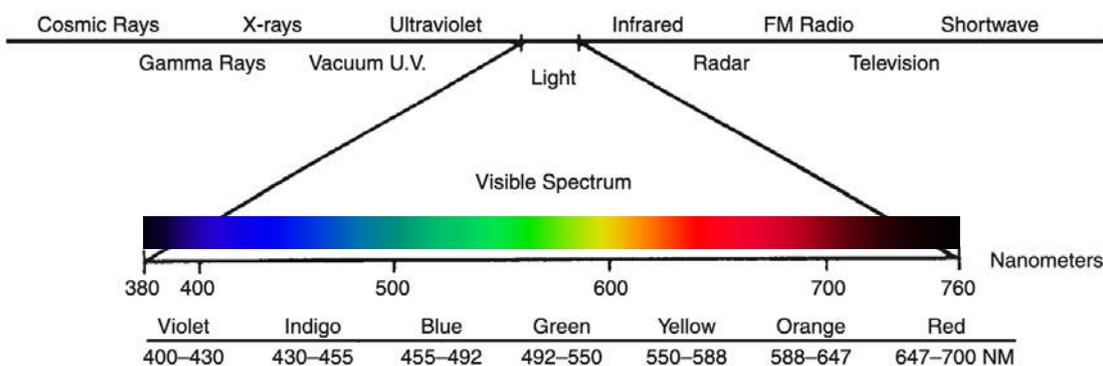
La première grande préoccupation d'un.e opérateur.ice lorsqu'on parle couleur en lumière est de savoir maîtriser et faire correspondre (ou non) la température de couleur des sources lumineuses entre elles avec la balance des blancs de la caméra numérique ou de la pellicule choisie.

La seconde question est esthétique et c'est celle qui nous intéresse le plus dans notre étude : colorer la lumière pour des effets, ou pour simuler des sources réelles et créer des contrastes colorés !

En plus de ces deux objectifs, les directeur.ices de la photographie et les électricien.nes doivent également se préoccuper des caractéristiques de rendu des couleurs des éclairages qu'ils utilisent. L'évaluation de la composition colorée des sources lumineuses à semi-conducteurs (HMIs, fluorescents et LEDs) est un processus complexe et imparfait qui est constante évolution. À l'heure où j'écris ces lignes se tient d'ailleurs « la Journée très LEDs » organisée par la CST en partenariat avec le groupe Transpa, Picseyes et Be4Post, destinée à exposer les dernières évolutions dans ce domaine et l'importance de la couleur dans tous les départements du tournage. Nous y reviendrons plus tard dans ce même chapitre.

La spécificité des LEDs ne se limite en effet pas aux directeur.ices de la photographie et aux chefs électriciens. Comme nous le verrons, la qualité des projecteurs et des panneaux LEDs utilisés lors du tournage peut avoir un impact sur le travail des maquilleurs, des décorateurs, des costumiers et des professionnels de la post-production. Des choix inappropriés peuvent avoir des conséquences durables sur le résultat final ! Revenons ainsi sur les notions essentielles liées à la couleur des lumières de plateau.

Le spectre électromagnétique, tel qu'illustré dans la figure ci-dessous représente une bande étroite de lumière. Les longueurs d'onde de 380 à 780 nanomètres (nm) sont perceptibles par l'œil humain, formant ce que nous percevons comme la lumière visible. La couleur d'une source lumineuse est déterminée par l'intensité des différentes longueurs d'onde qui composent la lumière.

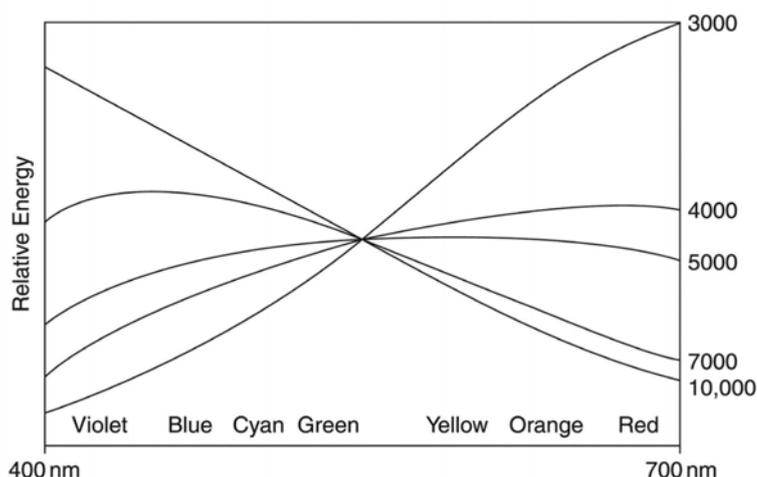
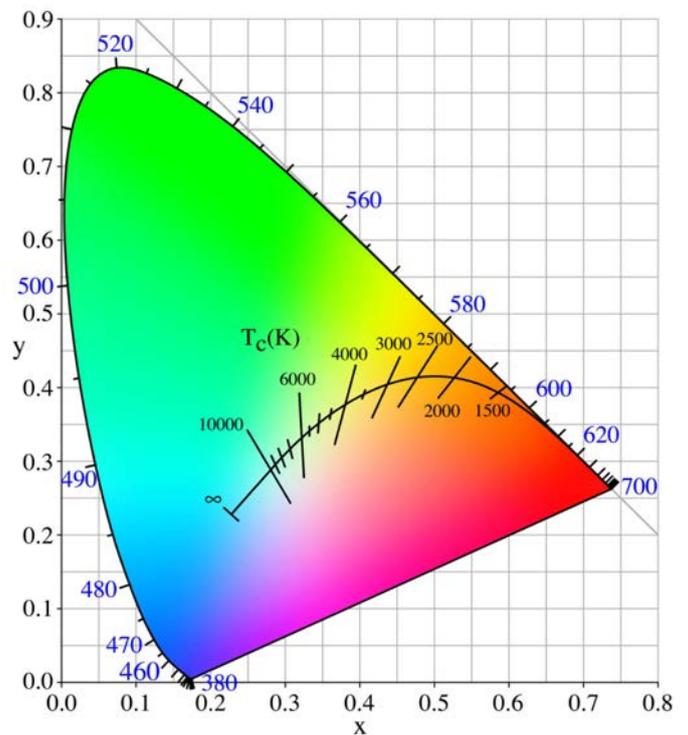


Le spectre des couleurs est une bande étroite du spectre électromagnétique. Les différentes couleurs de lumière présentes dans le spectre visible se combinent pour créer la "lumière blanche".

Reprenons le diagramme de chromaticité CIE 1931. Ces longueurs d'onde sont représentées autour du contour extérieur de la forme en fer à cheval. Les bords extérieurs représentent les couleurs les plus saturées. En se déplaçant vers le centre du diagramme, les couleurs deviennent de moins en moins saturées, et la partie centrale représente la lumière blanche, ce qui est l'aspect qui nous intéresse actuellement. La ligne courbe allant de la lumière blanche orangée à la lumière blanche bleutée est appelée le lieu du corps noir, ou le lieu planckien, ou parfois appelée l'échelle de température de couleur Kelvin.

La température de couleur

La température de couleur est une échelle, mesurée en degrés Kelvin, qui permet d'identifier la composition colorimétrique spécifique d'une lumière blanche. Bien qu'on parle souvent de "lumière blanche", son aspect peut varier considérablement : de la lueur chaude d'une lampe à incandescence domestique (2800 K) à la lumière diffuse du ciel nordique (6 000 à 10 000 K). Le graphique ci-dessous illustre comment les répartitions des longueurs d'onde varient selon la température de couleur des sources. La lumière du jour est généralement plus riche en bleu, tandis que la lumière au tungstène est dominée par le rouge. La composition colorimétrique d'une source de lumière blanche à spectre continu, comme une lampe à incandescence ou la lumière naturelle, se trouve sur le lieu du corps noir.

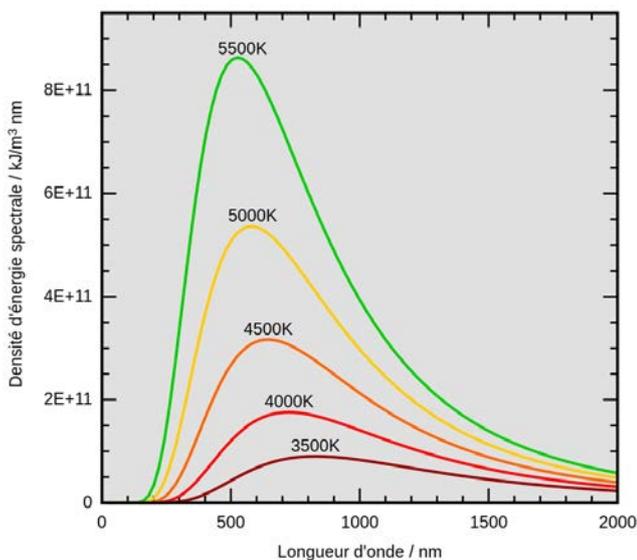


Un graphique de distribution de la puissance spectrale (SPD) illustre la répartition de l'énergie sur le spectre des couleurs. Les lampes à incandescence sont fortes dans les jaune-orange et rouge et faibles dans les bleu et violet. À mesure que la température de couleur augmente, la courbe se déplace vers la bande spectrale bleue.

Contrairement à l'œil humain, un capteur vidéo ou une pellicule cinématographique ne s'adapte pas dynamiquement à ces variations. La restitution des couleurs est toujours en relation avec la balance des blancs de la caméra ou de la pellicule. Les pellicules sont généralement équilibrées soit pour 3200 K (ce que nous appelons lumière au tungstène) soit pour 5600 K (que nous nommons lumière du jour). Une caméra peut être réglée sur 3200 K, 5600 K ou d'autres températures de couleur. La valeur réglée sur l'appareil devient alors la référence de blanc pour cet appareil. Ainsi, toute source lumineuse ayant une température de couleur supérieure semblera plus bleue, et toute source ayant une température inférieure semblera plus orangée.

Cette échelle a été choisie pour avoir un point de référence fixe. Elle permet de comparer la composition colorimétrique d'une source à celle d'un "corps noir parfait" théorique lorsqu'il est chauffé. En effet, une substance émet de la lumière lorsqu'elle est chauffée, et la température de chauffage détermine la composition colorimétrique de cette lumière. La loi de Wien stipule que la longueur d'onde à laquelle le corps noir émet le maximum de rayonnement est inversement proportionnelle à sa température. Lorsqu'il est légèrement chauffé, le corps noir émet donc une lueur rouge. Si on augmente sa température, il devient orange, puis jaune, puis il émet progressivement vers le bleu. Ainsi, la composition colorimétrique d'une lumière au tungstène est la même que celle émise par un "radiateur de corps noir parfait" chauffé à 3200 K.

Toutefois, dans la pratique, il arrive qu'on diminue volontairement la puissance d'une source en faisant varier la tension et l'intensité de sortie avec un gradateur pour baisser l'intensité lumineuse du projecteur. Il faut donc être conscient qu'en « dimmant » un projecteur tungstène, la lumière va se réchauffer.



L'émission d'énergie d'un corps noir à diverses températures révèle que le pic d'énergie émise se décale vers des longueurs d'onde plus courtes à mesure que la température s'élève, un comportement décrit par la loi de déplacement de Wien.

En général, nous utilisons une balance de couleur de 3200 K pour les scènes tournées en intérieur et de 5600 K lorsqu'il est nécessaire de combiner avec la lumière naturelle du jour, que ce soit pour des scènes en extérieur pendant la journée ou en intérieur avec de nombreuses fenêtres. Les lampes HMI sont calibrées pour la lumière du jour. Les sources fluorescentes peuvent être calibrées pour la lumière du jour ou le tungstène selon les tubes utilisés. Les LED bi-color permettent de choisir la température de couleur précise émise.

1. Changer la température et la teinte d'une source de lumière

Il existe plusieurs manières de changer la couleur d'une source de lumière en utilisant les synthèses additives ou soustractives.

La synthèse additive de couleur est le procédé consistant à combiner les lumières de plusieurs sources colorées dans le but d'obtenir un nouvel équilibre des couleurs. C'est ainsi que fonctionnent les LED bi-color et RGB, par exemple comme nous le verrons plus en détail par la suite. En combinant des lumières de différentes longueurs d'onde et en modulant leur luminosité, on peut engendrer une multitude de teintes. Par exemple, en jouant sur la luminosité d'une lumière à 585 nm (jaune ambre) et d'une autre à 485 nm (bleu azur), on peut reproduire toutes les couleurs entre ces deux points sur un diagramme chromatique. Cela signifie également que si la ligne reliant un couple de chromaticités croise celle reliant un autre couple de chromaticités, ces deux couples peuvent générer une couleur semblable à l'œil, mais ayant une distribution spectrale distincte. C'est ce qu'on appelle le métamérisme. Ce phénomène est au cœur de l'affichage couleur, permettant d'utiliser différentes sources lumineuses pour représenter des teintes perçues de manière similaire, bien qu'elles aient des spectres variés.

La synthèse soustractive de couleur redistribue le spectre en réduisant l'intensité de certaines longueurs d'onde d'une source, comme en plaçant une gélatine de couleur sur un projecteur, par exemple. Les gélamines « Color Temperature Orange » (CTO) ou « Color Temperature Blue » (CTB) sont conçues pour modifier la couleur d'une source lumineuse le long du lieu du corps noir. Qu'il s'agisse d'une gélatine sur une lumière traditionnelle ou d'une gélatine de correction numérique sur une LED, les filtres de correction existent en densités « full », demi, quart et huitième, etc. Un full CTO, appliqué à une source de 6500 K abaisse la

température de couleur à 3200 K. Un CTO complet fait passer une source de 5600 K à environ 3000 K. De même, théoriquement, un CTB appliqué à une source équilibrée en tungstène modifie la couleur pour correspondre à la distribution spectrale de la lumière du jour. En pratique, les gélamines de correction de couleur sont rarement utilisées pour une correction complète. Ils servent plutôt à teinter, réchauffer ou refroidir une source. Le quart de CTO et le quart de CTS (Color Temperature Straw) sont utilisés pour simuler une source intérieure chaude, comme une lampe ou une bougie. Des teintes subtiles peuvent rehausser les couleurs du visage des acteurs, de leurs vêtements et de leur environnement, et donner de la chaleur à la scène.



L'électricienne Mél Rodet installe une gélatine CTO sur un projecteur pour réchauffer légèrement une source tungstène (synthèse soustractive). La teinte est choisie au tournage en fonction de la température d'équilibre de la caméra et grâce à une LUT d'affichage sur un moniteur qui permet d'avoir un aperçu du résultat final.

À côté, on peut voir un tube Astera Titan émettant directement dans la température de couleur choisie (synthèse additive).

Ci-dessous : un photogramme de « Rouge » correspondant à la scène éclairée

Photo de Stanislas Engammare



Pour simuler la lumière d'un feu, on peut utiliser un demi, full CTO ou même un double CTO. Une scène de coucher ou de lever de soleil pourrait être filmée avec un CTO complet sur les lumières pour simuler la lumière dorée du soleil bas. Généralement, un quart ou un demi CTB est utilisé lorsque le directeur de la photographie souhaite donner un aspect bleu frais à une source lumineuse particulière. Une scène extérieure hivernale tournée en studio pourrait utiliser des lumières douces avec un demi ou trois quarts de CTB pour refroidir la scène. La lumière du ciel entrant par une fenêtre, le crépuscule ou la lumière de la lune nécessitent également une lumière plus froide. Lors de l'utilisation d'une source lumineuse de jour dans une scène équilibrée en tungstène, un demi ou un quart de CTO crée un aspect "demi-bleu". Cependant, un demi CTB sur une lumière au tungstène est plus bleu qu'un demi CTO sur une lumière HMI, pour des raisons que nous expliquerons plus loin.

La température en Kelvin obtenue lorsqu'on effectue une correction avec une gélatine (que ce soit manuellement ou électroniquement) dépend de la température de couleur de la source lumineuse initiale. Par exemple, un gel bleu d'un huitième modifiera une source au tungstène de 200 K (de 3200 à 3400 K), mais changera une source de lumière du jour de 600 K (de 5600 à 6200 K). Dans le cas d'un projecteur LED, il est souvent possible de choisir une température de couleur en mode CCT, en sélectionnant une température Kelvin spécifique. Pour déterminer la température de couleur en Kelvin résultant de l'application d'une gélatine CTO ou CTB, le calcul doit être effectué en utilisant des valeurs appelées MIREDS. Les fabricants de gélatine définissent l'effet de correction de couleur en unités MIRED plutôt qu'en degrés Kelvin, car les MIREDS offrent une échelle linéaire pour calculer le décalage colorimétrique d'une gélatine spécifique sur n'importe quelle source, ce que l'échelle Kelvin ne permet pas.

La composition colorimétrique des sources qui n'ont pas un spectre continu (comme les HMI, les fluorescents et les LEDs) peut également être exprimée en une notation Kelvin, appelée température de couleur corrélée (CCT, pour "Correlated Color Temperature" en anglais). La température de couleur corrélée est la notation en Kelvin qui, selon la perception des couleurs humaine, correspond le mieux à la composition colorimétrique de la source. Si on reprend le diagramme de la CIE, on remarque qu'au-dessus du lieu plankien, la couleur de la lumière tend vers le vert, et en dessous, elle tend vers le magenta. Les marques de hachage qui traversent la ligne du corps noir relient les points ayant la même température de couleur corrélée.

La lumière blanche est donc ainsi définie selon deux axes : bleu/orange et vert/magenta. En contrôlant la quantité de vert dans la lumière, la couleur d'une source peut être déplacée le long des marques de hachage et ajustée pour se situer sur la courbe du lieu plankien, que les caméras percevront comme une lumière blanche. Certaines LEDs peuvent ajuster la couleur sur cet axe en ayant des émetteurs LED de couleurs supplémentaires. Pour les lumières HMI et fluorescentes, cela est réalisé en ajoutant des gels « plus green » et « minus green » pour décaler la couleur. Il existe une échelle établie pour le vert/magenta des filtres de caméra appelée échelle de compensation de couleur (CC). Les thermocolorimètres donnent une correction vert/magenta sur une échelle CC. Une correction "minus green" peut être nécessaire, par exemple, pour les lumières fluorescentes commerciales, et à un degré moindre pour les HMI et LEDs imparfaits. Une gélatine magenta peut être appliquée à un tube fluorescent trop vert pour neutraliser la dérive colorimétrique et inversement, une gélatine « plus green » pourrait être appliquée à une LED qui semble trop magenta.

Si pour une même scène filmée, les sources lumineuses utilisées ne correspondent pas en termes de dérives colorimétriques vert/magenta, cela peut créer des problèmes en postproduction. Si l'étalonneur se corrige une source trop verte, une source bien équilibrée tendra vers le magenta et inversement. C'est pourquoi il est très important d'uniformiser les sources.

Bien entendu, les décalages peuvent être volontaires : le directeur de la photographie peut volontairement créer un rendu de couleur atypique. Les gélamines vertes sont d'ailleurs souvent utilisées pour imiter les lumières fluorescentes ou simplement pour donner à certains éléments de la scène une teinte verdâtre et malade. C'était par exemple le cas pour l'éclairage d'une scène de ma partie pratique de mémoire. Les personnages devaient arpenter un couloir d'hôtel inquiétant à l'atmosphère glauque. Anton Belyakov, mon chef opérateur, m'a proposé de décaler les teintes de chaque applique murale déjà présente sur notre lieu de tournage pour aller dans le sens de la scène : certaines seraient légèrement magenta et d'autres vertes. Comme souvent avec ce genre de choix esthétiques, le résultat est subtil, mais très important, car nous pensons que c'est la somme de choix subtils qui participent à emporter l'inconscient du spectateur dans un univers visuellement riche, vivant et réaliste.



*Anton Belyakov (Dop) et Chloé Papadopoulos (décoratrice) œuvrant pour rendre les appliques murales déjà présentes dans le couloir de l'hôtel plus esthétiques. Des appliques ont été posées sur les lampes : celles-ci ont été conçues par Maëva Dubois (Directrice Artistique) en amont du tournage et en accord avec l'univers visuel du film. Leur taille et leur forme ont été étudiées pour que des petits projecteurs LED « minettes » aimantées puissent être positionnés à l'intérieur. Ce sont ces sources pilotables à distance que nous avons dérivé vers le vert ou le magenta.
Photo de Stanislas Engammare*

Ci-dessous : le résultat dans un photogramme de Rouge



Certaines gélâtines imitent par ailleurs le spectre de couleur de sources industrielles/urbaines = vapeur de mercure, vapeur de sodium ou fluorescent, etc. Lee 651 (Hi sodium), 653 (Lo sodium) et 652 (urban sodium), sont des gélâtines destinées aux sources au tungstène, d'autres comme le 642 (Half Mustard Yellow) sont faites pour les sources en lumière du jour.

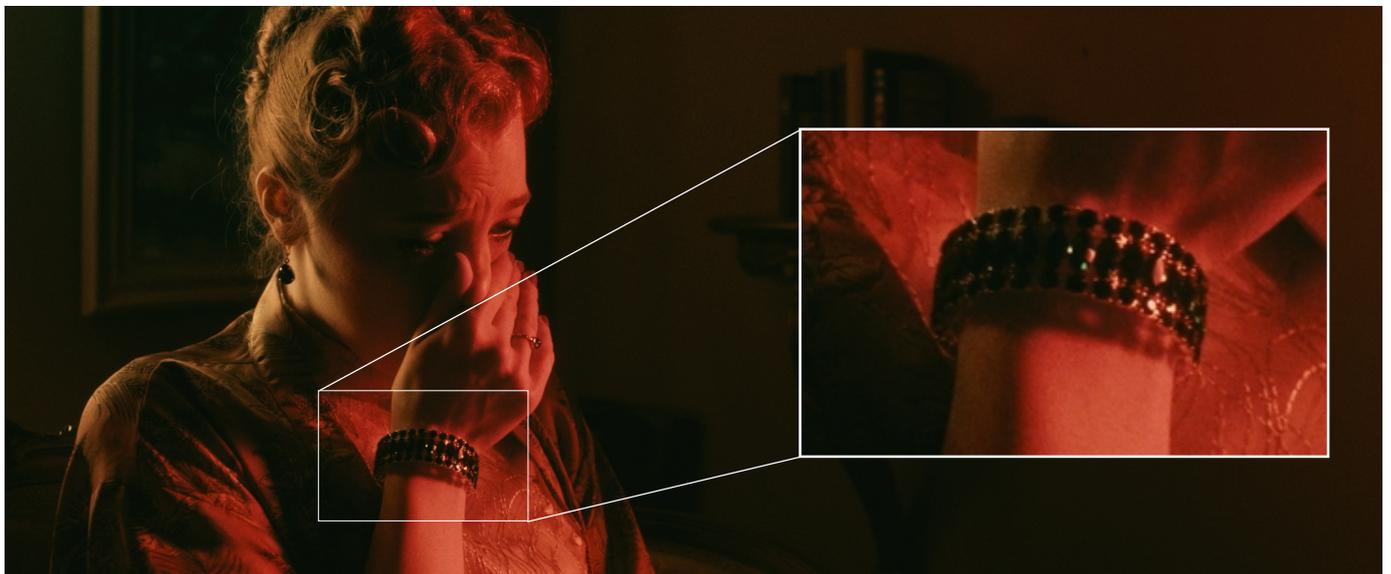
Pour mesurer la couleur des sources lumineuses, les opérateur.ices se servent de thermocolorimètres spécialement conçus pour le cinéma. Un colorimètre haute performance comme le Sekonic C-800 utilise un capteur d'image linéaire CMOS pour mesurer et évaluer précisément la composition colorimétrique d'une lumière. Ce capteur couvre toutes les longueurs d'onde visibles, allant de 380 nm à 780 nm.

2. Changer la couleur de la lumière

Pour une palette plus complète de teintes et de couleurs saturées, les fabricants de filtres gélatines proposent une vaste gamme de teintes. Les gélatines de théâtre existent en plus de 400 nuances et la plupart peuvent être reproduites avec une LED RGB en indiquant le numéro fabricant Lee ou Rosco dans le menu.

Lorsqu'iel choisit la teinte de sa lumière, le.la directeur.ice de la photographie doit prendre en compte la manière dont les couleurs interagiront avec le capteur de la caméra. Souvent, les couleurs ne sont pas capturées exactement comme elles apparaissent à l'œil. La saturation de la lumière colorée a tendance à être exagérée, et réduire la saturation peut donner un meilleur rendu à la caméra.

Avant d'utiliser une lumière colorée, il est également très important de réfléchir à la manière dont elle interagira avec les pigments des costumes et du décor. La couleur de la lumière se mélange de manière soustractive avec ces couleurs, ce qui signifie que seules les longueurs d'onde partagées par la lumière et l'objet sont reflétées. Si on projette une lumière rouge sur un objet vert, presque rien ne sera reflété en retour, et l'objet semblera terne.



Dans ce photogramme, on peut voir que la « vraie » couleur verte du bracelet n'est presque pas perceptible, car il est éclairé en rouge. Les quelques reflets verts sont en fait le résultat de réflexions et transmissions d'autres sources plus « neutres » dans la pièce.



Réflexion diffuse vs réflexion spéculaire

L'exemple que nous venons d'évoquer m'amène naturellement à introduire une autre notion cruciale : la douceur de la surface. Le mélange soustractif des couleurs ne dépend pas uniquement de la caractéristique colorimétrique de la lumière et du spectre d'absorption de la surface, mais également de la nature de cette surface. Par exemple, le gamut de Pointer, mentionné précédemment, est conçu pour des surfaces diffuses, mates. À l'opposé, nous avons la réflexion spéculaire, qui correspond à celle d'un miroir et qui obéit aux lois de Snell-Descartes pour la réflexion.

Cette dernière peut donc faire ressortir des couleurs qui dépassent du gamut de Pointer si un néon se retrouve reflété sur la carrosserie d'une voiture noire brillante par exemple qui combinerait alors les propriétés des réflecteurs diffus et spéculaires.



Dans le photogramme ci-dessus, les réflexions spéculaires sur la carrosserie humide de la voiture noire sont désirées car elles apportent de la richesse à l'image. Les couleurs bleu (dans la partie droite) et rouge sur le dessus de la fenêtre sont choisies pour rester dans l'espace colorimétrique de la prise de vue.

Ci-contre : Chloé diffusant de l'eau pendant la prise pour un effet pluie à l'image.

Considérez maintenant une voiture rouge brillante. Sa teinte rouge est due à la réflexion diffuse. Toutefois, si elle se trouve dans une forêt verdoyante, elle captera également le vert des arbres via une réflexion spéculaire. Ces réflexions coexistantes entraînent un vert atténué et moins vif qu'à l'état pur, modifiant par ailleurs la teinte rouge de la voiture.

De nombreux métaux et alliages manifestent ces deux types de réflexions. Prenons l'argent : il offre une réflexion diffuse uniforme à toutes les longueurs d'onde visibles, rendant sa couleur semblable, quoique plus sombre, à la lumière qui le frappe. L'or, quant à lui, commence à refléter diffusément autour de 500 nm, d'où sa couleur distinctive. Pour le cuivre, ce seuil monte à environ 570 nm.



Dans ce photogramme de Thief, de Michael Mann (1981), les lumières de l'éclairage urbain et des enseignes néon se reflètent sur la surface lisse de la voiture et sur les flaques d'eau.

Les réflexions spéculaires concernent également les peaux comme dans ce photogramme de Moonlight de Bary Jenkins (2016). Celles-ci se remarquent d'autant mieux sur les peaux sombres car le contraste réflexions diffuses vs réflexions spéculaires est plus fort.

J'en profite pour faire un petit aparté sur la technologie RTX, développée par NVIDIA qui est en train de révolutionner le monde du jeu-vidéo. Celle-ci permet le ray tracing en temps réel dans les graphismes informatiques - c'est-à-dire de simuler de manière très réaliste le comportement physique de la lumière dans un environnement virtuel. Cette technologie révolutionne la façon dont la lumière, les ombres, les reflets et la réfraction sont représentés dans les jeux, rapprochant l'expérience visuelle de ce que nous voyons dans le monde réel.

La technologie RTX permet de calculer les interactions complexes entre la lumière et les surfaces à un niveau de détail



Comparaison graphique du jeu Cyberpunk 2077 avec et sans le mode RTX Overdrive.

très élevé, en tenant compte non seulement de la lumière directe, mais aussi des effets d'illumination globale où la lumière est réfléchiée par plusieurs surfaces avant d'atteindre l'œil du spectateur. Dans le domaine du cinéma, il est fort probable que cette technologie s'invite sur nos plateaux virtuels et nos effets spéciaux dans les prochaines années.

La synthèse des couleurs par la technologie LED

La technologie LED a révolutionné notre maîtrise des couleurs, poussant fabricants, électricien.nes, directeur.ices de la photographie et étalonneur.ses à approfondir leur compréhension du spectre lumineux d'une manière inédite. La science des couleurs des LED a désormais atteint un niveau de sophistication tel qu'elle s'accompagne d'un corpus de connaissances inédites et d'un vocabulaire spécifique. Cependant, des zones d'ombre subsistent. L'industrie a perfectionné les systèmes d'évaluation de la qualité des couleurs, introduisant de nouveaux outils de mesure. En parallèle, elle a mis en lumière des imperfections dans ces systèmes, engendrant de nouvelles interrogations. Des méthodes standardisées ont été établies pour harmoniser la production lumineuse de différents fabricants, facilitant la tâche des programmeurs pour obtenir une couleur uniforme. Pourtant, nous avons observé que chaque caméra interprète ces couleurs de manière unique. Si nous avons élargi le spectre des couleurs que nous pouvons créer grâce à la LED, le défi reste de cartographier ces teintes sur des supports de distribution et d'affichage qui ne reconnaissent pas toujours ces nuances.

Nous l'avons vu, le métamérisme, en colorimétrie, décrit la manière dont des couleurs, produites par des distributions spectrales différentes, peuvent être perçues de manière identique par l'œil humain. Ainsi, les LED rouges, vertes et bleues d'un dispositif peuvent présenter des longueurs d'onde distinctes de celles d'un autre, mais ces deux dispositifs peuvent reproduire des couleurs similaires en combinant ces trois teintes. Bien que les choix de couleurs LED diffèrent selon les fabricants, la plupart peuvent reproduire des couleurs spécifiques, telles que 5600 K ou 3200 K, qui, bien que composées différemment, semblent identiques à notre perception visuelle.

Cependant, nous ne tournons pas de films avec l'œil humain et les courbes de sensibilité spectrale des caméras varient d'un modèle à l'autre et d'un fabricant à l'autre.

Revenons sur les trois étapes dans l'acquisition des couleurs :

1. La teinte de la lumière, c'est-à-dire la répartition spectrale des longueurs d'onde. Comme mentionné, celle-ci peut résulter de diverses associations de couleurs engendrant des métamères.
2. La couleur de l'objet sur lequel la lumière se projette, que nous souhaitons restituer ou non avec exactitude.
3. Le dispositif récepteur, qu'il s'agisse de l'œil humain, du capteur d'une caméra ou d'un posemètre, ainsi que la façon dont il interprète et traite la lumière reçue.

À chaque étape, les intensités relatives des longueurs d'onde peuvent être impactées. D'abord, si la source lumineuse ne présente pas suffisamment d'énergie dans la zone du spectre où un objet reflète fortement, l'objet ne peut pas restituer cette couleur fidèlement. Ensuite, en raison des différences entre les caméras, deux sources lumineuses qui semblent identiques à l'œil humain peuvent être perçues comme légèrement différentes par une caméra numérique. De plus, deux caméras différentes peuvent interpréter différemment la même couleur, car même si nous percevons une correspondance métamérique, les caméras réagissent de manière légèrement distincte à la composition spectrale de la source lumineuse. Ainsi, la restitution des couleurs pose un double problème : le spectre de la source lumineuse et l'interaction de cette source avec la caméra.

3. Comment évaluer le rendu des couleurs ?

Dans les cas où le rendu des couleurs est essentiel, seuls les éclairages ayant une excellente performance colorimétrique sont en mesure de restituer fidèlement la teinte et la profondeur de saturation désirées. Le département artistique investit énormément d'efforts pour choisir méticuleusement les couleurs pour le maquillage, les costumes, les coiffures, les décors, les accessoires, etc. Il est du devoir du directeur de la photographie de préserver ces intentions créatives. Les couleurs ne peuvent être correctement reproduites si une source lumineuse présente des faiblesses dans des zones cruciales. Si le rendu des couleurs d'une source lumineuse est médiocre, sa correction en postproduction peut être longue et nécessiter des compromis insatisfaisants.

De grands efforts ont été consacrés à la recherche du meilleur moyen d'évaluer la performance colorimétrique des éclairages à semi-conducteurs, afin qu'elle soit précise et utile. Cela s'avère complexe. Plusieurs indices ont été développés pour aider à évaluer le rendu des couleurs des LED. L'ancien système IRC (indice de rendu colorimétrique) est en effet inadapté pour évaluer les LED. Parmi les systèmes plus performants figurent le CRI étendu 15 (Re), le CQS, le TM-30-18, le TICI-2012, le TIMF-2013, et le SSI. Un colorimètre moderne, tel que le Sekonic C-800, peut évaluer la couleur d'une lumière et la caractériser à l'aide de ces indices. Il est instructif de comprendre les objectifs de ces systèmes, leur fonctionnement et surtout, leurs limites et leurs manques. Bien que tous ces indices donnent une idée de la qualité du rendu des couleurs d'une lumière, qu'il soit généralement bon ou pas, dans des cas spécifiques, ils se sont révélés imprécis, sous-estimant ou surestimant la qualité du rendu des couleurs. De plus, aucun d'entre eux ne prend en compte les différences entre les caméras. En réalité, un score de 0 à 100 ne fournit pas aux éclairagistes et aux directeur.ices de la photographie des informations vraiment exploitables. Ce sujet a été largement traité et j'ai pu trouver mes réponses à la fois lors d'événements comme le Micro-salon en interrogeant des fabricants, en assistant à des conférences, mais aussi dans les ouvrages techniques les plus récents notamment la cinquième édition du « Box Set Lighting Technician's Handbook Film Lighting Equipment, Practice, and Electrical Distribution ».

Qu'est-ce qui ne va plus avec l'IRC ?

Le système standard pour évaluer le rendu des couleurs depuis le milieu du XXe siècle est l'indice de rendu des couleurs (IRC). Créé à l'origine pour les sources fluorescentes et aux halogénures métalliques, l'IRC est basé sur la perception humaine, non celle des caméras, rendant son usage en cinématographie parfois trompeur. Cependant, il demeure une référence chez les fabricants d'éclairage.

L'IRC est une échelle de 1 à 100 mesurant la précision d'une lumière comparée à une référence idéale. La lumière du jour obtient 100. Au-dessus de 90, le rendu est précis pour la photographie. Entre 80 et 90, il est acceptable, mais peut altérer certaines couleurs à la caméra. Entre 60 et 80, le rendu est modéré, et en dessous de 60, il est médiocre.

Ce score est déduit de l'éclairage de huit couleurs tests. Cependant, cette méthode a ses limites, notamment lorsque la lumière présente des variations dans son spectre. Les fabricants HMI et LED pointent parfois des incohérences : une lampe avec un bon spectre, mais ne

correspondant pas parfaitement aux couleurs tests peut obtenir un CRI inférieur à une autre moins performante, mais alignée sur ces huit couleurs.

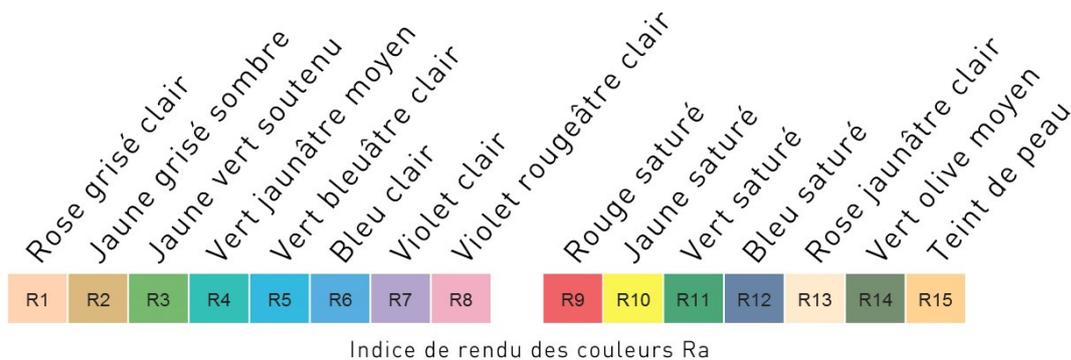
L'IRC étendu : l'IRC 15 (Re)

Une version améliorée gagnant en popularité est l'IRC 15 (Re). Il intègre sept couleurs supplémentaires aux huit initiales, soit un total de 15 couleurs de référence, évaluées de 0 à 100. Il inclut notamment deux teintes de peau : la couleur R15 pour la teinte « moyenne » des peaux

et R13 pour une peau claire. Il introduit également R9, un rouge saturé, souvent compliqué à reproduire fidèlement pour une LED à base de phosphore. Un colorimètre comme la Sekonic C-700 permet d'analyser la représentation de chaque couleur dans la lumière "blanche" de l'équipement. De nombreux fabricants communiquent également ces valeurs.



Sekonic Spectromaster C-700



TLCI-2012 et TLMF-2013

Il est complexe d'évaluer comment un spectre irrégulier s'aligne avec les sensibilités d'un capteur de caméra spécifique, car chaque capteur réagit différemment. Intégrer la caméra comme variable pour évaluer la couleur semble logique, mais la variété des caméras pose problème. Le système TLCI-2012 est conçu pour les caméras HDTV, CCD et CMOS modernes de l'époque.

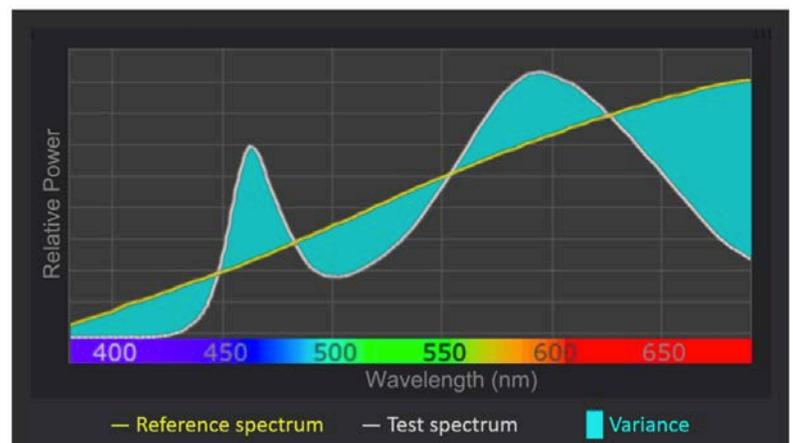
L'indice de Consistance de l'Éclairage Télévisuel (TLCI) a été développé par le comité technique de l'EBU. Il mesure le spectre d'une source éclairant une charte Macbeth de 24 patches et simule la réponse de la caméra. Les 24 échantillons fournissent une valeur moyenne, Q_a , entre 0 et 100.

Une valeur de 50 indique une couleur difficile à corriger. La gradation est : 100-90, parfait ; 95-70, majorité des couleurs justes ; 80-55, quelques couleurs justes ; 60-40, peu de couleurs justes ; 50-25, quasi impossible ; en dessous, irrécupérable. Ces gradations se chevauchent, car les opinions divergent et les mesures ne sont pas parfaites. La pertinence du TLCI face aux caméras actuelles est discutable, des imprécisions ont été notées.

L'indice de similitude spectrale (SSI)

Développé par l'Academy of Motion Picture Arts avec des experts du secteur, le SSI vise à éviter de se baser sur la vision humaine ou sur une caméra ou sensibilité spectrale spécifique. Il évalue la ressemblance du spectre de la source testée à un spectre de référence, comme le tungstène ou la lumière du jour. La valeur SSI est toujours indiquée avec la source lumineuse de référence, par exemple SSI [3200 K] ou SSI [D55].

Le graphique suivant est tiré de la documentation technique « *SSI White Paper* » publiée par l'AMPAS²⁴ et illustre le contenu spectral de deux sources : une source de référence tungstène et une source testée LED phosphore 3200 K. La zone entre les deux lignes représente la différence entre les deux. Cet écart permet de calculer le SSI. L'indice sert de "facteur de confiance" pour la restitution des couleurs. Des valeurs supérieures à 90 sont très fiables, tandis que 90-80 est plutôt bon. Plus la valeur est basse, plus il est probable que certaines caméras ne restituent pas bien la couleur. En général, un score inférieur à 60 indique une mauvaise restitution pour presque toutes les caméras.



²⁴ Academy of Motion Picture Arts and Sciences, "SSI White Paper", *Academy Spectral Similarity Index (SSI): Overview*, 2020-09-16

Selon la documentation technique, la simplicité du SSI permet de choisir facilement des sources offrant une restitution fidèle des couleurs avec n'importe quelle caméra. Cependant, les scores SSI sont généralement plus bas et plus discriminants que d'autres méthodes. Comme le SSI ne prend pas en compte la réponse spectrale de la caméra, une source avec une haute-fidélité de couleur dans les zones essentielles à la caméra peut malgré tout obtenir un faible SSI si d'autres zones spectrales s'écartent de la source de référence.

À quoi doit-on faire attention ?

Lorsqu'on est amené à utiliser du matériel non testé pour des prises de vue avec un enjeu important de restitution de couleurs, il est judicieux d'effectuer des essais au préalable, si possible avec les sources lumineuses, les sujets, la caméra et le processus de postproduction qui seront utilisés dans toute la chaîne de production. Ceci est particulièrement vrai pour des éclairages LED non testés, en particulier ceux de qualité grand public ou destinés à d'autres secteurs, certains éclairages publics ou projecteurs de chantier typiquement.

Les LED à base de phosphore n'émettent pas de lumière à des longueurs d'onde inférieures à environ 425 nm. Ainsi, les couleurs violettes des objets éclairés ne sont pas bien rendues, surtout avec les LED les plus blanches. Ce qui les distingue nettement de la lumière du jour et d'autres sources lumineuses blanches haute température. C'est pourquoi le score IRC (Re) pour le bleu saturé, R12, est généralement plus bas que les autres, sauf si la lumière comporte une LED bleue plus saturée que la couleur d'amorçage bleue 465 nm du LED phosphorescent. De nombreuses caméras peuvent détecter des longueurs d'onde inférieures à 400 nm, voire dans la gamme ultra-violet.

Il y a une baisse de rendement dans la gamme bleu moyen/cyan/turquoise entre 465 et 510 nm. Cela impacte non seulement le rendu de ces couleurs, mais aussi celui des teintes de peau et des couleurs ambre-jaune, faute d'une couleur complémentaire dans le spectre. Les tons chauds peuvent également diminuer dans les longueurs d'onde plus longues. Le test rouge, R9, sur les métriques CRI est indicatif de la quantité de rouge de la lumière. Avec les LED, il est toujours moins prononcé que les autres couleurs de référence. Mais il faut aussi savoir que les meilleures caméras ont peu de sensibilité au-dessus de 680 nm. Cela réduit les problèmes avec les filtres ND infrarouges. R9 est en fait hors du gamut de couleur Rec. 709. Les métriques basées sur la vision humaine cherchent à correspondre à l'incandescence ou à la lumière du jour, qui s'étendent toutes deux au-delà de 700 nm. Cela rend des couleurs comme R9 moins utiles

comme mesure prédictive de la réponse de la caméra. Éclairées par des LED blanches, les couleurs chaudes peuvent paraître un peu délavées, mais cela dépend aussi de la caméra et de son algorithme de débayerisation.

Pour pallier les faiblesses du spectre de couleurs émis, certains projecteurs peuvent intégrer des LED supplémentaires comme des couleurs ambre, rose ou rouge. Ils peuvent également proposer un bleu plus profond pour le bas du spectre, tout en renforçant la partie intermédiaire avec l'ajout de bleu et de vert. Le projecteur ETC Source Four Lustr dispose par exemple de sept couleurs de LED. Cependant, dans le cas d'une prise de vue en lumière blanche, l'objectif est légèrement différent : nous voulons reproduire les couleurs de manière précise sur l'ensemble du spectre. La sensibilité spectrale d'une caméra se présente comme trois pics prononcés en rouge, vert et bleu. La question que je me suis naturellement posée lors de mes recherches : combler tous les creux du spectre est-il vraiment essentiel si la caméra se préoccupe uniquement de ces trois couleurs ? Si une lumière peut mélanger ces trois couleurs pour obtenir une température de 3200 K, nous devrions avoir une couleur parfaite, non ?

Pourquoi les caméras interprètent-elles différemment les mêmes couleurs ?

Les indices que nous venons d'étudier ont tous une limitation : chaque caméra interprète les couleurs à sa manière, tout comme l'œil humain. Il est difficile de prévoir avec précision les écarts de couleur que nous pourrions rencontrer en se basant uniquement sur les données publiées par les fabricants ou l'analyse d'un thermocolorimètre. Les 15 composantes de l'IRC 15 du Sekonic C-800 peuvent nous donner une idée des zones faibles à surveiller. Mais il est préférable de l'utiliser pour obtenir une information relative en comparant deux sources. Par exemple, il montrera si une source est légèrement biaisée vers le vert par rapport à une autre. Cependant, il ne fournit aucune information sur la réaction de la caméra !

Frieder Hochheim, fondateur de Kino Flo, a partagé certaines des données collectées par son équipe²⁵. Kino Flo a développé un logiciel pour analyser les mesures d'un spectromètre de précision basées sur les courbes de réponse des caméras de cinéma professionnelles. Ils ont dû effectuer des tests pour étudier la sensibilité spectrale de chaque caméra. Ils ont utilisé ce qu'ils appellent l'Indice de Rendu Photographique (PRI). En éclairant une charte de couleurs Mabeth avec diverses lumières, ils ont comparé la réponse d'un ensemble de caméras. Ils ont

²⁵ Frieder Hochheim Highlights LED Color Science at DCS 2019 Cinema Lighting Expo, 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=2DNdr3fRpJA>.

ainsi pu mettre en évidence de nombreux cas où deux caméras percevaient différemment la composition colorimétrique de lumières LED conçues différemment. Il était fréquent de constater des écarts équivalant à un quart de correction "minus green" entre les caméras. Dans certains cas, la différence observée dépassait même une correction full "minus green" entre deux appareils !

Les tests ont également montré que, malgré le fait que toutes les lumières testées avaient de bons chiffres PRI, celles avec un spectre blanc plus large et continu tendaient à être plus proches des points blancs (de l'espace colorimétrique) des caméras que les formulations RGBW ou celles utilisant sept ou huit couleurs émettrices pour créer la lumière blanche. Il y avait moins de variation dans la réponse des différentes caméras au spectre élargi qu'aux autres formulations. Selon la formulation et la température de couleur choisie, une caméra pourrait nécessiter une correction allant de 1/4 à une correction complète, tandis que la lumière à spectre élargi nécessitait systématiquement moins de correction pour toutes les caméras.

En conclusion, Hochheim a souligné qu'il y a des différences entre les lumières "blanches" même de très bonne qualité ; que ces différences peuvent être plus ou moins évidentes selon la caméra et d'autres variables, ce qui peut les rendre difficiles à discerner ; et finalement, qu'« avoir une bonne lumière blanche à spectre large contribue grandement à résoudre les problèmes de rendu des couleurs. »

L'espace colorimétrique des LED

Les dispositifs d'éclairage reproduisant les couleurs ont également un gamut défini. Pour prendre l'exemple le plus simple, le gamut d'un projecteur LED RGB est défini par les points de couleur des LEDs rouges, vertes et bleues choisies par le fabricant. Ces points de couleur peuvent varier considérablement d'un éclairage à l'autre. Ces trois points forment un triangle, et les couleurs à l'intérieur de ce triangle représentent le gamut de couleurs que l'éclairage peut produire. Si la couleur de la lumière se situe en dehors du gamut de la caméra, un phénomène de "clipping" des couleurs peut survenir. Des couleurs profondément saturées ou même des vêtements fluorescents peuvent dépasser ce gamut. Semblable à la surexposition, le "clipping" colorimétrique est la perte totale de détails dans une couleur sur-saturée. Ce phénomène est visible sur un bon moniteur (500-700 nits). Lorsque visualisées sur un moniteur à 1000 nits, les zones problématiques sont encore plus évidentes, en particulier lors de la projection sur un écran à 4000 nits.

Lorsqu'une couleur saturée est capturée dans un plus grand espace colorimétrique, comme le Rec 2020 ou un format RAW, elle sera affichable dans ce format. Cependant, lorsqu'une image enregistrée en Rec 2020 est convertie pour être diffusée en Rec 709, par exemple, les couleurs hors gamut sont transposées. Bien qu'il existe des processus automatisés pour effectuer cette conversion, les résultats ne sont pas toujours satisfaisants et peuvent nécessiter des ajustements en postproduction, à la fois coûteux et chronophages.

Netflix a établi des critères rigoureux pour ses productions, exigeant que les couleurs soient capturées dans des gamuts spécifiques. En réponse à ces exigences, des fabricants d'éclairage innovants ont développé des fonctionnalités permettant aux professionnels de choisir l'espace colorimétrique de leur éclairage. Lorsque ce réglage est activé, l'éclairage produit uniquement des couleurs qui correspondent au gamut défini. Des entreprises telles qu'ARRI, Kino Flo et LiteGear proposent désormais cette capacité avancée sur leurs panneaux LED multicolores.

Nous venons finalement de voir que la couleur au cinéma est une énigme technique anxiogène à laquelle tous les départements artistiques doivent se confronter. Les problématiques liées à la couleur en numérique évoluent avec les inventions techniques. Nous aurions pu nous étendre encore davantage sur le sujet en évoquant par exemple les nouveaux usages de studios virtuels qui supplantent peu à peu les fonds verts et posent de nouveaux défis de gestion des couleurs. Il semble néanmoins que les tentatives pour contrôler la couleur en numérique soient nettement plus avancées qu'à ses débuts.

En conclusion ? Faire des tests !

La meilleure façon de juger précisément de l'effet d'une teinte sur un costume, une couleur de peinture ou une carnation particulière est donc réaliser un test.

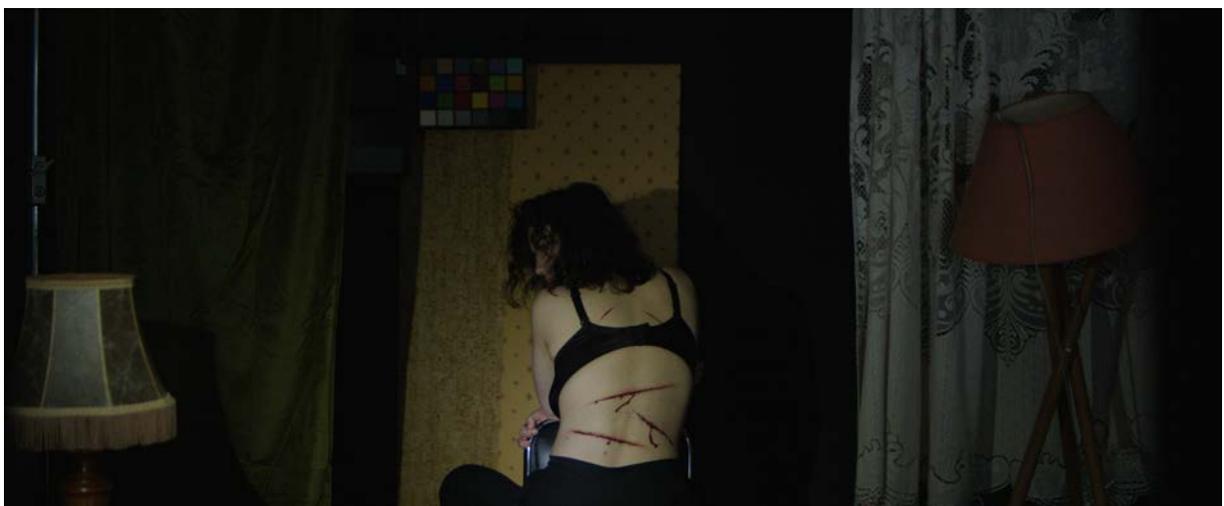
Pour préparer au mieux l'univers visuel de ma PPM, nous nous sommes alliés Anton Belyakov (le.la chef.fe opérateur.ice) Maëva Dubois (la directrice artistique en charge de la décoration, du maquillage et des costumes) et moi, pour réaliser une série de tests lumières filmés avec la caméra choisie, les papiers peints, différentes peintures, les costumes et maquillages afin de reproduire le plus fidèlement possible les conditions réelles que nous aurions au tournage, dans le but de choisir le rouge du néon du film, la couleur au centre de l'histoire qui revêt donc une importance narrative capitale ! Cela a aussi été l'occasion de vérifier le réalisme des maquillages VFX, la teinte de faux sang des fausses blessures.

Détermination de la gélatine rouge émulée par le Skypanel simulant le néon du film : nous avons choisi de nous éloigner d'un rouge pur. Comme nous pouvons le voir sur la charte colorimétrique, le rouge « Storaro » permet de conserver une certaine richesse dans le spectre et ainsi rendre certaines teintes qui auraient disparu dans le cas d'un rouge à 100% (cf troisième photogramme).

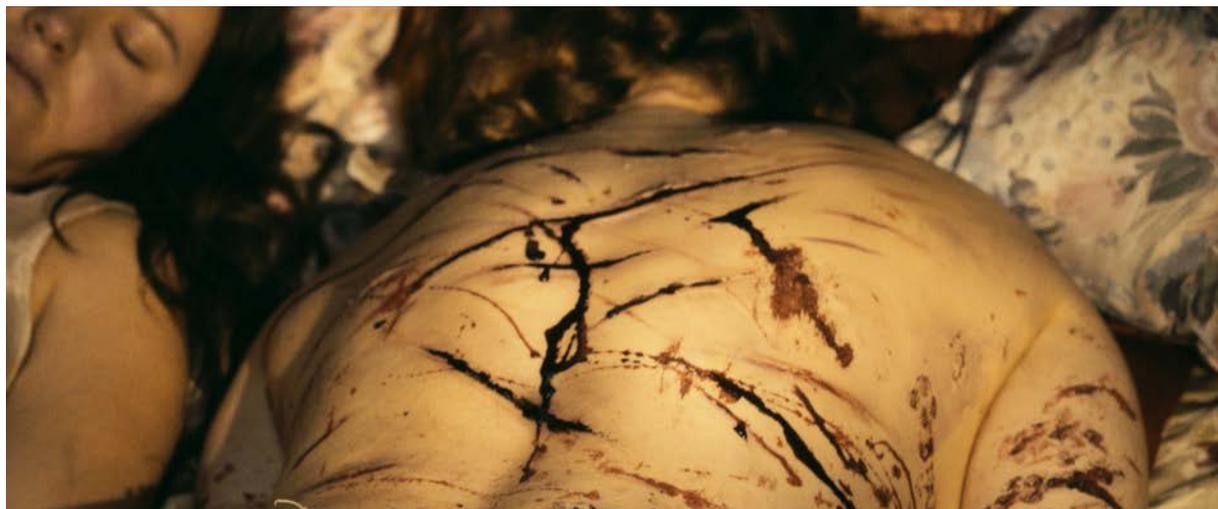


Essayages maquillage en lumière neutre / chaud / vert :

Nous avons notamment pu voir qu'il serait intéressant de légèrement désaturer certaines teintes pour un effet sang séché.



Résultat après étalonnage :



Autres essayages costumes :



**Partie II. La nuit et la métropole
nocturne : des toiles
cinématographiques aux lumières
colorées**

Dans ce mémoire nous nous intéressons à une certaine cinématographie de la couleur, mais pas seulement. Les images mentales qui m'habitent sont essentiellement nocturnes, ce sont des scènes de nuit, souvent urbaines où la place de l'obscurité est primordiale. Lorsque je cherchais mon sujet de mémoire, je savais que je voulais parler d'obscurité, de la nuit, de la ville et de la couleur : je me suis finalement rendu compte que tous ces éléments étaient intimement liés.

Avant de parler nuit en couleurs et éclairages *néon*, intéressons-nous tout d'abord aux motifs de la ville et du nocturne.

Chapitre I. La nuit urbaine, entre activités interlopes et explorations imaginaires

La nuit urbaine est un spectacle singulier où l'obscurité est souvent synonyme d'activités en marge. Cette obscurité, interprétée diversement selon les contextes et les perspectives, est riche de perceptions, de valeurs, d'expériences sensorielles et de connotations culturelles. Au fil du temps, l'art a su capturer ses nuances et ses métamorphoses. La documentation abondante sur le sujet, qui s'étend des sciences humaines aux sciences sociales, nous guide dans une quête pour dépasser l'image souvent négative associée à l'obscurité. Nous cherchons ainsi à redécouvrir et à valoriser ses nuances, son importance et son potentiel artistique. Au cours de cette exploration, nous découvrirons comment l'obscurité a été perçue, représentée et exploitée à travers les âges, influençant tant les expériences sensorielles que les expressions artistiques et les pratiques de design.

1. La diabolisation de l'obscurité en Occident : croyances et conséquences sociales

Dans l'histoire occidentale, l'obscurité porte souvent une connotation négative. Historiquement, elle a été assimilée aux croyances païennes, au mal et à la déviance. Étant donné un contexte culturel débordant de peurs surnaturelles, il n'est pas surprenant que l'obscurité et la nuit soient devenues des sources d'effroi. Les enseignements chrétiens, appuyés par des textes bibliques, n'ont fait qu'amplifier cette peur, représentant l'obscurité comme l'antithèse de la lumière divine de Dieu. La période des Lumières a encore renforcé le rôle de la lumière, l'associant à la connaissance et au progrès, tout en stigmatisant des zones géographiques comme l'Afrique parfois désignée comme le "Continent des ténèbres" ou le cas de certains quartiers de Londres perçus comme des foyers de criminalité et d'immoralité. Ces croyances aux sous-entendus moraux positionnaient la lumière comme un phare de modernité, des associations séculaires de l'obscurité avec le mal, la régression et l'ignorance qui résonnent encore dans des expressions comme « âges sombres » ou « forces obscures ».

Comprendre l'importance de l'obscurité pendant la période médiévale est essentiel. Roger Ekirch explique qu'en plus des superstitions, des fantasmes d'êtres maléfiques que l'on

pensait habiter la nuit, il y avait des risques bien réels à s'aventurer hors de chez soi la nuit : des fossés remplis de déchets, des amas d'ordures, des rues pleines d'excréments, des boiseries saillantes... Ceux qui s'aventuraient hors des limites de la ville risquaient des accidents, trébuchant sur des obstacles comme des arbres tombés, des sous-bois denses, des terrains escarpés et des fosses ouvertes. Même à l'intérieur des maisons, la pénombre dominait, avec des éclairages rudimentaires, essentiellement de simples bougies²⁶. Au Moyen-Âge, il était donc fréquent que les villes soient gardées la nuit pour se protéger des incendies, des intrus et des visiteurs malintentionnés, protégeant les citoyens de ceux utilisant l'obscurité à des fins illicites.

Cependant, à l'époque moderne, bien que l'obscurité ait été en grande partie repoussée des villes en raison de la propagation croissante de l'éclairage urbain et de l'activité nocturne, celle-ci est encore largement perçue comme liée au danger. Cette perception varie en fonction de facteurs tels que le genre, l'ethnicité et l'âge. La lumière offre clarté et direction, décourageant les éventuels délinquants. Néanmoins, il y a une prise de conscience croissante que la lumière peut aussi rendre les victimes potentielles plus visibles tout en réduisant la visibilité en dehors des zones bien éclairées. À mesure que les villes ont commencé à utiliser davantage d'éclairage aux XVIIIème et XIXème siècles, l'obscurité était perçue comme problématique. L'obscurité urbaine amplifiait les peurs de déclin moral et de criminalité. Éclairer les espaces publics facilitait également l'observation des comportements sociaux. Cependant, comme pour la couleur, la perception de l'obscurité varie, et bien que de nombreuses cultures l'aient perçue négativement, cela n'a pas été universellement ou historiquement consistant. Certaines cultures et penseurs notamment chérissent l'obscurité pour leurs qualités uniques.

Différentes cultures anciennes, par exemple, avaient diverses interprétations de l'obscurité. Chez les Grecs anciens, certains rituels se déroulent pendant la nuit. De même, malgré l'idée généralement acceptée selon laquelle les croyances chrétiennes considèrent généralement la lumière comme divine et l'obscurité comme maléfique, il existe d'anciennes traditions chrétiennes qui voient l'obscurité positivement, comme un chemin vers l'éveil spirituel²⁷.

²⁶ Ekirch, Roger, *At Day's Close: Night in Times Past*. London: W. W. Norton and Company, 2005

²⁷ Edensor, Nick Dunn, Tim, éd. *Rethinking Darkness: Cultures, Histories, Practices*, London: Routledge, 2020.

La signification fluctuante de l'obscurité au fil du temps et du contexte peut être observée à travers les réactions à trois panes de courant distinctes. En 1965, une panne à New York a conduit de grands groupes à se rassembler dans les rues, engageant des conversations amicales à mesure que les barrières sociétales disparaissaient. Cependant, la panne de 1977 a reçu un tout autre accueil, perçue comme le symbole des problèmes économiques de l'époque. Il y eut enfin celle de 2003 qui démarra en plein jour et qui fut à nouveau source de convivialité : à la nuit tombante, certains New-Yorkais organisent des apéros dans les rues, éclairés à la bougie.

Alors que la lumière continue de se répandre dans des zones auparavant épargnées, en particulier dans les zones rurales, en raison des avancées mondiales en matière de technologie d'éclairage, l'équilibre entre la lumière et l'obscurité varie toujours en fonction de la localisation et de la culture. James Attlee suggère qu'une véritable appréciation de la lune ne peut être expérimentée que dans de vastes déserts et océans²⁸. Paul Bogard parle d'assister à la brillance d'une nuit étoilée dans la Vallée de la Mort en Californie, tout en déplorant la pollution lumineuse affectant d'autres parties des États-Unis²⁹.

L'International Dark-Sky Association promeut activement la préservation des espaces sombres dans le monde entier. Il existe une liste croissante de lieux reconnus pour leurs efforts de réduction de la pollution lumineuse et de maintien de nuits étoilées claires. Terrel Gallaway met en évidence les valeurs multifacettes d'un ciel sombre, allant d'une source d'inspiration à un avantage écologique³⁰.

Malgré tout, les métropoles continuent de considérer la lumière artificielle et l'obscurité comme des symboles de distinction urbaine. Les centres-villes lumineux contrastent fortement avec les quartiers moins éclairés des moins nantis, mettant en évidence les différences socio-économiques. Des exemples historiques incluent Istanbul du début du XX^e siècle, où une obscurité persistante soulignait à la fois l'inégalité et une réticence à se moderniser pleinement. À Rocky Mount en Caroline du Nord, l'éclairage électrique soulignait les divisions raciales. Il

²⁸ Attlee, James, *Nocturne: A Journey in Search of Moonlight*. London: Hamish Hamilton. 2011.

²⁹ Bogard, Paul, *The End of Night: Searching for Natural Darkness in an Age of Artificial Light*. Reprint édition. Back Bay Books, 2014.

³⁰ Gallaway, Terrel, *The Value of the Night Sky, In Urban Lighting, Light Pollution and Society*. Routledge, 2014.

était couramment utilisé dans les zones commerciales et résidentielles blanches, mais était rare dans les quartiers noirs³¹.

Durant l'époque coloniale, l'éclairage a été déployé stratégiquement pour renforcer et symboliser le pouvoir colonial, avec des quartiers européens baignés de lumière contrastant fortement avec des secteurs indigènes laissés dans la pénombre. Cette utilisation discriminatoire de la lumière a façonné une géographie urbaine de l'inégalité qui persiste dans certaines régions postcoloniales. À Accra, au Ghana, la distribution inégale de l'électricité entre quartiers riches et pauvres traduit une ségrégation socio-économique, où les privilèges d'une classe sont maintenus aux dépens de l'autre³². Dans les campagnes du Bihar, en Inde, la répartition de l'éclairage public reflète et perpétue les anciennes hiérarchies de caste, illustrant comment les infrastructures modernes peuvent encore être imprégnées de préjugés traditionnels³³.

2. Réhabilitation de la nuit urbaine : réveil des sens dans l'obscurité

De nombreuses études montrent qu'en absence de lumière, nous devenons plus sensibles aux stimuli les plus légers. Le monde nocturne nous rappelle des sens perdus, émoussés par la vie quotidienne et la routine. Michel Serres suggère que l'obscurité active des capacités sensorielles différentes de celles dans la lumière. Nous commençons à compter davantage sur le son, l'odorat et le toucher. Notre goût s'intensifie, et notre vue s'adapte à la lumière réduite. Dans cette pénombre, la ligne entre nous et l'espace environnant s'estompe³⁴. Il semble ainsi que l'obscurité aiguise nos sens. Pendant la journée, notre vision saute d'une scène à l'autre. Mais dans l'obscurité, elle s'ajuste aux formes qui se dessinent, aux silhouettes qui se détachent, aux reflets et lueurs éparses ou aux dégradés de couleur subtils qui se dévoilent. Ainsi notre attention visuelle se déplace vers des éléments autrement invisibles à la lumière du jour³⁵.

³¹ Harrison, C. "Extending the 'White Way': Municipal streetlighting and race, 1900–1930", *Social and Cultural Geography*, 2015, p.950-973.

³² Silver, Jonathan. « Disrupted Infrastructures: An Urban Political Ecology of Interrupted Electricity in Accra ». *International Journal of Urban and Regional Research* 39, n° 5, 2015, p.984-1003.

³³ Kumar, Ankit, et Robert Shaw. « Transforming Rural Light and Dark under Planetary Urbanisation: Comparing Ordinary Countrysides in India and the UK ». *Transactions - Institute of British Geographers (1965)* 45, n° 1, 2020, p.155-67.

³⁴ Serres, Michel. *Les cinq sens*. Pluriel 872. Paris: Hachette littératures, 1998.

³⁵ Edensor, Tim. « The gloomy city: Rethinking the relationship between light and dark ». *Urban Studies* 52, n° 3, 2015, p.422-38.

John Daniel soutient l'idée que la surabondance de stimuli de jour mène vers une perception superficielle des choses, où notre regard est constamment capté et détourné par la variété et la complexité visuelle de notre environnement. En revanche, si on se promène la nuit, dans une forêt par exemple, cette surcharge visuelle est absente. Les arbres ne sont plus perçus comme des entités séparées et nommées, mais plutôt comme une masse collective, une entité unie sans distinction individuelle nominative. L'obscurité réduit les distractions visuelles, permettant ainsi une perception plus profonde et plus essentielle. Les arbres sont expérimentés non pas comme des individus avec des noms, mais plutôt comme une présence collective, plus anonyme et fondamentale. Cela peut mener à une expérience de la nature qui est moins fragmentée par nos conceptions et catégorisations habituelles et plus unifiée dans son ensemble.

De même, John Tallmadge soutient que dans l'obscurité, la vision perd de son importance au profit des autres sens : l'ouïe, le toucher et l'odorat deviennent les principaux vecteurs d'information sensorielle. En s'harmonisant avec le paysage à travers ces sens, le corps se détend, s'ouvre, respire et projette son attention vers le monde extérieur³⁶. « *Nous accordons une confiance excessive à notre vision* », note John Daniel. « *Dans nos actions quotidiennes, nous nous entourons, comme l'escargot de sa coquille, d'un environnement tapissé de ce qui est immédiatement visible, et nous avons tendance à considérer ce décor comme étant la réalité. Pourtant, même en plein soleil, la vue ne capte qu'une portion dérisoire de tout ce qui existe. (...) L'univers (...) paraît composé en grande partie d'une substance qu'ils appellent matière noire (...) La nature, dans sa majorité, est une créature de l'obscurité.* »³⁷

Peter Davidson, en 2015, a offert une description nuancée et vivante du crépuscule, saisissant la fluidité et la complexité sensorielle et métaphorique de cette lumière changeante. Il peint avec des mots les nuances de couleurs et les formes ombreuses émergeant dans des paysages divers, en s'appuyant sur des références culturelles et artistiques pour illustrer l'impact envoûtant de cette transition lumineuse.

Dans *The Last of the Light*, Peter Davidson tisse une exploration riche et nuancée du crépuscule, un moment transitoire qui n'appartient ni au jour ni à la nuit et qui a longtemps fasciné le monde occidental. Davidson, à travers une prose mêlant mémoire personnelle,

³⁶ Bogard, Paul, éd. *Let There Be Night: Testimony on Behalf of the Dark*. 1st edition. Reno, Las Vegas: University of Nevada Press, 2008, p. 135-142.

³⁷ Daniel, John. « In Praise of Darkness ». *Southwest Review* 92, n° 4, 2007, p.619-626.

réflexions littéraires, philosophiques et historiques sur l'art, nous plonge dans les soirées automnales brumeuses de l'Angleterre et dans la clarté perpétuelle des étés nordiques, lieux emblématiques de cette lumière intermédiaire. Pour Davidson, la météo n'est jamais qu'un simple décor ; elle fait intégralement partie de l'événement. Elle est l'atmosphère dans laquelle nous vivons, respirons et créons l'art. En Grande-Bretagne, la lumière est souvent plus tamisée, le ciel plus souvent couvert, et les couleurs naturelles ont tendance à être plus doux et moins saturés. Davidson suggère ainsi que dans le contexte post-empire britannique, les artistes et la culture en général ont dû s'adapter à cette différence en adoptant une palette plus pâle, qui capture mieux l'ambiance et l'esthétique du crépuscule. Ainsi, le crépuscule devient une métaphore de cette adaptation culturelle et artistique : il représente le passage d'une vision classique et lumineuse, influencée par l'art méditerranéen, à une vision plus romantique et mélancolique, en accord avec les nuances subtiles et la lumière diffuse caractéristiques de la Grande-Bretagne³⁸.

Davidson évoque des artistes peu connus comme Thomas Kerrich, qui au 18ème siècle, a choisi de représenter les ciels et la lune, délaissant l'imitation de la lumière de l'après-midi claudienne ou les crépuscules pourpres du sud au profit d'une représentation basée sur l'observation des lieux natals du Nord.



F. L. Griggs, Sunset in the Cotswolds, 1936



Thomas Kerrich, A Yellow Sky above a Plain, Burnham, 1794 : ici on peut voir une représentation de l'arche anticrépusculaire (aussi appelée ceinture de Vénus). Il s'agit d'une bande de ciel généralement jaune/rosée située à l'horizon et due à une rétrodiffusion des ondes par l'atmosphère terrestre lors du lever et du coucher du Soleil.

³⁸ Davidson, Peter, *The Last of the Light: About Twilight*, 1er édition, London: Reaktion Books, 2015.

De même, en évoquant l'œuvre du graveur FL Griggs, qui s'est distingué autour de la période des ravages de la Première Guerre mondiale, Davidson décrit le crépuscule comme un « médium qui traverse et adoucit les douloureuses disjonctions entre le passé et le présent. La lumière du soir adoucit et modèle les ruines, atténue ou tempère les pertes causées par la violence et le temps³⁹. »

Dans ses précédents livres et dans *The Last of the Light*, Davidson nous transporte dans des lieux vastes et magnifiques, mais aussi quelque peu sombres et incertains, où prévaut une certaine vacuité. Il parle également de son enfance en Espagne sous Franco, une autre forme de crépuscule, marquée par la douceur du jasmin et le brouillard du tabac de La Havane.

Le livre s'attarde ainsi sur les figures des Romantiques, pour qui le crépuscule évoquait une profonde mélancolie, et sur les philosophes et scientifiques, pour qui il représentait un sujet d'interrogation et d'émerveillement. Il montre ainsi comment à travers les régions, des Victoriens aux Romains, des villes aux campagnes le crépuscule a toujours alimenté l'imaginaire et inspiré des œuvres d'art chargées de beau té, de mystère et de romantisme. Davidson insiste également sur une ancienne manière de vivre "dans l'ombre", pré-Réformation et ancienne dans ses sensibilités et pratiques, une perspective souvent en désaccord avec un média moderne.

Jun'ichirō Tanizaki, dans son ouvrage *Éloge de l'ombre*, a célébré les délices visuels de l'obscurité. Son essai est une méditation profonde sur l'esthétique japonaise et une réflexion sur la manière dont les nuances de lumière et d'ombre sont intégrées dans divers aspects de la culture, de l'architecture à la cuisine, en passant par le théâtre et l'art⁴⁰. Tanizaki y explore la subtile beauté de l'obscurité, une approche esthétique qui contraste fortement avec la préférence occidentale pour la lumière et la clarté. Il considère que l'obscurité a la capacité de voiler les détails et d'engendrer un sens de l'intimité et de la tranquillité, qui peut transformer l'expérience ordinaire des objets et des espaces. Dans son discours sur la laque japonaise par exemple, il décrit comment cet art prend vie dans la pénombre. « *On peut dire que l'obscurité est la condition indispensable pour apprécier la beauté d'un laque. (...) de tout temps la surface des laques avait été noire, brune ou rouge, autant de couleurs qui constituaient une stratification*

³⁹ Davidson, Peter, op. cit., Chapitre "English Melancholy".

⁴⁰ Tanizaki, Jun'ichirō, et René Sieffert. *Éloge de l'ombre*, Lagrasse: Verdier, 2011.

de je ne sais combien de "couches d'obscurité", qui faisaient penser à quelque matérialisation des ténèbres environnantes. Un coffret, un plateau de table basse, une étagère de laque brillante à dessin de poudre d'or peuvent paraître tapageurs, criards, voire vulgaires ; mais faites une expérience : plongez l'espace qui les entoure dans une noire obscurité, puis substituez à la lumière solaire ou électrique la lueur d'une unique lampe à l'huile ou d'une chandelle, et vous verrez aussitôt ces objets tapageurs prendre de la profondeur, de la sobriété et de la densité. »



Namikawa Yasuyuki, Paire de vases et jarre couverte, bronze et émaux cloisonnés, vers 1880-1890, Victoria & Albert Museum London

Ce qu'évoque en fait Tanizaki ce sont les fameuses réflexions spéculaires que nous avons déjà étudiées : la laque utilise en effet une technique de décoration appelée maki-e dans laquelle de la poudre de métal est saupoudrée pour se fixer en surface. Le togidashi maki-e développé et raffiné au cours la période Heian (794-1185) par exemple, utilisait de la poudre d'or, d'argent ou de cuivre avant de les polir. Ceci a permis la création d'items laqués plus brillants qu'auparavant⁴¹. C'est donc selon Tanizaki dans l'ambiance atténuée d'une pièce sombre que ces objets brillent subtilement et révèlent leur riche texture et couleur.

⁴¹ Masayuki, Murata, *Kiyomizu Sannenzaka Bijutsukan Murata Masayuki Korekushon, Meiji kōgei nyūmon*, Tōkyō, Kobijutsu Hōmandō, Me no Me, 2017.

Dans son ouvrage, Tanizaki souligne en particulier l'importance du tokonoma dans ce jeu de clair-obscur. Le tokonoma est une alcôve décorative située dans la pièce principale, où l'on expose des objets d'art. Chaque élément y est soigneusement choisi et son emplacement méticuleusement réfléchi pour créer un espace harmonieux et invitant à la contemplation. L'importance du tokonoma réside dans sa simplicité et son élégance discrète, illustrant le concept de "wabi-sabi", l'appréciation de la beauté dans l'imperfection et l'éphémère. Tanizaki revendique la patine des objets par opposition à la manie de la propreté occidentale.

Junichiro Tanizaki nous éveille également à la volatilité de la perception des couleurs⁴². Il n'y a pas de beauté intrinsèque ou de laideur dans la couleur d'un objet ; c'est plutôt la lumière sous laquelle on perçoit cette couleur qui en détermine le charme ou le déplaisir.

Florine Bel écrit à ce sujet : *« penser la couleur n'est-ce pas plutôt penser la lumière qui cache ou dévoile cette couleur ? Et c'est là l'enjeu le plus complexe des dispositifs de prise de vue, car si les fabricants de caméras s'évertuent à assurer une bonne restitution des couleurs dans les conditions normales de prise de vue, ils évoquent rarement le comportement des couleurs en hautes ou basses lumières captées par la caméra. En numérique il peut apparaître des ombres au bruit numérique rouge et des hautes lumières teintées vert-jaune, et des altérations de la couleur qu'il est difficile de récupérer ensuite à l'étalonnage⁴³ »*.

Tanizaki nous fait entrevoir un monde où l'obscurité est en perpétuel changement et où les couleurs existent dans un espace intermédiaire, dépendant à la fois de la lumière et de l'objet lui-même, soulignant ainsi leur instabilité fondamentale. *Éloge de l'ombre* est donc un plaidoyer pour une appréciation plus nuancée et réfléchie de l'art et de la vie quotidienne, en reconnaissant la valeur de ce qui est doux, diffus et mystérieusement caché dans l'ombre. La beauté qui émane



Taut, Bruno, Tokonoma dans le Shenshintei au temple Shorinzan à Takasaki, Japon, (1934)

⁴² Tanizaki, Jun'ichirō, *L'éloge de l'ombre*, éditions Verdier, 1978, p.26 - p.46-64.

⁴³ Florine Bel, op. cit., p.26-27.

de l'ombre fait écho au concept de Yûgen, qui suggère une sensibilité à la beauté énigmatique de l'univers, une beauté qui n'est pas à imaginer ou à décrire explicitement, mais à ressentir comme ayant une profondeur cachée que les artistes peuvent exprimer subtilement. Ainsi, le yûgen incarne souvent le mystère, la profondeur, l'élégance et une certaine mélancolie, reflétant l'esprit de l'ancienne noblesse japonaise. C'est cette profondeur, cette capacité à évoquer l'indicible, qui est au cœur de l'esthétique japonaise et de sa valorisation de l'obscurité et de la subtilité⁴⁴.

Nous pouvons ainsi voir que l'obscurité peut être perçue très différemment selon les cultures : dans la philosophie orientale, il existe une acceptation tranquille et une appréciation de l'environnement immédiat, une harmonie avec les choses telles qu'elles sont. Cette disposition intérieure fait que l'absence de lumière ne provoque pas de malaise ; l'obscurité n'est pas un obstacle, mais une circonstance acceptée avec sérénité. Là où la lumière fait défaut, ce manque devient une opportunité pour embrasser l'obscurité et en explorer la beauté inhérente, unique à son essence. C'est un concept qui contraste fortement avec l'attitude occidentale, qui est animée par un désir inlassable de progrès et d'amélioration des conditions de vie. L'Occidental, dans sa quête incessante d'éclairage toujours plus brillant, passe de la bougie à la lampe à huile, puis au gaz et à l'électricité, dans un effort constant pour bannir l'ombre et illuminer chaque recoin de son existence. Ces dernières années, même dans des villes asiatiques, le charme poétique des enseignes au néon cède la place à la luminosité plus agressive et moins nuancée des enseignes LED. Ce changement, qui sera examiné plus en détail dans la troisième partie de ce mémoire, symbolise une transition vers des valeurs esthétiques qui empruntent davantage à la logique occidentale de la lumière et du progrès, modifiant ainsi l'expérience visuelle et affective des villes.

Enfin, Jane Brox a observé lors d'une panne d'électricité à New York comment l'absence de lumière artificielle réenchante la ville, révélant un paysage urbain transformé où les gratte-ciels brillent d'un éclat nouveau et les étoiles retrouvent leur splendeur d'antan⁴⁵. C'est cette capacité de l'obscurité à redéfinir notre environnement et à intensifier notre expérience sensorielle qui ressort de ces récits, révélant un monde riche en nuances et sensations souvent masquées par l'éclat du jour.

⁴⁴ Pierre, Maxime. « La semence et la fleur : repenser le personnage scénique à partir des traités sur le nō de Zeami ». *Revue de littérature comparée* 382, n° 2, 2022, p.131-44.

⁴⁵ Brox, Jane. *Brilliant: The Evolution of Artificial Light*. 1st edition. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2010.

Au-delà des expériences visuelles, l'obscurité stimule ainsi nos autres sens. Notre perception de l'espace ne concerne pas seulement la vue ; elle implique d'entendre, de sentir, de toucher et de ressentir les environs. Comme le dit Robert MacFarlane, « *(dans l'obscurité) on prend conscience du paysage comme d'un ensemble d'effets variés. C'est un entremêlement de géologie, de souvenirs, de nature, de mouvement, dans lequel les formes du terrain « existent comme des présences : suggérées, moins tangibles, mais d'autant plus puissantes »*⁴⁶.

Autrefois, la connaissance des constellations servait de guide, de même que la lune. Le chemin à suivre était discerné en fonction des multiples transformations du paysage par la lumière lunaire, des "*changements de couleurs et de contours dans sa lumière changeante*", une variété lumineuse que James Attlee estime « *trop subtile pour notre œil moderne* »⁴⁷.

En ville également, Robert Nye décrit comment une coupure de courant peut créer « *un état de suspension qui aiguise... la perception de l'environnement immédiat... la ville est plus silencieuse et sonne différemment* »⁴⁸. Une partie de cette conscience sonore est produite par des conditions environnementales transformées ; par exemple, l'air la nuit est souvent à une température plus basse que pendant la journée, influençant la manière dont le son se propage.

« Dans le Noir? », un restaurant londonien propose une expérience sensorielle unique : un « *dîner dans l'obscurité totale accompagnés et servis par des guides inattendus. Déguster, déjeuner ou dîner dans le noir absolu est une expérience originale qui permet de réévaluer notre perception du goût en redécouvrant nos sens endormis par l'omniprésence du regard, de ré-enchanter notre relation au monde et aux autres et de vivre une rencontre surprenante avec la différence. En supprimant le sens dominant de la vue, vous entrez dans un monde où l'on est incertain de son environnement et de ses expériences* »⁴⁹. Une étude (Edensor et Falconer, 2014) a révélé que de nombreux convives parlaient de l'intensité de la nourriture, de ses saveurs, consistances, malgré le fait que la plupart ne reconnaissaient pas ce qu'ils mangeaient. La communication tactile et verbale était également accentuée, tout comme le sentiment d'une connexion affective accrue entre les convives et envers le personnel de service. Beaucoup ont

⁴⁶ MacFarlane, Robert, 'The via negativa', in A. Farquhar (ed.) *The Storr: Unfolding Landscape*. Edinburgh: Luath Press, 2005, p.75.

⁴⁷ Attlee, James, op. cit., p.5.

⁴⁸ Nye, David E. *When the Lights Went Out: A History of Blackouts in America*. Illustrated edition. Cambridge, MA: MIT Press, 2010, p.83.

⁴⁹ « Dans le noir LONDON unusual restaurant - Restaurant ». Consulté le 5 novembre 2023. <https://london.danslenoir.com/fr/restaurant-insolite-a-londres.html>.

commenté l'absence libératrice d'une auto-conscience générée par des jugements visuels sur leur apparence⁵⁰.

Ces attractions sollicitent une perception non visuelle, des expériences promues dans d'autres environnements sombres. Nous pourrions être plus sensiblement réceptifs aux variations de l'air, comme lorsqu'une brise atteint le visage, ou lorsqu'une atmosphère calme ou humide prévaut. Bien sûr, l'air transporte également une panoplie d'odeurs auxquelles nous pourrions prêter une attention plus intense que d'habitude. Nos pieds peuvent détecter les différentes textures du sol, reconnaissant un terrain inégal, glissant ou souple. En traversant divers états liminaux dans des paysages sombres, le caractère des lieux change également.

Dans *Blaise*, film que j'ai réalisé la deuxième année de mon cursus à l'ENS Louis-Lumière, c'est en grande partie pour ces raisons que j'ai choisi de situer l'histoire la nuit. Je voulais faire évoluer mes personnages dans un espace liminal humide, comme si le temps d'une nuit d'errance dans les rues sous la pluie, le temps s'était arrêté. Pendant le tournage, comme par un coup heureux du destin, en espérant couper la lumière d'un lampadaire disgracieux, nous avons fait disjoncter l'électricité dans le quartier entier. Et il n'était plus possible de changer de lieu de tournage. Il en résulte des images nocturnes d'autant plus contrastées, des couleurs plus saillantes. Les rares lumières restantes, notamment celles des feux de signalisation, percent l'obscurité et l'atmosphère semble électrique. Il s'agit dans le récit d'une scène surréaliste où le protagoniste *Blaise* pense apercevoir au loin un fantôme de son passé.

⁵⁰ Edensor, Tim, et Emily Falconer. « Dans Le Noir? Eating in the dark: sensation and conviviality in a lightless place », *cultural geographies* 22, n° 4, 2014, p.601.



Ces deux photogrammes tirés de Blaise illustrent comment une coupure d'électricité peut transformer notre perception de l'espace. Pour imaginer l'univers visuel de ce film, nous nous sommes inspirés avec Hector Cabel (le chef opérateur) des photographies de Saul Leiter et des tableaux de Hopper.



Edward Hopper, « Nighthawks » (1942). Edward Hopper capture la solitude urbaine avec une scène de diner nocturne éclairée de l'intérieur, offrant un contraste saisissant entre intimité lumineuse et isolation extérieure, et invitant à une introspection émotionnelle et psychologique profonde.

Saul Leiter, « Red Umbrella » (1955), « Walk with Soames » (1958) et « Snow » (1960) : et Saul Leiter nous invite à percevoir les rues de New York à travers un regard voilé, privilégiant l'ambiance sur la clarté des détails. Les photos, floues et humides, évoquent un éveil brumeux qui laisse vivre l'obscurité et l'imaginaire incitant à la prise de conscience de notre environnement.

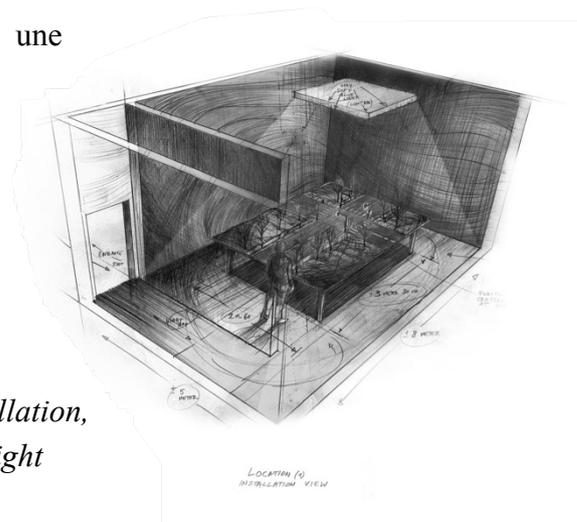
Lors des déplacements nocturnes en train, David Bissell remarque qu'à l'extérieur des paysages urbains illuminés au sodium, l'atténuation des phénomènes visuels encadrés par la fenêtre dirige le regard vers l'intérieur du wagon. Néanmoins, il met également en avant les « éclats surnaturels, les lueurs, les étincelles et les orbes qui rythment l'obscurité nocturne »⁵¹, ainsi que les envoûtants « feux verts des signaux en bord de voie à l'extérieur du train ». De même, évoquant le voyage en voiture dans l'obscurité, Sandy Isenstadt soutient que « se placer à la pointe d'un cône de lumière et le propulser à travers un paysage obscur est sans doute l'une des expériences visuelles les plus saisissantes du vingtième siècle. »⁵² Isenstadt poursuit en expliquant comment les phares des voitures révèlent les formes d'une manière inédite, exagérant leur contour et projetant de longues ombres qui s'étendent pour fusionner avec l'obscurité environnante. Ces objets prennent progressivement une forme nocturne, se précisent l'espace d'un instant, puis disparaissent aussi rapidement qu'ils sont apparus.



face à une intersection embrumée et sombre, une représentation qui bouleverse nos repères habituels. La réduction d'échelle nous élève au-dessus de la scène, nous offrant une perspective plongeante. Ici, la frontière entre l'intérieur et l'extérieur s'estompe, et les contours nets entre

Hans Op de Beeck, Location (1) Sculptural Installation, 1998. 320 × 400 × 500 cm. Mixed media, sound, light

L'artiste plasticien Belge Hans Op de Beeck nous invite à explorer l'univers des feux de circulation d'une manière unique. À travers des installations miniatures telles que *Location I*, il transforme l'espace de l'exposition en une scène urbaine. En franchissant les portes de la galerie, le visiteur se trouve



⁵¹ Bissell, David. « Visualising Everyday Geographies: Practices of Vision through Travel-Time ». *Transactions of the Institute of British Geographers* 34, n° 1, 2009, p.52

⁵² Isenstadt, S. « Auto-specularity: Driving through the American night », *Modernism/Modernity*, 18(2), 2011 p.229.

l'œuvre et le spectateur.ice s'effacent dans la pénombre brumeuse. C'est un silence immobile qui prévaut, à l'exception du rythme des feux de circulation qui s'allument et s'éteignent, comme un battement de cœur qui donne vie à l'ensemble. L'image créée par Op de Beeck porte en elle une dimension allégorique et sacrée que David Titterington compare aux décors urbains nocturnes de *Twin Peaks*. Le feu de circulation y est en effet emblématique. Il apparaît deux fois dans le pilote et tout au long de la série. Titterington observe un renversement de la figure et du fond : « *les feux minuscules attirent l'œil vers l'espace vacant qui les entoure, un espace où rien d'autre ne se produit* »⁵³. Dans son essai de 1995, *The Dis-order of Things in Twin Peaks*, J.P. Telotte s'appuie sur la notion foucauldienne des 'espaces vides' et de la surveillance pour analyser la présence des feux de circulation dans la série et leur effet sur le spectateur.ice.

La symbolique des feux de circulation dans *Twin Peaks* incarnerait les principes foucauldien d'hétérotopies, des espaces autres où les normes habituelles de l'ordre social sont suspendues ou inversées. Telotte interprète ces feux comme des pivots autour desquels s'organisent des séquences d'observation et de surveillance, reflétant ainsi une société où la surveillance devient omniprésente⁵⁴. En se focalisant sur les minuscules feux, l'œil du spectateur.ice est invité à contempler l'espace vide environnant – un espace chargé de potentialités non réalisées et de significations latentes. Les feux de circulation dans la série ne seraient donc pas de simples signaux de régulation du trafic, mais des marqueurs de passage, symbolisant les



Couvertures avant et arrière de la bande originale de « *Twin Peaks* » : on y voit les feux de signalisation et la chouette, deux motifs de la série à même d'évoquer le sentiment d'un monde orchestré où l'on se sent observé

⁵³ Titterington, David, « You Can Go In Now: Traffic Lights in Twin Peaks | 25YL ». Consulté le 5 novembre 2023. https://25yearslatersite.com/2022/08/18/you-can-go-in-now-traffic-lights-in-twin-peaks/#google_vignette.

⁵⁴ Telotte, J.P. 'The dis-order of things in Twin Peaks', in D. Lavery (ed.) Full of secrets: Critical approaches to Twin Peaks. Detroit: Wayne State University Press, 1995.

cycles et les transitions, à la fois physiques et psychologiques, qui caractérisent l'atmosphère singulière de *Twin Peaks*⁵⁵.

De même, William Irwin Thompson nous parle de l'esprit comme d'une torche sondant l'obscurité environnante. Plus cet esprit recherche, plus il dissipe cette obscurité, nous éloignant de la compréhension de ce qui se déroule réellement. Pour se rapprocher de la nature intrinsèque des événements, il préconise un basculement vers un état d'esprit plus réceptif, une invitation à éteindre nos pensées conscientes et à laisser l'obscurité nous parler. C'est cette interactivité avec l'obscurité, cette communication avec les non-dits de la nuit, que Davidson et Thompson cherchent à capter dans leurs œuvres respectives⁵⁶.

L'obscurité semble ainsi offrir une expérience qui relève de l'imaginaire et d'une amplification des sens. Cette perspective a d'ailleurs été soutenue historiquement par Goethe, qui a souligné l'importance des expériences personnelles dans l'obscurité⁵⁷. De même, le psychologue américain G. Stanley Hall s'inquiète de la disparition de telles expériences à mesure que l'éclairage artificiel se développe, estimant que les heures du crépuscule revêtent une qualité spirituelle et poétique, distincte de la clarté matérielle du jour⁵⁸. S'engager avec l'obscurité a été historiquement important pour l'imagination, la créativité et les croyances spirituelles. Les études actuelles mettent également en avant les avantages de l'obscurité pour nourrir la créativité et renforcer les sensations tactiles.

⁵⁵ Loacker, Bernadette, et Peters, Luc. « 'Come on, Get Happy!' 1: Exploring absurdity and sites of alternate ordering in *Twin Peaks*, *Ephemera, Theory and Politics in Organization*, 2015.

⁵⁶ Thompson, William Irwin, *The Time Falling Bodies Take to Light: Mythology, Sexuality and the Origins of Culture, 2nd Edition*, New edition, New York: Griffin, 1996, p.87.

⁵⁷ Goethe, Johann Wolfgang von. op. cit.

⁵⁸ Freeberg, Ernest, *The Age of Edison: Electric Light and the Invention of Modern America*, Penguin Books, 2013, p.294.

3. L'obscurité mise en scène : dramaturgie et immersion nocturne

Au-delà d'expériences sensorielles accrues, l'obscurité inspire un éventail croissant d'expressions artistiques dans différents contextes culturels, mettant en lumière ses nuances et sa complexité.

Dans leur ouvrage *Theatre in the Dark: Shadow, Gloom and Blackout in Contemporary Theatre*, Adam Alston et Martin Welton mettent en avant les nombreuses façons dont l'obscurité a été utilisée au théâtre, créant des zones de pénombre, alternant avec des scènes éclairées, ou réalisant des performances dans une obscurité totale. L'obscurité théâtrale a servi à susciter un sentiment de présage, de mystère ou d'événements occultes, à évoquer les sensations des personnes aveugles, à symboliser l'ignorance ou le chaos, à encourager la convivialité et l'intimité, à produire un frisson de peur ou à cultiver une immersion sonore. Cependant, ils soutiennent que ces utilisations créatives de l'obscurité sont toujours « conditionnées par les contingences culturelles, politiques et technologiques des circonstances historiques⁵⁹. » Welton analyse l'influence d'une série de pièces présentées à Londres à la fin des années 1990, qui ont introduit des expériences innovantes en matière d'immersion du public, de son et d'obscurité. Ces événements théâtraux expérimentaux ont remis en question la manière dont le théâtre pourrait être conçu comme un espace public. Ils ont élargi l'imagination du public au-delà du visuel et ont créé des atmosphères immersives pour les acteurs et le public.

L'obscurité dans la littérature : la nuit comme heure du crime !

Dans *Night Passages - Philosophy, Literature, and Film*, Elisabeth Bronfen analyse les œuvres de Virginia Woolf où l'obscurité semble omniprésente. Celle-ci soulignerait la fragilité des actions et pensées rationnelles du jour, annonçant toujours une forme d'indétermination suivie d'une nouvelle aurore. Bronfen évoque également comment William Shakespeare utilise l'obscurité dans ses pièces à la fois comme un décor, une expérience phénoménologique et un état psychique⁶⁰. Dans la littérature, l'obscurité sert souvent de toile de fond aux méfaits des

⁵⁹ Alston, Adam. and Welton, Martin, "Introduction: The dark draws in", in A. Alston and M. Welton (eds.) *Theatre in the Dark: Shadow, Gloom and Blackout in Contemporary Theatre*, London: Bloomsbury, 2017, p.4.

⁶⁰ Bronfen, Elisabeth. *Night Passages: Philosophy, Literature, and Film*. Traduit par David Brenner. Illustrated edition. New York: Columbia University Press, 2013.

personnages. Dans *Macbeth* de William Shakespeare (1606), la nuit et l'obscurité jouent un rôle crucial lorsque Macbeth commet le meurtre du roi Duncan. L'obscurité symbolise non seulement la dissimulation du crime, mais aussi les remords et la culpabilité qui assombrissent l'âme de Macbeth. Dans *Le Parfum* de Patrick Süskind (1985) : l'obscurité est un cadre récurrent où le protagoniste, Jean-Baptiste Grenouille, chasse ses victimes pour créer le parfum ultime. Dans *Oliver Twist* de Charles Dickens (1838), l'obscurité et les ruelles sombres de Londres sont ainsi souvent le théâtre des méfaits de Fagin et de sa bande de jeunes voleurs.

De même les *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* de Thomas de Quincey (1821) relatant ses expériences sous l'effet de l'opium et ses errances dans les ruelles obscures de l'East End londonien sont marqués par des images envahissantes d'une végétation tropicale démesurée et de communautés immigrées venant d'Extrême-Orient. L'obscurité de la métropole intensifie ces hallucinations multisensorielles, transformant chaque coin de rue en une possible découverte d'un endroit encore inexploré, suscitant la question de leur présence sur les cartes actuelles de Londres. L'engouement des lecteurs victoriens pour ces ambiances urbaines nocturnes, perçues comme des espaces de transgression et de pulsions cachées, se reflète également dans la littérature populaire de l'époque qui dépeint vampires, monstres, loups-garous et autres créatures nocturnes.

De telles sensations ont aussi été évoquées par les « promenades nocturnes » décrites par Charles Dickens, retranscrivant l'atmosphère de Londres durant les heures sombres tout en naviguant entre la nature personnelle et restauratrice de ses marches et la diversité des expériences urbaines nocturnes. En effet, la déambulation nocturne à travers les paysages ruraux et urbains a une longue tradition littéraire et a également été utilisée comme un dispositif narratif pour façonner les dimensions affectives de diverses œuvres artistiques.

Ces quelques exemples montrent comment les auteurs utilisent l'obscurité pour accentuer l'ambiance, mettre en évidence la nature clandestine ou malveillante des actes des protagonistes, et renforcer les émotions associées à ces événements.

L'obscurité : un véhicule de peur au cinéma

L'obscurité en tant que présage de peur, de danger et de surnaturel est un thème familier dans de nombreux genres cinématographiques. En particulier dans l'horreur, l'utilisation de la pénombre permet de porter la notion de *hors champ* à l'intérieur même du cadre. Ce que le protagoniste ne voit pas, le spectateur l'imagine et l'obscurité annonce souvent un danger sinon un péril imminent.

Ces engagements créatifs avec l'obscurité sont particulièrement marqués dans un certain nombre de films de ce genre à budget relativement faible. Dans *Le Projet Blair Witch* (1999), la nature viscérale des soi-disant « found footage » plonge le spectateur au cœur de la claustrophobie ressentie par les protagonistes, une technique particulièrement efficace lorsque l'obscurité tombe dans les bois, vécue à travers le mode de vision nocturne de leur caméscope lors de la scène finale.

The Descent (2005) réinvente les conventions habituelles des films d'horreur en mettant en avant six femmes aventurières qui se lancent dans l'exploration d'un réseau de grottes souterraines. Plutôt que de présenter ces femmes comme de simples victimes en détresse, le film les dépeint face à une terrifiante colonie de "Crawlers", des créatures humanoïdes primitives qui ont évolué entièrement dans l'obscurité. Ces êtres, mâles, femelles et enfants, aveugles, mais dotés d'une audition remarquablement affinée, rappellent ce que pourrait être une version déviante de l'humanité. Leur quasi-humanité et le cadre claustrophobique des grottes amplifient l'horreur, évoquant nos peurs primordiales des "choses qui rôdent dans l'obscurité". Le film explore subtilement la dynamique du groupe, les tensions et les peurs individuelles, tout en abordant le thème de la survie dans un environnement aussi hostile.

Dans la même veine, *Sans un bruit* (2018) revisite le genre horrifique post-apocalyptique en mettant en scène une famille confrontée à une menace inédite : des créatures extraterrestres aveugles à l'ouïe hyper-développée. Le silence, habituellement associé à la quiétude, devient ici une nécessité vitale et le moindre bruit peut se révéler fatal. Cette inversion transforme le quotidien en un défi perpétuel. Le film joue habilement avec cette tension du silence, rendant chaque son, surtout lorsqu'il est inattendu, d'autant plus terrifiant. De plus, l'usage de la nuit, traditionnellement perçue comme un moment de repos, ajoute une dimension supplémentaire d'angoisse. Le calme nocturne n'est plus synonyme de sérénité, mais devient un terrain propice à la menace et à l'incertitude.

Dans *Dark City* (1998), le voile obscur enveloppant la métropole néo-noir n'est pas qu'une simple toile de fond : il est au cœur de l'intrigue. John Murdoch, amnésique, tente de démêler les fils de sa mémoire dans une ville où le soleil ne se lève jamais. Ce cycle perpétuel de nuit, combiné à l'intervention des mystérieux "Étrangers" qui remodelent la ville et ses habitants à minuit, crée une atmosphère où le temps et la réalité sont distordus. Le film juxtapose des époques distinctes, créant un monde où l'obscurité symbolise l'oubli, l'incertitude et le contrôle. Dans cette cité sans aube, l'obscurité façonne donc l'histoire et influence chaque personnage.

Chapitre II. Le *nocturne* dans l'art : un motif qui s'affirme haut en couleurs

La nuit se définit comme « obscurité qui enveloppe quotidiennement une partie de la Terre du fait de sa rotation » et comme « espace de temps qui s'écoule depuis le coucher jusqu'au lever du soleil ». Le *nocturne* correspond quant à lui à ce qui arrive la nuit. Il s'agit donc de notions à la fois spatiales et temporelles.

En musique, la catégorie du nocturne semble établie comme une forme, un genre avec toutes ses caractéristiques : lenteur, expression pathétique, ornements mélodiques, partie centrale accélérée. On pense notamment aux célèbres nocturnes de Chopin. Pourtant le compositeur n'a pas inventé cette forme qui existait déjà dans la musique de chambre.

Dans les arts picturaux, il en va de même à la différence que le « nocturne » n'est pas institué aussi formellement : il s'exprime davantage comme un thème. Il s'agit de « scènes de nuit » travaillées par des effets picturaux de lumière et de couleurs. Les œuvres les plus emblématiques sont les tableaux nocturnes de Rembrandt, Goya, Caravage, Georges de La Tour et Van Gogh. Mais ce sont des peintres anglais et américains qui populariseront le caractère « atmosphérique » du nocturne avec notamment James Whistler, Frédéric Remington, Winslow Homer et finalement Edward Hopper.

En photographie et au cinéma en revanche, le « nocturne » n'est pas véritablement pensé comme une catégorie, une forme ou un genre, bien que comme nous l'avons déjà évoqué, certains genres de films comme le film d'épouvante en fassent particulièrement usage.

1. La nuit est en couleurs tout comme la couleur relève de l'obscur

Michel Pastoureau rappelle que dans la Bible, « *Le noir est la couleur du chaos primordial, de la nuit dangereuse et malfaisante et surtout de la mort. Seule la lumière est source de vie manifestation de la présence de Dieu. Elle s'oppose aux « ténèbres » - toujours associées au mal, à l'impiété, à la punition, à l'erreur ou à la souffrance* ⁶¹ ».

⁶¹ Pastoureau Michel, *Noir Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Histoire », 2008, p. 38-40.

Gérard Genette affirme quant à lui que « *le couple jour/nuit n'oppose pas deux contraires à parts égales, car la nuit est beaucoup plus le contraire du jour que le jour n'est le contraire de la nuit. En vérité, la nuit n'est que l'autre du jour ou encore, comme on l'a dit d'un mot brutal et décisif son envers. Et cela, bien sûr, est sans réciproque*⁶² ». Genette met par ailleurs en avant une tendance de la littérature à caractériser la nuit de façon plus poétique et mystérieuse que le jour. Tandis que « jour » rimera avec « lourd », « sourd », nuit se rapproche de « luire », de la lumière et indirectement de la lune, des termes plus propices à la rêverie. Ainsi l'étude sémantique de Genette porte une définition plus picturale de la nuit. Les scènes de nuit en photographie et au cinéma sont en effet empreintes de lumière et de couleurs et la couleur noire en est ainsi le « faire valoir ».

Si l'on reprend les expériences de Newton rapportées dans *Opticks*, il semble que l'obscurité soit une clé nécessaire à l'appréciation d'une lumière colorée. Si la synthèse soustractive à l'origine de la couleur attribuée aux objets repose sur l'éclairage de leur pigment dans une lumière blanche neutre, la couleur additive, elle, repose sur une absence de lumière : plus l'environnement est sombre, plus la couleur est prononcée. Éclairez un mur blanc avec une lumière colorée en plein jour, et vous verrez toujours un mur blanc. Les expériences de Newton nécessitent qu'il s'enferme dans une pièce assombrie, avec seulement une étroite ouverture dans ses stores, afin d'éviter que « *ces couleurs soient diluées et affaiblies par le mélange de toute lumière accidentelle*⁶³. » [trad. pers.] En d'autres termes, bien que le point zéro de la couleur soustractive soit le blanc, le point zéro de la couleur « optique additive » est le noir.

De même des théoriciens comme Etienne Souriau ont observé que l'esthétique nocturne est celle de la lumière⁶⁴. Vladimir Jankélévitch ajoute même que le nocturne est résolument coloré, « bigarré⁶⁵ ». Pour lui, une nuit sans aurore et sans crépuscule ne serait même pas une nuit. Certains peintres ont d'ailleurs préféré représenter la nuit par le crépuscule et nombreux sont les cinéastes et photographes à faire de même, des scènes filmées à ce qu'on a appelé communément « l'heure magique », correspondant aux derniers rayons dorés du soleil et

⁶² Genette, Gérard, *Figure II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 103.

⁶³ Newton, Isaac, *Opticks: or, a Treatise of The Reflections, Refractions, Inflections anc Colours of Light*, 3rd édition, London: William and John Innys, 1721, p.44.

⁶⁴ Souriau, Étienne, et Souriau, Anne, « Nocturne », in *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, coll. Quadriges, (première édition 1990), troisième édition 2010, second tirage, 2015, p. 1128-1129.

⁶⁵ Jankélévitch, Vladimir, *Le nocturne*, publié sous ce titre en 1942, et en 1957, dans *La musique et les heures*, ouvrage posthume, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 228.

l'« heure bleue », laps de temps pendant lequel l'atmosphère est encore bleutée avant de se laisser percer par les étoiles.



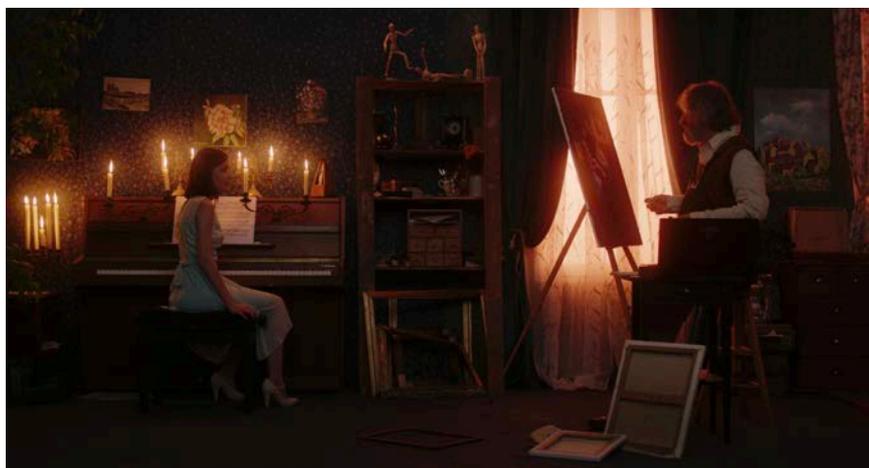
Photogrammes tirés du film "Days of Heaven" de Terrence Malick (1978). Tourné principalement à l'heure dorée (photogramme 1) ou l'heure bleue (photogrammes 2 et 3), le film transforme la mélancolie éphémère du crépuscule en une atmosphère onirique. La lumière dorée/bleutée enveloppe les vastes étendues de la campagne pour amplifier le drame silencieux entre les personnages. Dans ce film, le crépuscule est bien plus qu'un choix esthétique ; il incarne une émotion, un état d'esprit suspendu entre le jour et la nuit.

Jankélévitch n'est pas le seul à observer le caractère coloré du nocturne. Lors d'un cours à Paris 8, Gilles Deleuze cite Goethe : « *"Dans son état le plus lumineux, la couleur est quelque chose d'obscur." Voyez c'est ce que vient de dire l'humaine opacatum, il n'y a pas de couleurs claires ! Il y a des couleurs relativement claires. Mais la couleur dans son essence même est nécessairement lumière opaque. Elle est nécessairement quelque chose d'obscur*⁶⁶. » Dans son mémoire « Penser et parler de la couleur au cinéma » Florine Bel se sert de cette citation pour émettre l'hypothèse que plus les couleurs sont pures et saturées, plus elles amènent la sensation d'une image sombre. Et inversement, plus elles sont désaturées et effacées, plus l'image semble s'illuminer. « *On peut penser qu'une couleur saturée est une couleur lumineuse, ce n'est pas le cas, mais parce que la saturation amène souvent un dynamisme dans la couleur, nous avons cette impression. L'impression doit être distinguée de l'analyse, nous pouvons avoir une impression de clarté alors que les couleurs sont analysées comme relativement sombres. De même, deux couleurs différentes peuvent provoquer la même impression. Dans le dialogue il faut distinguer l'impression recherchée et la manière concrète d'y arriver*⁶⁷. »

⁶⁶ Deleuze, Gilles, *cours Cinéma n°38, partie 3*, retranscrit par Charlène Thevenier, 19 avril 1983.

⁶⁷ Florine Bel, op. cit., p.32.

*Photogrammes de
Stella (2021), Heure
« magique » et
heure « bleue ».*



Contrastes colorés et profondeur d'image : la perspective chromatique

Dans cette même idée, Florine Bel rapporte que Céline Bozon associe la sensation de contraste à une dimension chromatique spécifique : « *Contraster lors de l'étalonnage reviendra souvent à rajouter du bleu. Nous percevons une ambiance lumineuse froide et bleutée, plus contrastée qu'une ambiance chaude et orangée*⁶⁸. » Cette perception pourrait être attribuée à la manière dont la lumière bleue interagit avec les éléments du cadre, créant une profondeur accrue, par opposition à la lumière orange qui tend à adoucir et unifier l'espace visuel. L'ajout de bleu contribue ainsi à modeler l'espace, en jouant sur la profondeur et les volumes, et en renforçant la dynamique visuelle de la scène.

C'est d'ailleurs là-dessus que repose le concept de « perspective chromatique », ou « perspective aérienne », une technique picturale qui consiste à marquer la profondeur de

⁶⁸ Florine Bel, op. cit., p.32.

l'espace par le dégradé progressif des couleurs et l'adoucissement progressif des contours. Ce principe est fondé sur l'effet Tyndall, qui décrit la diffusion de la lumière par les particules atmosphériques, entraînant une estompage des formes et une teinte bleutée des éléments éloignés. Maurice Dérivé, dans "La couleur", souligne que cet effet, omniprésent dans la nature, a conditionné notre perception visuelle à associer les couleurs froides avec la notion de recul⁶⁹. La psychologie expérimentale a identifié ce phénomène en observant la réaction des sujets face à des disques colorés sur fond gris : les teintes rouges ou roses sont perçues comme avançant vers l'observateur tandis que les bleus semblent se retirer. Les premières sont dites "saillantes", les secondes "fuyantes", un effet déjà noté par Goethe dans son *Traité des couleurs*. Selon les conventions académiques,



Le passage de l'orange au bleu dans l'arrière-plan de la Joconde souligne l'usage de la perspective chromatique



la perspective aérienne suggère ainsi des arrière-plans bleutés et des premiers plans aux tons brunâtres.

Photographie montrant la variation des teintes selon les éléments successifs de l'arrière-plan.

Au cinéma, l'utilisation de la perspective chromatique peut notamment être observée dans des images étalonnées « teal and orange », une technique de colorimétrie courante, en particulier dans les blockbusters, qui joue sur les contrastes de couleurs complémentaires. Le teal (bleu-vert) est souvent appliqué aux ombres et arrière-plans, tandis que l'orange met en valeur les éléments au premier plan, comme les tons de peau. Ce contraste visuel sépare efficacement le sujet de son environnement et ajoute de la profondeur à l'image.



Transformers: Revenge of the Fallen, Michael Bay (2009)

⁶⁹ Dérivé, Maurice, *La couleur*, Paris, PUF, coll. « Que Sais-Je » (no 220), 2014, 12e éd. (1re éd. 1964), p. 71.

Pour *Rouge*, nous avons cherché avec Anton Belyakov (directeur.ice de la photographie) et Elsa Rivière Poupon (étalonneuse) à augmenter le contraste de couleur en jouant sur une teinte complémentaire du rouge. La complémentaire direct du rouge est le cyan, mais nous avons choisi le vert pour un rendu plus « sale », « maladif ». « *Le vert représente la chance mais aussi la malchance, la fortune mais aussi l'infortune, l'amour naissant mais aussi l'amour infidèle, l'immaturité mais aussi la vigueur... Au fil du temps c'est la dimension négative qui l'a emporté : à cause de son ambiguïté, cette couleur a toujours inquiété. Ainsi on a pris l'habitude de représenter en verdâtre les mauvais esprits, démon, dragon, serpent et autres créatures maléfiques qui errent Dans l'entre-deux, entre le monde terrestre et l'au-delà*⁷⁰. »

Nous avons ainsi placé dans le chant une lampe de jeu type lampe de notaire avec un abat-jour vert, certains accessoires et décors sont verts comme le bracelet de Solène et les rideaux près du lit, mais nous avons également ajouté une teinte verdâtre dans les basses lumières à l'étalonnage.



Photogrammes de « Rouge » : le contraste de couleurs améliore le sentiment de profondeur des images.



⁷⁰ Pastoreau Michel, et Dominique Simonnet. op. cit., p.67.

Je remarque au cours de mes recherches que l'association rouge/vert est d'ailleurs assez fréquente au cinéma dans les scènes nocturnes aux éclairages « néons ».



Nicolas Winding Refn, Too Old to Die Young, Saison 1, Épisode 1 (2019)



Birdman, Alejandro González Iñárritu (2014)



Seven, David Fincher (1995)

De même, Darius Kondji rapporte dans une conférence à laquelle j'ai pu assister à Louis-Lumière qu'il a longtemps cherché à obtenir de jolis dorés dans ses images en réchauffant ses sources, en contrastant avec du bleu. Il dit s'être finalement rendu compte que c'était le vert qui faisait ressortir les tons les plus brillants du doré.



La Cité des enfants perdus, Jean-Pierre Jeunet (1995)



Delicatessen, Jean-Pierre Jeunet (1991)

2. La couleur émerge du noir et de l'obscurité

Gilbert Durand a défini deux types de régimes de l'imaginaire qu'il exprime aussi comme régimes de l'image : l'un diurne et l'autre nocturne. Tandis que le premier oppose la lumière aux ténèbres, le second revalorise les valeurs d'obscurité pour les transformer en couleurs⁷¹. Durand souligne que les romantiques ont été les premiers à participer à cette revalorisation de l'obscurité.

⁷¹ Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Malakoff, Dunod, 2016, douzième édition (première édition Paris, Bordas, 1969).

Selon Gilbert Durand, l'opposition entre lumière et obscurité, qui caractérise les représentations nocturnes en noir et blanc, s'inscrit dans une perspective diurne. À contrario, le nocturne tend à fusionner et métamorphoser l'obscurité en couleur, plaçant ainsi la représentation colorée au plus près de l'essence de la nuit. Pour étayer ses propos, Durand se tourne vers les écrivains romantiques tels que Victor Hugo et Edgar Allan Poe. Mais rappelons l'influence des arts visuels, qui, du Moyen Âge au début du XXe siècle, ont favorisé des représentations nocturnes dominées par des nuances de bleu, vert, mauve et des jeux de clair-obscur sur fond noir. La tradition nocturne se manifeste non seulement dans la littérature, mais aussi dans les peintures, la musique et la poésie, où la couleur joue un rôle central. D'ailleurs, à l'instar de Vladimir Jankélévitch, certains musicologues considèrent la couleur comme intrinsèque à la notion de nocturne.



Rembrandt van Rijn. Le Repos pendant la fuite en Égypte, huile sur panneau de bois. 1647



Vincent VAN GOGH, La nuit étoilée sur le Rhône. 1888. Paris, Musée d'Orsay



Claude Joseph VERNET. Un port de mer au clair de lune. 1761, Louvre.



Camille Pissarro a peint quatorze vues du boulevard Montmartre, dont celle-ci, Le boulevard Montmartre sous la pluie, en 1897. National Gallery, Londres.



Maximilien LUCE. Camaret au clair de lune. 1894.



Joseph WRIGHT of DERBY (1734-1797). Bridge through a cavern, Moonlight.

Goethe, dans son « *Traité des couleurs* », suggère que des fonds sombres en peinture diminuent l'intensité des couleurs, tout en avançant, d'un point de vue phénoménologique, que la couleur émerge de la combinaison de l'obscurité et de la lumière. Bien avant lui, Léonard de Vinci, dans son *Traité élémentaire de la peinture*, avait observé que le bleu du ciel est plus pur

lorsque les ténèbres avoisinent, mais perd de son intensité sous un soleil fort⁷². Ainsi, tant pour Goethe que pour Léonard de Vinci, l'obscurité joue soit un rôle d'intensification des couleurs, soit en est à l'origine, toujours en association avec la lumière. J'estime que cette dynamique s'applique également à la photographie et au cinéma : le nocturne n'existe qu'en lien avec la luminosité, créant ainsi de la couleur. D'autres artistes comme Wassily Kandinsky et Pierre Soulages ont eux aussi montré que le noir pouvait faire surgir la lumière et les couleurs⁷³.



Wassily
KANDINSKY,
Composition X.
1939



Pierre SOULAGES, *Peinture 195 x 130 cm, 4 août 1961 (détail), huile sur toile*

Judith Langendorff va même jusqu'à avancer que le noir et blanc lui-même permet de rendre une impression de couleur⁷⁴. Il est vrai que les représentations nocturnes et désertes des villes par Gilbert Fastenaekens, oscillant entre des nuances de gris, de blanc et de noir intense, contrastent fortement avec les scènes parisiennes de Brassai, où l'obscurité est interrompue par la lumière des lampadaires et des phares de voitures.

⁷² Vinci, Léonard de, *Traité élémentaire de la peinture*, Deterville librairie, 1803 (nouvelle édition revue, corrigée et augmentée de la vie de l'auteur), chapitre cli : « D'où vient à l'air la couleur de l'azur », p. 125-126

⁷³ Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Paris, Éditions Denoël, coll. « Folio Essais », 1989 (première édition, 1954), p.152.

⁷⁴ Langendorff, Judith, *Le nocturne et l'émergence de la couleur: Cinéma et photographie*. Æsthetica. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2022, p.25

3. Figures-matrices : l'inconscient nocturne des artistes

Dans "Discours, Figure" (1971), un travail majeur sur l'analyse figurale orienté initialement vers la peinture et la littérature, Jean-François Lyotard se base sur les concepts freudiens du rêve pour introduire trois types de figures : *l'image*, la *forme* et la *matrice*. La première, la *figure-image*, est ce que nous percevons dans les visions oniriques ou hallucinatoires, représentant le thème principal d'une œuvre, qu'elle soit une peinture, un film ou une photographie. Elle relève du domaine du visible. La *figure-forme*, quant à elle, peut être discrètement visible, mais est souvent latente. Elle englobe la structure sous-jacente d'une œuvre d'art : la composition d'une peinture, la mise en scène d'une performance ou le cadrage d'une photographie. Enfin, la *figure-matrice* est liée à l'inconscient des artistes. Elle ne représente ni l'œuvre en elle-même, ni son ensemble, mais plutôt la fondation intangible sur laquelle la *figure-image* est construite⁷⁵.

Lorsqu'on transpose ces figures au concept de la nuit, le nocturne peut être perçu soit comme une *figure-image* (représentant des scènes de nuit emblématiques), soit comme une *figure-forme* (symbolisant la couleur, l'ambiance ou le dispositif spécifique). La *figure-matrice*, cependant, demeure énigmatique, car elle émane de l'inconscient des artistes et reste difficile à cerner. Les raisons pour lesquelles les artistes optent pour des mises en scène nocturnes peuvent ainsi être regroupées sous le concept de *figures-matrices*.

Lorsque je me suis intéressé à ces concepts, je me suis naturellement projeté dans ce questionnement : fasciné depuis toujours pas les ambiances nocturnes, les trois films que j'ai réalisés pendant mon cursus se passent de nuit.



Photogrammes de Stella (2021) : le film se sert d'un coucher de soleil pour accompagner la perte de mémoire d'un peintre souffrant d'Alzheimer qui oublie qu'il peint sa propre fille.

⁷⁵ Lyotard Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 2002 (cinquième édition, édition initiale 1971), p. 271.



Photogrammes de Blaise (2022). Le récit se passe exclusivement de nuit. C'est un film musical très inspiré de Taxi Driver, de LaLaLandla et de la filmographie surréaliste de Lynch. Un taxi errant dans un Paris automnal pluvieux. Une rencontre nocturne à la lueur des néons de la ville, une plongée dans un passé oublié, des souvenirs refoulés.



Photogrammes de Rouge, (ma PPM). Le film est une exploration du genre du film noir qui fera l'objet de la dernière partie de ce mémoire.

Si la nuit me vient si naturellement lorsque j'écris c'est sûrement parce qu'elle est le théâtre des sens et de l'imaginaire. C'est peut-être aussi pour cette raison que j'ai plus de facilités à travailler la nuit. Il est 19h à l'heure où j'écris ces lignes et il fera bientôt nuit : plus tard dans la soirée, j'irai sûrement me promener. Tel le "flâneur" célébré au XIX siècle par Charles Baudelaire, j'irai me perdre dans Paris comme dans un labyrinthe pour découvrir des régions admirables de l'âme⁷⁶. Nous sommes en octobre, l'air est frais, il pleut parfois et les lumières de la ville se reflètent sur le goudron des rues humides. Quel spectacle de couleurs !

Ce plaisir à mettre en scène la nuit au cinéma a bien entendu à voir avec ce fétichisme des couleurs qui, nous l'avons vu est au cœur de la représentation de la nuit dans les arts comme au cinéma. Mais ce qui fait toute son originalité dans un tel contexte c'est l'origine de cette couleur : sa vivacité, sa qualité de lumière, son évolution dans les paysages nocturnes, ses transformations. Ces métamorphoses décrites par Judith Langendorff font l'objet du chapitre suivant.

⁷⁶ Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*, 3e édition, Paris: Éditions du Cerf, 1997.

Chapitre III. Les métamorphoses nocturnes de Judith Langendorff

Dans son ouvrage « Le nocturne et l'émergence de la couleur », Judith Langendorff aborde cette motivation sous-jacente qu'un artiste peut avoir à représenter la nuit à travers la théorisation de trois concepts : les métamorphoses par distorsion, sublimation et transfiguration du nocturne.

« Par métamorphoses (du grec, Μεταμόρφωσις, de μεταμορφοῦν, transformer, de μετὰ, et μορφή, forme et du latin, metamorphosis, indiquant un changement de forme), j'exprime l'hypothèse que le nocturne est une atmosphère qui transforme l'environnement et les êtres et les révèle sous un jour différent. Il n'existe pas une seule métamorphose nocturne mais au contraire de nombreuses, fédérées par trois grands processus, les distorsions (un phénomène pluriel), la sublimation, la transfiguration⁷⁷. »



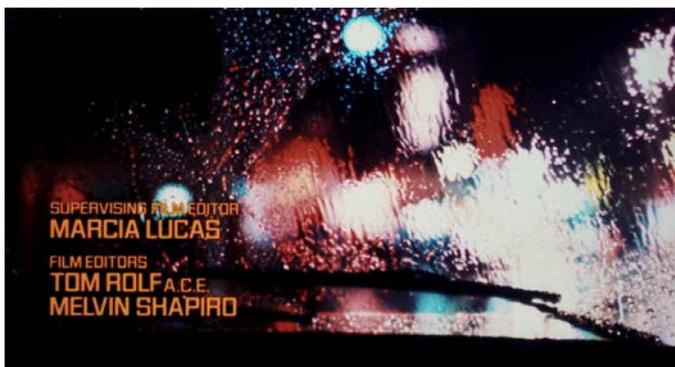
Photogramme de Blaise (2022) : cette scène en plan séquence fixe se déroule sur les quais de Seine. Ouvrant le film, elle laisse le saxophoniste au loin, isolé des autres badauds. La lueur du réverbère le silhouette tandis qu'il joue le thème mélancolique de Blaise. Inaccessible, à la fois dans la lumière et dans l'obscurité, le personnage semble en décalage avec son environnement. Cette scène nocturne énigmatique nous interroge : elle promet un film onirique, où vont se déployer les métamorphoses de la nuit.

⁷⁷ Langendorff, Judith. *Le nocturne et l'émergence de la couleur: Cinéma et photographie*. Æsthetica. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2022, p.28.

1. La distorsion nocturne

Dans le contexte du nocturne, les distorsions peuvent se définir comme des perturbations, naturelles ou liées au processus d'enregistrement, qui altèrent la perception du réel. Cette perturbation peut se traduire par diverses manifestations telles que des aberrations chromatiques, des diffusions optiques, des réflexions, des dédoublements, des torsions, des condensations ou des manipulations de l'espace-temps (ralenti, accéléré, flou de bouger). L'optique, les filtres utilisés à la prise de vue, la pellicule, la brume, la fumée, la pluie sont des facteurs à même de provoquer ces perturbations colorées qui peuvent ainsi arriver de manière fortuite ou volontaire.

Leo Lesser URY (1861-1931) Hochbahnhof Bülowstraße, 1922. Devant la gare, attendent les taxis et les autobus. Le tableau brille de la lumière artificielle des réverbères et des phares de taxis qui se réfracte sur le pavé mouillé, créant des reflets ondoyants. Ury est célèbre pour ses représentations poétiques et mélancoliques des rues berlinoises la nuit, souvent baignées de pluie.



Photogrammes de Taxi Driver de Martin Scorsese (1976) ces images illustrent plusieurs types de distorsions nocturnes : le pare-brise humide agit comme un filtre déformant des bokeh d'arrière-plan. Les gouttes d'eau ajoutent des réflexions spéculaires qui mouchettent les zones d'ombre dans l'image. De même, dans le second photogramme, les rues humides agissent comme des miroirs déformants des enseignes néon. Il en résulte une imagerie à la texture humide de New York la nuit.



Ces deux photogrammes sont tirés de *E.T. The Extra-terrestrial* de Steven Spielberg (1982) filmé avec la série Zeiss Super Speed et de *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) filmé avec les Panavision Primo 70 Primes. Ici on peut voir que les sources de lumière (lampes torches et projecteur d'un engin volant) sont directement pointées vers l'optique ce qui génère l'apparition de flares. Ces flares sont influencés par des paramètres optiques spécifiques, tels que le nombre et le type de lentilles, ainsi que les revêtements anti-reflets utilisés. Bien que certaines optiques modernes soient conçues pour minimiser ces reflets, de nombreux cinéastes choisissent délibérément d'utiliser des optiques "vintage", cherchant à préserver ces aberrations lumineuses qui ajoutent une esthétique et une atmosphère particulière aux images filmées. Les photogrammes montrent aussi comment une atmosphère emplie de brume ou de fumée peut affecter la propagation de la lumière, engendrant des halos et des rayons lumineux qui enrichissent la scène d'une aura mystique ou divine.



Le photogramme de gauche tiré de *The Gray Man* de Joe et Anthony Russo (2022) illustre comment une scène éclairée en low-key (typiquement une scène nocturne) peut mettre en valeur l'irisation colorée de certains flares optiques. Le film a été tourné avec les très récentes Zeiss Supreme Prime et Zeiss Supreme Prime Radiance, la seconde série ayant été conçue spécialement pour permettre ces reflets bleus si caractéristiques.

Le photogramme de droite est tiré de *Casino* de Martin Scorsese (1995). Ici, l'obscurité de la scène permet un jeu de surimpression dansant : les néons du Las Vegas des années 70 se reflètent sur la vitre et viennent s'imprimer par-dessus le visage de Robert de Niro au fur et à mesure que la voiture avance, une idée visuelle signifiante au regard du personnage qu'il interprète. Rothstein est un professionnel accompli qui dirige l'un des casinos les plus florissants de la ville, mais son monde est également plein de compromis moraux et de relations tumultueuses. Cette superposition colorée pourrait refléter le conflit intérieur de Rothstein, son implication profonde dans le monde corrompu des jeux de hasard, et sa tentative de maintenir une façade de légitimité et de contrôle. Les néons, vibrants et omniprésents, peuvent être vus comme une métaphore de l'intrusion persistante de ces éléments turbulents dans sa vie personnelle et professionnelle, illustrant la difficulté de séparer complètement les affaires des aspects plus sombres et complexes de l'existence à Las Vegas.

Ces distorsions existent en plein jour, mais c'est l'obscurité de la nuit qui les révèle ! En effet, pour exister visuellement, la nuit appelle ces altérations : ce sont elles qui sont à l'origine de sa texture. La couleur noire, neutre, semble intensifier les couleurs comme en opposition à celle-ci. Nous savons que l'œil est un excellent comparateur mais un assez mauvais analyseur. Nous l'avons vu : en conditions scotopiques, la vision en couleur est généralement absente, car les bâtonnets ne sont pas sensibles aux couleurs. Lorsque vient briller un néon flamboyant dans un contexte où nous utilisons normalement un autre mode visuel, les couleurs semblent donc plus perçantes : c'est un jeu de contrastes. À l'opposé, les teintes diurnes sont plus pâles. Wassily Kandinsky, observe que la couleur blanche, similaire à l'atmosphère du jour, éteint toutes les autres nuances⁷⁸. Le jour ne permet donc pas les distorsions lumineuses, il est déjà lumineux : la vision diurne est frontale. De jour, les couleurs, les détails apparaissent dans leur éclat le plus équilibré alors que de nuit la vue humaine est comme entravée par l'obscurité, d'où cette altération visuelle se portant sur l'espace ou les corps. La nuit est le théâtre de la couleur et des lumières artificielles, quand le diurne, est celui du bleu du ciel et de la lumière solaire.



Photogrammes extraits de Blaise que j'ai réalisé en 2022. Ici en plus des distorsions électriques générés par la pluie, nous avons également utilisé une série de filtres Black Pro-Mist pour décoller légèrement les noirs et obtenir des halos dans les hautes lumières. Et pour accentuer cet effet « buée » très plaisant à l'image, nous avons joué avec des détails dans les micro-contrastes à l'étalonnage.

⁷⁸ Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Paris, Éditions Denoël, coll. « Folio Essais », 1989 (première édition, 1954), p.153



Ce photogramme correspond à la scène qui survient juste après l'apparition fantomatique de Phil dans Blaise. Il y a clairement une ellipse narrative, mais il fait pourtant toujours nuit : impossible de savoir s'il s'agit de la même nuit où de quelques heures plus tard. Le récit garde volontairement ce flou narratif. À mon sens, la nuit est également au cinéma l'espace de distorsions temporelles grâce au montage.

La technique du Step-Printing chez Wong Kar-Wai

C'est la technique de step-printing qui permet d'obtenir le « smudge motion » : un des effets stylistiques caractéristiques du cinéma de Wong Kar-Wai, reconnaissable par ses mouvements flous et saccadés dans lequel les couleurs se mélangent et s'estompent les unes dans les autres. L'effet est obtenu en réglant un temps de pause plus long pour chaque image et en impressionnant plusieurs fois la même image sur la pellicule pour étendre la durée de la séquence. Le temps d'exposition produit un effet de mouvement flou, tandis que le processus de réassemblage des images à 24i/s permet des vitesses variables, un effet de ralenti et des mouvements discontinus⁷⁹.



As Tears Go By, Wong Kar-wai (1988)

⁷⁹ Chaudhuri, Shohini. « Color Design in the Cinema of Wong Kar-wai », 2015 dans, Nochimson, Martha P., éd. *A Companion to Wong Kar-wai*. 1st edition. Malden, Mass: Wiley-Blackwell, 2016, p.164-165

Cet effet est utilisé pour la première fois en 1988 dans *As Tears Go By*. Dans une scène où le personnage principal émerge dans la nuit de Kowloon pour venger son frère : les néons de Hong Kong se fondent en formes floues durant l'altercation, créant une imagerie visuelle intense où les couleurs et la lumière se transforment en motifs abstraits.



Chungking Express, Wong Kar-wai (1994)

Selon Shohini Chaudhuri, chez Wong Kar-wai, la technique du step-printing s'étend au-delà de son aspect visuel pour refléter les thèmes philosophiques de ses films. Elle exprimerait « le flux de l'existence⁸⁰ » rappelant l'ambition moderniste de « saisir l'indéfini ; de fixer ce qui est instable ; de donner forme et emplacement à des visions si éphémères et complexes qu'elles pourraient difficilement être nommées⁸¹. » [trad. pers.]

Évoquant les travaux photographiques précurseurs de Muybridge et Marey mais aussi le modernisme et le futurisme en peinture, cette technique décompose le mouvement en une série d'instantanés, formant un pont visuel entre eux et exprimant l'impossibilité de saisir pleinement le temps qui passe. Le mouvement flou réalise ainsi, sous forme cinématographique, ce que les Futuristes aspiraient à atteindre dans leur peinture : « Le geste que nous voulons reproduire sur la toile ne sera plus un instant fixé du dynamisme universel. Ce sera simplement la sensation dynamique elle-même⁸². »

Les scènes de combat au sabre dans *Ashes of Time*, par exemple, ne sont plus simplement des chorégraphies d'action, mais des compositions de lumière et de couleurs, rappelant la peinture chinoise « à encre éclaboussée » qui met l'accent sur la couleur plutôt que sur le contour exact des formes. Ces scènes illustrent comment le "smudge motion" de Wong

⁸⁰ Ibid, p.165.

⁸¹ Hughes, Robert, *Shock of the New: Art and the Century of Change*, London: Thamesand Hudson, 1991, p.124

⁸² Boccioni, Umberto, Carlo Carr`a, Luigi Rossolo, Giacomo Balla, et Gino Severini, "Futurist Painting: Technical Manifesto 1910." Dans *Futurist Manifestos*, edited by UmbroApollonio, 27–31. London: Thames and Hudson, 1973, p.27.

Kar-wai transcende la simple représentation visuelle pour devenir une exploration artistique de la perception et de la sensation de distorsion du nocturne.

L'une des principales conclusions de l'étude de Langendorff est que le nocturne au cinéma, dans sa matérialité même, par les altérations visuelles inhérentes au processus d'enregistrement, mettent en perspective la richesse des teintes nocturnes. Elles obligent à une certaine extension de l'acuité visuelle pour suivre leurs différentes formes. Elles montrent également que la vision peut être prolongée par d'autres sens comme l'ouïe. Le nocturne apparaît alors comme l'empire des couleurs. Il donne lieu à une vision perceptive et paradoxalement plus attentive que dans la lumière du jour.

L'analyse des distorsions nocturnes révèle que ces dernières contribuent à la sublimation ou à la transfiguration des sujets filmés. Ces distorsions engendrent une forme d'altérité en comparaison à la frontalité des scènes diurnes, entraînant une métamorphose, un passage à un autre état. L'altérité de la nuit se caractérise aussi par une dramatisation qui, en dépeignant la grandeur, l'angoisse ou la beauté, peut s'aligner avec la sublimation.

2. La sublimation nocturne, un dévoilement des profondeurs psychiques

La sublimation peut être décrite comme le processus psychique de reconversion de l'énergie des pulsions vers des fins socialement valorisées, est utile à la société. Selon Vladimir Jankélévitch, les artistes nocturnes transforment la négativité en positivité alternative⁸³. Ce processus de sublimation révèle des aspects de la société et de la psyché humaine, souvent occultés par la normalité diurne. Pour théoriser ce phénomène, Langendorff s'est basée sur la philosophie du sublime de penseurs tels que E. Burke et E. Kant, ainsi que sur les théories psychanalytiques de Freud. L'objectif était d'articuler ces deux visions afin de cerner la sublimation nocturne, un phénomène qui met en lumière des tensions dramatiques coexistant avec la beauté sublime des images nocturnes, en photographie comme au cinéma.

Le terme sublimation renvoie au dépassement de soi. Celui-ci est lié au sublime dont on sait qu'il transporte l'esprit et les sensations. Cette élévation se manifeste dans les paysages nocturnes et les personnages qui évoluent à travers eux. Le.la spectateur.ice se retrouve plus réceptif dans l'obscurité puisque les images l'atteignent à un niveau plus sensoriel. On pourra d'ailleurs noter la parenté entre les formes nocturnes et le cinéma expérimental pour leur capacité à toucher le.la spectateur.ice de façon plus instinctive.



Dans "2001 : L'Odyssée de l'espace" de Stanley Kubrick, la séquence "Star Gate" offre une profusion psychédélique ultra stimulante de couleurs. Ces effets visuels ont été réalisés sans CGI grâce à la technique du « Slit Scan » mise au point par Douglas Trumbull. Cette technique innovante a permis de créer des effets de distorsion de la lumière et du mouvement, donnant l'impression d'un voyage à travers l'espace et le temps, une expérience visuelle qui reste marquante dans l'histoire du cinéma et qui suscite à la fois la crainte et l'admiration, des éléments clés de l'expérience du sublime.

⁸³ Jankélévitch Vladimir, op. cit., p.229.

La sublimation nocturne amène ainsi le.la spectateur.ice à une réceptivité accrue, créant une atmosphère qui fusionne l'observateur et l'œuvre dans une osmose éphémère, une invitation au sublime. Judith Langendorff écrit « *Le nocturne est alors cette atmosphère qui unit le spectateur et l'œuvre. Il crée une osmose, aussi fugitive soit-elle, et en cela, il convie le sublime. La sublimation nocturne du paysage ou de la technologie est porteuse d'un message, qui relate souvent les inquiétudes des artistes pour l'environnement, la société, la politique et des réflexions philosophiques sur le passage du temps et le cycle de la vie.*⁸⁴ »

Lorsque la sublimation nocturne se concentre sur les individus, on observe l'élévation propre au sublime à travers l'habileté des cinéastes et photographes à capturer l'essence et parfois les conflits internes des sujets. Ces cinéastes, par divers moyens, s'efforcent de dépeindre les complexités humaines et sociales à travers des scènes nocturnes qui dévoilent une réalité autre.

Des cinéastes comme David Lynch et Francis Ford Coppola embrassent ainsi le mystère et les ombres. Bien que celles-ci opacifient parfois la clarté du récit et de la narration, cet attrait pour l'étrange, l'énigmatique, le fantastique conserve une cohérence intrinsèque en accord avec la conception burkienne du sublime. Edmund Burke a en effet décrit le sublime comme quelque chose qui provoque une tension par le biais de l'horreur, affirmant : « *Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger ; c'est-à-dire, tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur, est une source du sublime ; ou, si l'on veut, peut susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir.*⁸⁵ » Dans ce contexte, la nuit devient un espace où le sublime est convoqué, transformant le récit en une expérience qui suspend les mouvements de l'âme avec un certain degré d'horreur, invitant le.la spectateur.ice à une expérience émotionnelle profonde et complexe.

⁸⁴ Langendorff, Judith, op. cit., p.407-408.

⁸⁵ Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Traduction par E. Lagentie de Lavaïsse. Pichon et Depierreux, 1803, p. 69-70.

Lynch, en particulier, remet en question les conventions associant la lumière à la vie et à la vérité. Dans son œuvre, les séquences nocturnes, empreintes de fantasmagorie, contrastent avec des scènes diurnes qui, loin d'être transparentes, flirtent avec l'illusion. Ainsi, la nuit devient un espace où la vérité transparaît plus nettement que dans l'éclat trompeur du jour.



Dans la séquence d'ouverture de "Blue Velvet" (1986), Lynch fait planer sa caméra au ralenti au-dessus d'une banlieue idyllique américaine, avec ses roses d'un rouge éclatant, ses clôtures blanches, le tout accompagné de l'air nostalgique "Blue Velvet". Cette imagerie tranquille est brutalement interrompue par la chute de l'homme arrosant sa pelouse. La scène culmine avec la révélation d'un grouillement d'insectes sous l'herbe. Cette séquence sous un ciel azur, trop parfaite pour être honnête, fonctionne comme la métaphore de vérités inquiétantes se cachant sous la surface, même dans la clarté du jour. Ce contraste entre apparence et réalité se révèle d'autant plus la nuit, tandis que l'enquête de Jeffrey le conduit à explorer le côté obscur de cette même banlieue. La nuit révèle ainsi un monde de perversion et de violence caché sous le vernis de la normalité diurne.

De même, les personnages de films tels que *Barry Lyndon* (1975), *Lost Highway* (1997) et *Dracula* (1992) sont paradoxalement mis en lumière dans l'éclairage de la nuit. Chacun incarne différents stades et états émotionnels de la palette du genre humain. Le nocturne, loin de distordre, intensifie leur perception et l'usage du clair-obscur, l'attention portée aux lumières colorées de la nuit soulignent leur expressivité. « *L'éclairage nocturne théâtralise jusqu'aux individus, qui deviennent alors plus que des acteurs, des archétypes, non seulement d'un état émotionnel particulier mais aussi d'une société, à une époque donnée*⁸⁶. » Selon Étienne

⁸⁶ Langendorff, Judith, op. cit. p.411.

Souriau, le nocturne favorise l'émergence de liens affectifs, et grâce à ses couleurs riches et contrastées, il devient le décor idéal pour amplifier les drames personnels et sociaux⁸⁷.

La nuit est donc souvent utilisée par les cinéastes pour explorer et exprimer les aspects cachés de l'esprit humain, tels que les rêves, les traumatismes et les névroses, qui sont moins visibles de jour. Elle est liée à l'inconscient et peut avoir une signification spirituelle, c'est donc une occasion de sonder l'âme de leurs personnages. Il s'agit là d'une forme contemporaine du romantisme, marquée par l'emphase sur le rêve, son entrelacement avec la réalité, l'opposition entre le grandiose et le rebutant, et une acuité visuelle tournée vers l'avenir de la société. La nuit crée en effet une ambiance qui peut désorienter le public, mélangeant la réalité, les rêves et les fantasmes. *« Certains artistes s'attachent à représenter névroses, psychoses, crimes et violences quand d'autres préfèrent partager certaines souffrances personnelles et les sublimer conjointement avec les personnages de leurs films, par la réalisation d'images dont les teintes et l'évanescence sont les miroirs de leur tristesse. Le nocturne apparaît alors comme l'expression visuelle de chagrins incommensurables, mais aussi comme une catharsis. Dans ce cas, l'élan de la sublimation s'exprime à travers la construction d'un univers nocturne⁸⁸. »*

3. La transfiguration nocturne

La transfiguration nocturne telle que la théorise Langendorff aborde les thèmes profonds de l'existence et de son accomplissement, tout en soulignant la nature éphémère des métamorphoses associées à la nuit. Alors que la sublimation nocturne se situe dans le réel, la transfiguration nocturne navigue dans l'irrationnel, tant en termes de formes exagérées que de contenu. Il est essentiel de noter que cette représentation nocturne est le résultat d'une capture artistique en couleur, distincte de la nuit dans sa forme naturelle. *« C'est d'ailleurs parce que ce nocturne est une création artistique, de surcroît en couleur, qu'il y a transfiguration. Lorsque celle-ci touche aux corps, elle évoque plus souvent la mort mais aussi la folie ou le surnaturel alors que la sublimation nocturne, même lorsqu'elle le fait par le biais d'un récit fantastique ou onirique, relate une résilience par un dépassement de soi, ce qui fait le lien avec le sublime⁸⁹. »*

⁸⁷ Souriau Étienne et Souriau Anne, op. cit., p. 1128.

⁸⁸ Langendorff, Judith, op. cit., p.412.

⁸⁹ Ibid p.31.

L'usage du terme « transfiguration » évoque le moment biblique où Jésus se métamorphose pour dévoiler sa divinité à ses disciples. Il est ainsi question d'une présence-absence du Christ, d'une mort et d'une résurrection, mais aussi et surtout du témoignage d'un mystère. Comme Arthur Danto le souligne, l'art, par essence, opère une transfiguration du réel en le réinventant⁹⁰. Bruno Duborgel, dans son exploration des icônes, les représentations religieuses et mystiques originaires de l'époque byzantine, suggère que l'art opère une transfiguration : en capturant l'essence du réel tout en n'en proposant qu'une représentation, l'œuvre d'art permet d'exposer ses composantes invisibles⁹¹.

Par ailleurs, elle peut exprimer une part de son sens à travers ce qu'elle choisit de ne pas représenter. L'exemple extrême en est le "Carré noir" de Malevitch, une œuvre qui, bien que fortement abstraite, s'inscrit dans la continuité des icônes et illustre la quête de transfiguration. Malevitch lui-même associait cette expérience du néant, de la nuit noire, à une forme d'illumination, à une promesse de transfiguration⁹².



L'icône la plus ancienne connue représentant Jésus-Christ (6e siècle) au monastère Sainte-Catherine, en Égypte.

Les artistes byzantins partaient d'un fond noir sur lequel ils apposaient des tons de plus en plus clairs, ocres et dorés. Cette méthode d'éclaircissement progressive incarnait non seulement la genèse du monde à travers l'illumination de la matière, mais aussi l'élévation spirituelle de l'humanité enrichie par la lumière divine, une métaphore de la transfiguration du Christ.

Dans l'œuvre de cinéastes comme Stanley Kubrick ou David Lynch, la transformation physique, pouvant culminer dans la métamorphose ou la mort, trouve une résonance particulière sous le voile de la nuit. La lumière et ses nuances deviennent les vecteurs de cette métamorphose sacrée, à l'image des icônes religieuses. Par ailleurs dans l'art des icônes, les couleurs sont des symboles puissants. Cette dimension symbolique est également

⁹⁰ Danto, Arthur, *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 36, p. 46, p. 90, p. 159-160.

⁹¹ Duborgel, Bruno, *L'icône, art et pensée de l'invisible*, CIER, université Jean Monnet/Saint-Étienne, 1991, p.8.

⁹² Riout, Denys, *La peinture monochrome*, Paris, Gallimard, Folio Essai, 2006 (première édition aux Éditions Jacqueline Chambon, 1996), p.81.

présente dans l'œuvre de David Lynch, qui utilise la couleur comme vecteur d'émotions spirituelles. Ses scènes sont peintes soit dans des teintes sombres, dominées par le noir, soit dans des éclats de couleurs vives et lumineuses, créant ainsi un contraste saisissant avec les ténèbres. Le bleu, en particulier, est souvent utilisé pour ses liens avec le sacré chrétien et la mélancolie romantique, enrichissant ses films d'une profondeur et d'une subtilité thématique qui résonnent avec la notion de transfiguration.

Tandis que la sublimation de la nuit évoque une certaine harmonie, la transfiguration nocturne se distingue par sa dimension plus tumultueuse. C'est dans l'intensité des couleurs et la lumière, ainsi que dans l'explosion des émotions humaines que réside son caractère particulier. Les scènes nocturnes accentuent cette perte de soi dans un environnement où les nuances et lueurs mystiques promettent une évasion vers un au-delà, vers l'invisible. Par ces tableaux nocturnes, les artistes cherchent à atteindre le public de façon émotionnelle plutôt que rationnelle, invoquant la force de la transfiguration pour émouvoir plutôt que pour expliquer.

Phénoménologie de la couleur dans le cadre de transfiguration nocturne

Nous l'avons vu, la nuit au cinéma s'exprime rarement dans l'obscurité absolue. Au contraire, elle se révèle à travers des éclats lumineux ou des atmosphères teintées de bleu, de rouge, de mauve, où la dynamique entre ombre et couleur est en perpétuelle mutation. Judith Langendorff note dans son analyse que le noir et le bleu dominent les représentations nocturnes, mais elle met l'accent sur l'incursion récurrente du rouge, symbolisant le sang et la mort, qui devient alors un marqueur dramatique de la nuit. Ce "rouge nocturne" s'empare d'abord des décors avant d'éclairer les corps⁹³. La couleur bleue quant à elle, tendrait davantage à éveiller l'imagination et rêverie selon Gaston Bachelard et Yves Klein⁹⁴ pour qui ce coloris représentait l'infini, l'air, le vide et le mirage⁹⁵. Comme le souligne Michaël Fœssel, « *loin de nous enfermer dans une obscurité sans issue, la nuit donne pourtant une vie singulière aux couleurs*⁹⁶ ». Jean-Jacques Wunenburger explore lui aussi l'expérience esthétique de la couleur : « *La couleur se détache de sa surface, autant que mon regard semble porté en avant du corps, les deux se rencontrant quelque part en un lieu indécis, qui n'est plus ici, mais pas encore là-bas. Telle est*

⁹³ Langendorff, Judith. op. cit., p.427.

⁹⁴ Riout, Denys, op. cit., p.52-54.

⁹⁵ Langendorff, Judith. op. cit., p.294.

⁹⁶ Fœssel, Michaël, *La nuit, Vivre sans témoin*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Les grands mots », 2017, p.128.

*l'expérience de la phénoménologie pure de la couleur, qui parvient à délocaliser et à décentrer sujet et objet.*⁹⁷ »

Les scènes nocturnes de Kubrick et Lynch mettent en scène la fluidité des couleurs, leur mutation et leur étrangeté. La transfiguration nocturne se matérialise dans une nuit baignée de lumière qui métamorphose le paysage. Cette même lumière enveloppe les personnages, les guidant vers leur transformation, leur fin ou leur renaissance.

Langendorff décompose la transfiguration en deux aspects : l'un exalte la beauté des décors au cinéma, et l'autre, la transformation inexorable de personnages, avec des scènes de mort ou de métamorphoses à résonance spirituelle. Elle remarque également que sous l'éclairage nocturne, les actes quotidiens acquièrent une dimension mystique ou surnaturelle. Ainsi, dans l'obscurité rehaussée par la couleur, corps et décors se fondent dans une unité nocturne.

Stanley Kubrick et David Lynch mettent régulièrement en scène des personnages traversant des transformations inquiétantes sous le voile de la nuit. Ces changements, qui peuvent mener à la mort, à la métamorphose ou à une renaissance, se déroulent parallèlement à des jeux de lumière qui transfigurent les décors, reflet du psychisme des personnages. Michel Cieutat suggère que « *chez Kubrick, le décor est toujours révélateur du personnage*⁹⁸ ». Parfois, la sublimation visuelle et la transfiguration physique des personnages convergent en une seule et même séquence : l'esthétique de la nuit sublime alors la photographie et l'action peut se conclure par la mort. Il est essentiel de considérer la proximité entre sublimation et transfiguration : si le sublime, selon Gaston Bachelard, est un état de l'imagination qui aspire à l'harmonie, la transfiguration invoque l'invisible et le spectaculaire ou l'étrange, pouvant renverser le monde diurne ou mener au vide⁹⁹.

Les couleurs vives qui percent l'obscurité ne servent pas toujours un récit, mais peignent souvent le portrait nocturne de l'espace urbain, où la transfiguration des lieux symbolise la vie, tandis que celle des individus tend plutôt vers la mort. Le noir de la nuit, tout aussi impérieux que les éclats de vert, rouge ou fuchsia, fait ressortir les autres couleurs. Jean-Jacques Wunenburger évoque dans la peinture monochrome que « *le noir intensifié par la lumière dégage une nécessité et une énergie propres (au sens de Kandinsky) qui fait de la surface peinte*

⁹⁷ Wunenburger, Jean-Jacques, *Esthétique de la transfiguration, De l'icône à l'image virtuelle*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2016, p.159.

⁹⁸ Cieutat, Michel, « Précis d'initiation à l'esthétique Kubrickienne », *Positif*, n° 464, oct.-nov. 1999, p.87.

⁹⁹ Bachelard, Gaston, *L'air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Le Livre de Poche », 2010, (première édition Librairie José Corti, 1943), p.147.

*un activateur de flux sensitifs, de courants émotionnels, psychiques, animiques, un vibreur qui accélère le processus perceptif dans son cheminement thymique et cognitif*¹⁰⁰. » Ce phénomène que nous avons déjà évoqué et qui est bien connu en peinture se manifeste également au cinéma. Le noir, juxtaposé à des lumières intenses de couleurs diverses, capte l'attention et guide le regard vers un « au-delà » plus sensible.

Les idées de la transfiguration, de la sublimation et de la réinterprétation de la réalité par l'art sont des thèmes récurrents dans l'œuvre de Nietzsche, notamment dans *La Naissance de la tragédie* (1872) et *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883). Chez Nietzsche, la transfiguration se rapporte à l'idée de l'art comme force métamorphosante qui peut transformer la réalité en lui donnant un sens nouveau ou en l'exaltant. Cela implique une sublimation de l'expérience vécue à travers l'art, où la réalité quotidienne peut être élevée et transfigurée en quelque chose de beau ou de significatif, malgré ses aspects peut-être tragiques ou banals. Nietzsche voit dans la transfiguration une affirmation de la vie, une capacité de l'artiste à réinterpréter le monde à travers un prisme esthétique qui dépasse les limitations du quotidien.

En somme, pour Nietzsche, la transfiguration est un acte créatif qui permet à l'artiste de transcender le réel par l'imagination et l'expression artistique. On peut ainsi observer que selon la conception de la transfiguration que Nietzsche a formulée, les cinéastes transfigurent leur vie quotidienne à travers l'art de la flânerie nocturne et la pratique du cinéma et de la photographie. Cette observation va au-delà de l'analyse de la nuit pour questionner la fascination des cinéastes et des photographes pour celle-ci. Chaque artiste aborde le nocturne à travers une "figure-matrice" personnelle, une sorte de spectre composé d'intentions et de motivations esthétiques qui lui sont propres. À ce titre, la rédaction de ce mémoire constitue ma propre quête de sens : j'essaie de saisir ma « figure-matrice », les raisons de mon attrait pour les éclairages colorés et les scènes de nuit.

¹⁰⁰ Wunenburger, Jean-Jacques, *op. cit.*, p.106.

Les intérieurs nuit : quand y a-t-il transfiguration ?

En ce qui concerne les décors intérieurs, contrairement aux paysages urbains, ceux-ci semblent rarement subir une transfiguration sauf dans des cas où une connexion forte entre le récit et les personnages doit être soulignée. Si les changements esthétiques de la journée vers la nuit sont évidents au regard des paysages urbains nocturnes, dans les lieux intimes, la nuit ne transforme pas l'environnement de façon spectaculaire. À l'obscurité totale succède une lumière domestique qui imprègne les pièces de tons chauds tungstène, jaune, orangé. Même si les ombres peuvent conférer une atmosphère mystérieuse - comme dans *Lost Highway* de Lynch - une transfiguration délibérée par le cinéaste est nécessaire pour que l'effet soit prononcé. Maurice Merleau-Ponty remarque la neutralité de la lumière jaune, qui tend à l'absence de couleur¹⁰¹, un concept également soutenu par Goethe rappelons le, qui souligne la nécessité d'équilibre entre ombre et lumière pour la vivacité des couleurs. En intérieur, le contrôle de l'éclairage est donc essentiel à la transfiguration.

Photogramme extrait de "Lost Highway" (1997) de David Lynch. Ici la stylisation de l'éclairage, le silhouettage de l'actrice donnent au personnage un caractère surnaturel et inquiétant qui relève de la transfiguration.



¹⁰¹ Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Folio Essais, 1995, Paris, Gallimard, 1964, p.366.

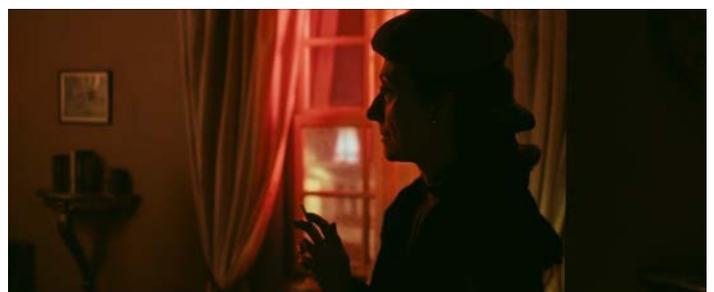
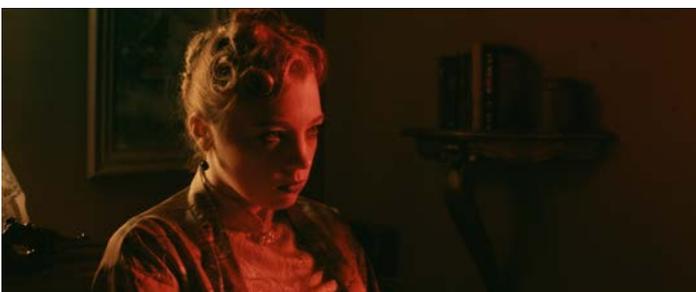
Dans ma PPM, bien conscient de la force dramatique de l'éclairage et de la couleur, j'ai délibérément cherché à créer deux ambiances lumineuses distinctes dans la suite d'hôtel où se déroule l'intrigue.

Dans la chambre où gisent les corps ensanglantés de Joffre et des filles assassinées, les éclairages sont chauds, mais neutres en termes de composantes colorées. La lueur nocturne provenant de la fenêtre est légèrement teintée de bleue pour créer du contraste à l'image, mais dans ces choix plutôt réalistes, la couleur de la lumière ne perce pas l'image : il n'y a pas à proprement parlé de transfiguration dans ces scènes.



Ces photogrammes de « Rouge » montrent la même pièce éclairée de la même manière, mais étalonnées différemment de façon plus ou moins chaleureuse pour changer la tonalité des séquences correspondantes à deux temporalités distinctes.

À l'inverse, le salon qui baigne dans la lueur du néon rouge de l'hôtel irradie d'expressivité. Le film s'appelle *Rouge* : tous les mystères du film semblent converger dans cette pièce et les regards se portent sur ce personnage ambigu et manipulateur qu'est Solène, la prostituée survivante du massacre dont on ignore si la tristesse est simulée ou non. Plus tard, Louise, qui elle aussi joue un double jeu de justicière de l'ombre/nettoyeuse ripoux du maire, comprend toute sa mise en scène. Solène se révèle être Charlie, la proxénète de Joffre.



À gauche : l'identité de Solène (Charlie) vient d'être révélée. À droite Louise scrute Solène des pieds à la tête, demeurant dans une partie sombre de la pièce. Le positionnement des sources, en particulier le néon de l'hôtel ici, a été pensé pour que le rouge ne frappe que le visage de Solène.

Le rouge nocturne

L'évocation de la chambre rouge éclairée au néon de ma PPM me conduit naturellement à m'intéresser aux usages de cette couleur dans le contexte du nocturne au cinéma. En effet, chez de nombreux cinéastes, la transfiguration nocturne est souvent marquée par l'utilisation de cette couleur lors de scènes clés, caractérisées par leur intensité narrative et dont on peut relever des symboliques très variées¹⁰².

Kandinsky affirme que le rouge résonne intensément en nous, c'est l'une des couleurs les plus dynamiques. Le peintre observe également que la couleur noire est celle qui a le moins de résonance, mais qu'à ses côtés toute couleur « *sonne plus forte et plus précise*¹⁰³. » À l'inverse, sur une toile blanche, les couleurs tendent à perdre en intensité et à se diluer. De ce fait, la nuit noire agit comme un catalyseur, mettant en valeur et exaltant les couleurs qui y sont placées.

De son côté, Michel Pastoureau observe dans *Le petit livre des couleurs* que face au blanc et au noir, le rouge représente la notion de couleur dans ce qui constitue la triade symbolique fondamentale de l'ordre chromatique de l'Europe au Moyen âge. Cette prédominance s'explique de manière pragmatique : les premiers colorants et pigments capables de teindre de manière intense et pérenne étaient rouges, faisant de cette couleur un synonyme de la couleur elle-même. Le rouge est donc perçu comme la couleur par excellence, à tel point que dans certaines cultures, comme en Russie, un seul et même terme peut désigner à la fois le rouge et la couleur en général. « *Avec lui, on ne fait pas vraiment dans la nuance. Contrairement à ce timoré de bleu, le rouge, lui, est une couleur orgueilleuse, pétri d'ambition et assoiffé de pouvoir, une couleur qui veut se faire voir et qui est bien décidé à en imposer à toutes les autres. En dépit de cette insolence, son passé, pourtant, n'a pas toujours été glorieux. Il y a une face cachée du rouge, un mauvais rouge qui a fait des ravages au fil du temps. Un méchant héritage plein de violence et de fureur, de crimes et de péchés. Méfiez-vous de lui : cette couleur-là cache sa duplicité. Elle est fascinante, et brûlante comme les flammes de Satan*¹⁰⁴. »

¹⁰² Langendorff, Judith, op. cit., p.463.

¹⁰³ Kandinsky, Wassily, op. cit., p.113.

¹⁰⁴ Pastoureau, Michel, et Dominique Simonnet, op. cit., p.29.

Le rouge c'est aussi la couleur d'une véritable lampe néon : les autres couleurs étant obtenues en utilisant d'autres gaz et poudres fluorescentes. Pour Christopher Doyle, chef opérateur de nombreux films de Wong Kar-wai, le rouge d'un néon est particulièrement vibrant : c'est une couleur qu'il faut utiliser avec soin en particulier dans la culture chinoise où elle est perçue comme très cérémonielle. « *Je pense que le néon utilise cela à son avantage, car il dit "Je suis impétueux, je veux dire quelque chose, et je suis là". Les couleurs obtenues dans les lampes néon sont souvent beaucoup plus spécifiques qu'elles ne le sont dans d'autres formes d'éclairage*¹⁰⁵. » [trad. pers.].



Fallen Angels, Wong Kar-wai (1995)



As Tears go By, Wong Kar-wai (1988)

Comme nous l'avons vu en première partie de ce mémoire, il n'est pas convenable d'attribuer un symbolisme universel à l'utilisation d'une couleur. Toutefois dans le contexte du nocturne, et au regard de sa puissance émotionnelle historique, il semble que la teinte rouge soit très souvent employée comme une puissante allégorie, au cinéma comme dans d'autres arts. Pour Deleuze « *il y a bien un symbolisme de la couleur, mais il ne consiste pas dans une correspondance entre une couleur et un affect (le vert et l'espérance...). La couleur est au contraire l'affect lui-même, c'est-à-dire la conjonction virtuelle de tous les objets qu'elle capte*¹⁰⁶. »

¹⁰⁵ Christopher Doyle: *Filming in the Neon World* 杜可風 : 霓虹光影 | NEONSIGNS.HK 探索霓虹, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=97GwbI27w10>.

¹⁰⁶ Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, (1983) Paris, Les éditions de minuit, 2003, p.166.

Gilbert Durand a remarqué que Edgar Allan Poe utilisait des descriptions nocturnes d'eaux teintées de vert, violet ou pourpre pour évoquer le décès de sa mère, des couleurs qui évoquent le sang et renvoient à une "féminité substantielle"¹⁰⁷. Bien que cette interprétation se vérifie dans de nombreux films, elle ne s'applique pas uniformément à tous les exemples. Cette idée des "figures-matrices" est donc une piste complexe.



Fire Walk With Me, David Lynch (1992)

Bram Stoker's Dracula, Francis Ford Coppola (1992)

Carrie, Brian De Palma (1974)



« Rouge », Jason Boussioux (2023)

Hormis ces moments où la couleur rouge intervient métaphoriquement pour exprimer la mort, les transfigurations nocturnes des décors intérieurs demeurent exceptionnelles. Elles servent principalement à établir une connexion entre les personnages et des éléments mystiques, fantastiques ou illusionnaires, liant davantage ces transfigurations aux individus qu'à leur environnement.

¹⁰⁷ Durand Gilbert, op. cit., p. 230-231.

Dans *Eyes Wide Shut* (1999) de Stanley Kubrick, dont les scènes se déroulent principalement la nuit à l'exception de trois courtes séquences diurnes, on observe une absence notable de transfiguration nocturne des décors, sauf de manière occasionnelle et éphémère. La photographie, réalisée par Larry Smith, offre un réalisme sans altération marquée, avec des scènes intérieures sous une lumière artificielle uniforme aux tonalités chaudes de rouge, orange et jaune, à même d'évoquer la période de Noël du récit, tandis que l'utilisation de lumières bleues sous les fenêtres crée par moments une atmosphère nocturne artificielle.



La photographie du film diffère ainsi de celle habituellement associée à Kubrick, peut-être en raison de l'absence de John Alcott en tant que directeur de la photographie ou peut-être pour une recherche de réalisme. Kubrick a souvent opté pour une lumière diurne claire et un éclairage nocturne aux teintes métaphysiques comme le bleu, le sépia, le mauve ou le rouge.



A Clockwork Orange, Stanley Kubrick (1971)

Full Metal Jacket, Stanley Kubrick (1987)



The Shining, Stanley Kubrick (1980)

2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick (1968)

La différence entre la photographie d'*Eyes Wide Shut* et les œuvres antérieures de Kubrick peut aussi s'expliquer par les avancées techniques, en particulier par l'amélioration de la sensibilité de la pellicule utilisée. Larry Smith indique que Kubrick avait envisagé d'utiliser les mêmes objectifs que pour "Barry Lyndon", mais qu'il y renonça, car la sensibilité des films avait considérablement augmenté, passant de 100 ASA pour *Barry Lyndon* à 500-800 ASA au moment du tournage d'*Eyes Wide Shut*¹⁰⁸. Cette sensibilité accrue des pellicules a naturellement conduit à une esthétique différente de celle obtenue avec les émulsions moins sensibles utilisées par John Alcott ou Douglas Milsome dans les films précédents.

Fugitive transfiguration par la lumière bleue

Bien que la photographie d'*Eyes Wide Shut* puisse sembler plus sobre qu'à l'accoutumée, une séquence du film (de 2h18 à 2h21m45s) révèle une transfiguration nocturne subtile. Le Dr. Bill Hartford revient chez lui, tard dans la nuit, après une série de péripéties qui ont rythmé le film. Une lumière bleue filtre à travers les fenêtres, donnant au salon et à la chambre une atmosphère surréaliste.



Le jeu de champ-contrechamp, capturant la terreur de Bill face à la mystérieusement réapparition du masque vénitien aux côtés de sa femme, suggère une menace imminente. Cette tension est exacerbée par la bande sonore, avec la "Musica Ricercata" de Ligeti, décrite par Michel Chion comme des notes martelées « *comme un coup de marteau impitoyable* », qui instille l'angoisse¹⁰⁹. Kubrick, tout comme Lynch, De Palma ou Coppola, sait que la musique façonne la perception, préfigurant souvent un drame imminent. Le nocturne gagne en intensité

¹⁰⁸ Pizzello Stephen, « A Sword in the Bed: Cinematographer Larry Smith Helps Stanley Kubrick Craft a Unique Look for "Eyes Wide Shut," a Dreamlike Coda to the Director's Brilliant Career », *American Cinematographer*, *The International Journal of film and Digital Production Techniques*, Hollywood, vol. 80.10, October 1999, (p. 28-38.

¹⁰⁹ Langendorff, Judith. op. cit., p.475.

lorsqu'il est souligné par des mélodies ou des effets sonores, signifiant presque toujours que « *quelque chose se passe*. Cette légère distorsion de la réalité, devenue soudain menaçante, illustre bien la vision de Jankélévitch sur les mystères de la nuit, invisibles pour les "clairvoyants" : « *la nuit il se passe une foule de choses étonnantes dont les esprits forts n'ont aucune idée, et qui sont visibles aux "voyants", mais non aux "clairvoyants"*¹¹⁰. » Judith Langendorff se sert de cette scène pour montrer la relation étroite entre les personnages et leur environnement, suggérant que la transfiguration des décors ne peut être dissociée des individus qui les habitent. Ainsi, sauf choix artistique délibéré de séparation, le nocturne crée une interaction entre les espaces et ceux qui s'y trouvent, une interdépendance explorée par Kubrick dans cette séquence emblématique.

Toutefois, Larry Smith explique dans une interview d'*American Cinematographer* que Stanley Kubrick avait assigné des palettes de couleurs spécifiques (lavande, orange, bleu profond, rouge, blanc) à chaque scène d'*Eyes Wide Shut*, correspondant aux émotions véhiculées. Ceci indique un désir de travailler une certaine atmosphère ou (le « Stimmung ») à travers la photographie, ce qui semble aller à l'encontre de la sobriété et du naturalisme que nous avons évoqués précédemment. Kubrick a conçu le film entier en termes chromatiques. La couleur bleue saturée de l'appartement des Hartford a été obtenue avec des éclairages domestiques et des spots bleus placés à l'extérieur des fenêtres, sans se soucier du réalisme d'un tel éclairage. Pour les gros plans, des lampes en papier chinois bleu ont été utilisées pour renforcer cette lumière. La couleur bleue a une importance particulière dans les films de Kubrick, de *Orange Mécanique* à *Eyes Wide Shut* : elle est devenue emblématique de sa filmographie.

La transfiguration nocturne des paysages, souvent urbains, est fréquente au cinéma, alors que celle des intérieurs est plus exceptionnelle et généralement liée à des éléments de narration fantastique ou à une dimension spirituelle ou inquiétante. Quant aux séquences qui utilisent la couleur rouge, elles portent une signification métaphorique, notamment en relation avec la mort, et établissent un lien entre les personnages et des éléments fantastiques ou mystiques. Ces séquences mettent en lumière l'interaction entre les personnages et leur environnement, particulièrement dans un cadre nocturne.

Les trois approches de Judith Langendorff ne couvrent pas tout le spectre d'analyse du nocturne. Gérard Genette par exemple, met davantage l'accent sur une vision de la nuit comme

¹¹⁰ Jankélévitch Vladimir, op. cit., p. 225.

opposée au jour¹¹¹. Cette idée de négation du jour est aussi évoquée par le penseur Michaël Fœssel¹¹².

L'étude approfondie du nocturne dans la seconde partie de ce mémoire met en avant l'importance cruciale de la lumière et de la couleur dans la représentation de la nuit. Lors d'une conférence donnée cette année à l'ENS Louis-Lumière, Darius Kondji parle du travail en studio : nous partons de l'obscurité, du noir, « si on ne met pas de lumière, on n'a rien ». Il en va ainsi de la nuit où l'obscurité est le point de départ ; sans intervention lumineuse, nous sommes face au néant. C'est cette toile de fond sombre qui permet aux cinéastes et directeur.ices de la photographie d'orchestrer avec intention les jeux de lumière qui perforeront l'obscurité, qu'il s'agisse de halos, de lignes, de faisceaux délicats ou de déferlantes chromatiques.

¹¹¹ Genette Gérard, op. cit., p. 106.

¹¹² Fœssel, Michaël, op. cit. p.38-39.

**Partie III. Une esthétique *néon*,
tentative de théorisation**

L'éclairage artificiel, en particulier celui qui sculpte les rues de nos métropoles, est désormais au cœur de représentations contemporaines qui fusionnent ombre et lumière éclatante, saturée de couleurs. On voit ainsi fleurir depuis quelques années dans les critiques, listes de films¹¹³ et articles de journalistes de cinéma les emplois du terme "esthétique *néon*"¹¹⁴, que je m'attacherai à définir dans la prochaine partie, en évaluant la pertinence du mot « esthétique » et de l'évocation du signifiant *néon* pour désigner ces images dont on sent bien le sème commun.

Nous étudierons donc l'histoire du néon et des significations qu'on a pu lui prêter selon les époques, les cultures et les contextes. Armé des outils nécessaires à la compréhension de l'imaginaire collectif attaché au *néon*, je m'attellerai alors à retracer l'histoire des usages de la couleur dans les éclairages au cinéma en mettant l'accent sur l'héritage de Technicolor, Hollywood ayant instauré les bases d'une forme d'idéologie de la lumière blanche encore prégnante dans la manière de concevoir les films contemporains. Nous étudierons donc les différentes prises de liberté au fil du temps et l'émergence de nouvelles tendances plus expressionnistes dans les usages de lumières colorées. Les questions de réalisme dans la représentation naturaliste ou expressionniste de la lumière sont au cœur des questions sous-tendues par ces nouveaux éclairages *néon*.

Enfin, l'étude abordera la signification particulière des lumières *néon* dans le genre du film noir : le point culminant de mon étude sera la théorisation d'un nouveau sous-genre cinématographique pensé comme la somme de toutes les réflexions gravitant autour du *néon* : le cinéma « *néon-noir* ». Les lumières de la ville en sont le langage, l'essence, capable de transmettre mystère, danger, futurisme ou nostalgie, transformant la nuit en un canevas sur lequel le récit se déploie en teintes saturées et contrastes saisissants.

¹¹³ MUBI. « NIGHT LIGHTS NEON LIGHTS - Movie List ». Consulté le 7 novembre 2023.

<https://mubi.com/en/lists/night-lights-neon-lights>.

¹¹⁴ « De *Suspiria* à *Drive*, de Valérian à *Atomic Blonde* : le phénomène de l'esthétique néon ». Consulté le 7 novembre 2023. <https://www.ecranlarge.com/films/dossier/984434-de-suspiria-a-drive-de-luc-besson-a-gaspar-noe-la-mode-phenomenale-de-l-esthetique-neon>.

Pop-up urbain, cabinet de conseil en prospective urbaine. « Au clair du néon : l'oraison funèbre d'un tube démodé ». Consulté le 7 novembre 2023. <http://www.pop-up-urbain.com/au-clair-du-neon-loraison-funebre-dun-tube-demode/>.

Chapitre I. Le néon, nostalgie et fantasmes de modernité

1. Petite histoire du néon : le gaz néon et les premières enseignes lumineuses

« *Let There Be Neon* »

Dans mon exploration du monde brillant et coloré du néon, ma bibliothèque s'enrichit de plusieurs ouvrages traitant des enseignes lumineuses et de l'évolution de l'éclairage urbain. Parmi eux se distingue un recueil photographique remarquable, acquis sur Ebay, et portant la signature de Rudi Stern : *Let There Be Neon*, un titre évocateur qui suggère l'acte de création lumineuse, "Que le néon soit".



En plus de son livre, Rudi Stern fonde en 1972, « Let There Be Neon », un atelier et une galerie situés à New York

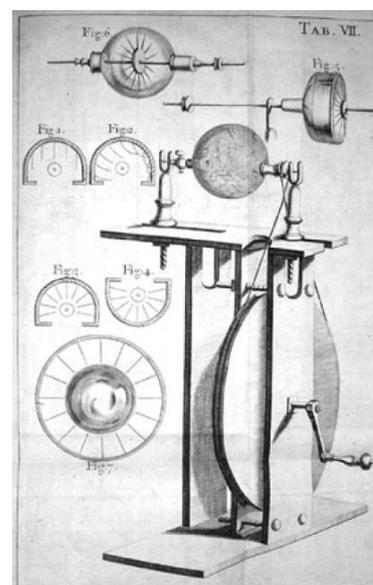
L'ouvrage révèle que le néon n'a fait son entrée aux États-Unis qu'en 1923¹¹⁵, soit une décennie après son invention en France par Georges Claude, un esprit autodidacte et inventif. Ce dernier a décrit son invention comme une "flamme vivante", témoignant de la vivacité et de la chaleur apparente émanant de ces tubes lumineux. Pionnier industriel, Claude est aussi l'un des membres fondateurs de la compagnie Air Liquide en 1902, qui, s'appuyant sur son brevet de liquéfaction de l'air, a évolué pour devenir une entreprise d'envergure mondiale, gérant des gaz aussi variés que l'oxygène, l'azote, l'hélium, l'argon, le krypton, le xénon et bien sûr le néon. Il abordait sa découverte avec une ardente passion, la décrivant avec une ferveur presque sensuelle : « *L'idée de la liquéfaction sous pression m'apparaît brusquement, sans doute due à quelque éclair illuminant une cervelle surexcitée. J'installe, dans l'échappement du détendeur, un simple tube de deux centimètres de*

¹¹⁵ Stern, Rudi, *Let there be neon*. New York, 1979. p.24.

diamètre et d'un mètre de long, fermé à l'autre bout par un robinet, et que j'alimente avec une partie de l'air comprimé et froid sortant du détenteur. Puis, tremblant d'émotion à cette heure suprême, je mets la machine en marche. Après une attente anxieuse, le précieux liquide se met à couler. Enfin ! ¹¹⁶». Étudier de près l'histoire du néon est un bon moyen pour comprendre l'héritage de ces enseignes lumineuses et ainsi de mieux appréhender leurs différentes connotations.

Une invention française résultat d'un long parcours scientifique

La genèse du néon commence avec Jean Picard, astronome de renom et pionnier dans la mesure du rayon terrestre, qui en 1675, remarque un éclat inhabituel dans un baromètre à mercure. Plus tard, en 1683, Otto von Guericke, édile de Magdebourg et père de la pompe à vide, parvient à créer une illumination grâce à l'électricité statique. En 1709, Francis Hawksbee, illustre membre de la Royal Society, expérimente avec un générateur électrostatique de Guericke et du mercure : il découvre qu'en évacuant l'air et en frottant la boule, une lueur en émane. Cette électroluminescence était suffisante pour permettre de lire ¹¹⁷.



Générateur construit par Francis Hawksbee

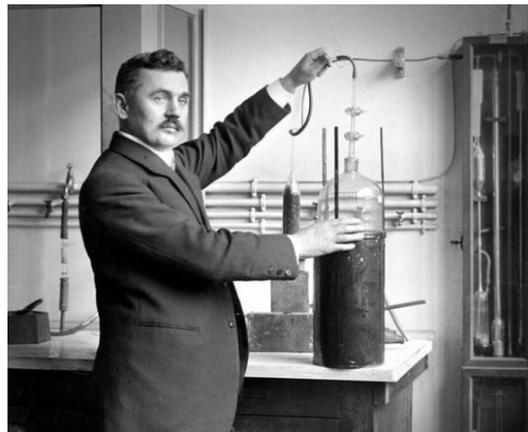
À l'aube des années 1890, Nikola Tesla pose ses valises à New York et établit son laboratoire dans ce qui deviendra plus tard le quartier de Broadway. Il entre rapidement en conflit avec son ancien employeur, Thomas Edison, sur la supériorité du courant alternatif par rapport au continu. Lors d'une conférence à Paris en février 1892, Tesla enchante les spectateur.ices en faisant passer un courant alternatif à travers des tubes courbés de phosphore, qui s'illuminent pour former le mot "lumière". Mais l'ingéniosité de Tesla dans la manipulation des tubes lumineux se heurte à un problème de durabilité ; l'appareillage se détériore rapidement, et l'érosion des électrodes par les vapeurs de gaz complique le maintien d'une lumière stable. En quête d'une solution plus

¹¹⁶ Jemain, Alain. *Les conquérants de l'invisible : Air liquide, 100 ans d'histoire*. Paris: Fayard, 2002, p.28

¹¹⁷ Hawksbee, Francis Auteur du texte. *Expériences physico-mécaniques sur différens sujets. Tome 2 / , et principalement sur la lumière et l'électricité, produites par le frottement des corps. Traduit de l'anglois de M. Hauskbée, par feu M. de Brémond, Revues & mises au jour... par M. Desmarest., 1754.*

pérenne, divers inventeurs se tournent alors vers d'autres gaz comme le nitrogène ou le dioxyde de carbone. C'est en Angleterre, en 1897, que William Ramsay et Morris W. Travers font une avancée décisive en isolant des gaz nobles par distillation de l'air liquide. Ils présentent ainsi à la reine Victoria des tubes brillant remplis d'argon, de néon, de krypton et de xénon mais l'extraction de ces gaz reste excessivement onéreuse pour envisager une quelconque industrialisation.

C'est là que Georges Claude entre en scène. Originellement motivé par la production économique d'oxygène pour les hôpitaux, ses recherches produisent des résidus de gaz nobles, en particulier du néon et de l'argon. Par un heureux hasard, Claude découvre que le néon diffuse une lumière rouge éclatante tandis que l'argon offre un bleu saisissant. De plus, en appliquant des poudres fluorescentes à l'intérieur des tubes, il parvient à diversifier la palette de couleurs disponibles.



Georges Claude dans son laboratoire, 1913



Illumination du péristyle du Grand Palais, Paris - 1910 Salon de l'Automobile - Réal. PAZ et SILVA - Léon Gimpel

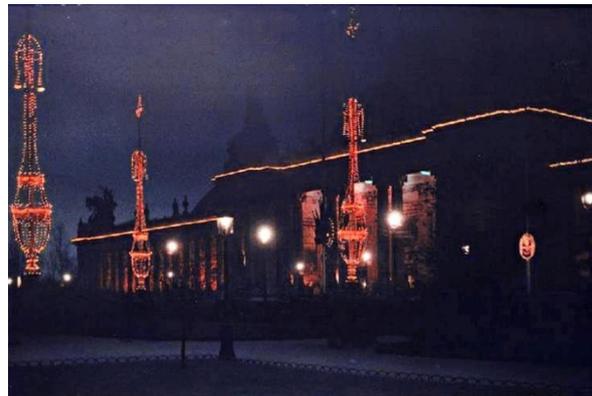
En décembre 1910, il émerveille ainsi le public du Grand Palais avec ses découvertes. Après avoir développé une électrode anti-corrosion, il débloque enfin la voie vers la démocratisation des néons. Les tubes désormais plus fins et flexibles peuvent être fléchis et permettent la création de lettres pour former des enseignes. La toute première est datée de 1912,

information qui trouve son origine dans les mémoires non publiés de Jacques Fonsèque, de la société d'éclairage Paz et Silva, associée à Georges Claude. Ulmer et Plaichinger se réfèrent à ces mémoires dans leur livre *Les Écritures de la nuit* : « M. de Beaufort, de l'atelier Claude, a eu l'idée de réduire le diamètre des tubes incandescents et de miniaturiser les électrodes afin de pouvoir former les tubes en une ligne continue de lettres. Les essais ont été si rapidement

concluants qu'une première enseigne au néon a vu le jour en 1912. 'Palace Coiffeur' illuminait la façade d'un salon de coiffure au 14 boulevard Montmartre, fréquenté par les directeurs de Paz et Silva.¹¹⁸ ». Georges Claude fut ainsi un acteur clé dans l'essor du néon grâce à sa collaboration avec les Établissements Paz et Silva, qui dominaient le marché de la publicité électrique. Il assura également sa promotion auprès du grand public, avec l'aide du photographe Léon Gimpel, collaborateur du journal L'Illustration. Gimpel, pionnier de la photographie couleur et des plaques autochromes, a vu dans la luminosité du néon un sujet d'expérimentation idéal, particulièrement attiré par l'obscurité de la nuit¹¹⁹. La première mise en lumière des néons de Georges Claude par Léon Gimpel a eu lieu en 1910, au Salon de l'automobile au Grand Palais, où avait été disposé « un certain nombre de tubes de néon dissimulés dans la partie supérieure de la colonnade et de vapeurs de mercure dissimulés dans la partie inférieure ; la région médiane où les radiations rouges du néon s'additionnaient aux radiations vertes des vapeurs de mercure était teintées d'un blanc nacré de toute beauté¹²⁰ ».

La création de la société « Lampes Claude », avec son partenaire Fonseca, mène ainsi au déploiement des premières enseignes néons dans la ville de Paris, dont une des plus emblématiques, en 1912, qui arborait le nom de Cinzano sur les Champs-Élysées, illuminant Paris d'un message publicitaire pour le vermouth italien¹²¹.

En 1919, la somptueuse façade de l'Opéra de Paris, conçue par Charles Garnier, s'illumine d'une aura inattendue avec l'installation de néons rouges et bleus, un choix étonnant au regard de ce qu'écrivait Charles Garnier en 1871 au



Illumination du péristyle du Grand Palais, Paris - 1910 Salon de l'Automobile - Réal. PAZ et SILVA - Léon Gimpel

¹¹⁸ Ulmer, Bruno, et Thomas Plaichinger. *Les écritures de la nuit - Un siècle d'illuminations et de publicité lumineuse - Paris ville lumière*. Syros Alternatives, 1987, p.24.

¹¹⁹ Thierry Gervais, « Les Libertés visuelles de Léon Gimpel (1873-1948) » (Mémoire de maîtrise, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1997), p.31.

¹²⁰ Gimpel, Léon, *Quarante ans de reportages photographiques*, Souvenirs de Léon Gimpel, collaborateur à L'Illustration (1897-1932), Domaine de Castelmont, Jurançon, manuscrit (collection SFP), 20 février 1944, p.47.

¹²¹ Miranda, Luis de, *Neon. Le Néon dans l'art des années 1940 à nos jours (ouvrage publié à l'occasion de l'exposition Néon : Who's afraid of red, yellow and blue ? à la Maison Rouge)*, Paris, Archibooks, 2012, p.183

sujet des enseignes envahissantes dans la Gazette des Beaux-Arts : « *Ce n'est pas assez de me balayer les rues afin que mes pieds ne se crottent pas ; balayez-moi donc aussi ces adresses envahissantes qui se plaquent sur mon passage et m'éclaboussent les yeux*¹²². » Cependant, l'exemple de l'opéra Garnier témoigne de l'élégance que l'on attribuait aux édifices publics ornés de tubes au début des années vingt. Cette combinaison distinctive de rouge néon et de bleu argon fut même célébrée sous le nom de « couleur opéra ».

Quatre ans plus tard, l'année 1923 marque le transport de l'innovation du néon de Paris à Los Angeles par Earle C. Anthony, un concessionnaire automobile. Celui-ci installe une enseigne Packard sur un boulevard hollywoodien, d'une luminosité si saisissante qu'elle entraîne embouteillages et accidents, malgré les efforts de la police pour gérer le tumulte.

Georges Claude inaugure alors une ère de prospérité, commercialisant désormais des licences d'exploitation de son brevet aux États-Unis, un monopole notamment permis par le brevet d'électrode à durée de vie prolongée. À New York, Chicago, San Francisco, Detroit, Pittsburgh et Boston, les entreprises franchisées étaient prêtes à déboursier 100 000 dollars, en plus des royalties, pour obtenir la licence leur permettant de produire des enseignes au néon à la française. Georges Claude jette ainsi les bases d'un système de franchise qui s'étendra dans les années 50 avec des géants comme General Motors ou McDonald's. En 1927, Paris comptait plus de 6 000 enseignes au néon, les premières installations devenant une forme révolutionnaire de marketing et leur popularité se propageant de l'Europe aux États-Unis¹²³.

Jusqu'en 1932, il jouit d'un monopole, avec une présence dominante à New York où, en 1927, sa société a produit 611 des 750 enseignes au néon de la ville, éclairant les nuits avec des noms tels que Remington, Scientific American et Lucky Strike. Malgré le krach boursier de 1929, Claude Neon Lights voit son chiffre d'affaires grimper de 40 %, frôlant les 10 millions de dollars. La concurrence s'intensifie avec l'émergence de créations néon uniques et artisanales, comme les montgolfières Good Year illuminées qui ne s'éteindront qu'à l'avènement de la Seconde Guerre mondiale.

¹²² Garnier, Charles, dans la *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, 1 juillet 1870. « Les affiches agaçantes », p.491.

¹²³ Davis, Kristina. « Neon Light Fetish: Neon Art and Signification of Sex Work ». *Visual Culture & Gender* 12 (15 septembre 2017): 17-28, p.18.

À Paris, la contagion du néon continue avec la Gare du Nord qui affiche une représentation en néon d'une locomotive, promouvant le trajet Paris-Liège en 4 heures. Ce progrès fulgurant du néon, désormais phénomène international, s'inscrit dans l'histoire comme une révolution visuelle et commerciale.

Dans les années trente, les régimes fascistes n'ont pas hésité à exploiter la popularité du néon pour leurs messages de masse. Ainsi, sur les hauteurs de Rome, des phrases glorifiant l'Empire étaient affichées en néons selon les désirs de Mussolini.

Plus au nord, Goebbels, architecte de la propagande nazie, utilisait le ciel de Berlin comme tableau d'affichage pour des slogans unificateurs, encadrés de svastikas lumineuses.



Le néon : un nouveau symbole américain



La carte postale porte un cachet de 1945, mais semble représenter Times Square en 1940. Deux films sortis cette année-là, "Le Dictateur" de Charlie Chaplin et "L'Homme de l'Ouest" avec Gary Cooper, brillent sur les devantures des cinémas.

À New York, Times Square se transforme en une mosaïque étincelante de néons, établissant la ville comme une nouvelle métropole lumière. Dans les années 1930, les enseignes au néon étaient devenues une attraction touristique, attirant chaque jour 1 100 000 visiteurs : en 1934, New York comptait près de 20 000 publicités au néon rien qu'à Manhattan et à Brooklyn. Le marché américain adopte ainsi peu à peu le néon comme un élément de signalisation représentatif des États-Unis, et sa popularité se maintient jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Après la guerre, les

dimanches étaient consacrés à l'admiration des œuvres des artisans verriers. Durant les années 1950, le néon devient un emblème du rêve américain, incarnant le glissement de l'élégance

parisienne vers la vision plus libérale des États-Unis, un parallèle peut-être prédit par l'arrivée de la Statue de la Liberté de Bartholdi¹²⁴.

Dans l'Amérique effervescente de l'après-guerre, les enseignes au néon indiquent bars, cinémas et motels, et participent à la création de Las Vegas, ville de néons émergeant du désert. En 1964, dans le magazine Esquire, l'écrivain Tom Wolfe décrit ainsi son arrivée à Las Vegas : « *Las Vegas est la seule ville au monde dont l'horizon n'est fait ni d'immeubles, comme à New York, ni d'arbres, comme à Wilbraham, dans le Massachusetts, mais de néons. (...) Regardez Las Vegas à plus d'un kilomètre depuis la route 91 et vous ne verrez ni immeubles, ni arbres, seulement des néons*¹²⁵. » De même, un article paru en 1969 dans la revue « Enseigne et Lumière » sacrait Las Vegas comme la capitale mondiale de la lumière, supplantant définitivement Paris : *si l'on n'a pas parcouru de nuit les avenues illuminées et le centre de la ville, on ne peut pas imaginer ce que la fée électricité a réalisé ici. Broadway et Times Square à New York, Trafalgar Square à Londres, Pigalle à Paris n'existent pas. Tout, à Las Vegas, est gigantesque, magistral, fantastique. C'est le temple de la lumière à l'échelle des USA. C'est la cité du Néon, la seule en son genre.*¹²⁶ »



"Fear and Loathing in Las Vegas", réalisé en 1998 par Terry Gilliam, est une représentation extravagante et surréaliste du Las Vegas des années 70. Le film utilise de manière emblématique les néons exubérants de la ville pour illustrer l'expérience hallucinatoire et déroutante vécue par les personnages, joués par Johnny Depp et Benicio del Toro.

¹²⁴ Miranda, Luis de., op. cit., p.75-76.

¹²⁵ Wolfe, Tom. *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*. First édition. Farrar, Straus and Giroux, 2009. Chapitre "Las Vegas (What?) Las Vegas (Can't Hear You! Too Noisy) Las Vegas!!!!"

¹²⁶ « Las Vegas, capitale du jeu et de la lumière », *Enseignes et lumière* (octobre 1969).

Pendant ce temps, Simon et Garfunkel découvrent le son du silence au revers d'un néon plein de vanité : « *I turned my collar to the cold and damp. When my eyes were stabbed by the flash of a neon light. That split the night. And touched the sound of silence.* » Luis de Miranda utilisant le néon comme métonymie d'une société favorisant le sens de la vue à celle de l'ouïe écrit à ce sujet « *La guerre immémoriale entre le son et la lumière semble définitivement tourner à l'avantage de cette dernière, en un dernier lamento.*¹²⁷ » De Miranda évoque une ville « unifiée architecturalement » qui serait donc désormais une ville qui a une forte identité néontique. L'architecte et urbaniste Rem Koolhaas écrit en 1995 dans son essai *Junkspace* : « *Plus l'identité est forte, plus elle emprisonne, plus elle résiste à l'expansion, à l'interprétation, au renouvellement, à la contradiction. L'identité devient une sorte de phare - immuable, surdéterminé, qui ne peut modifier sa position ou le signal qu'il émet qu'au risque de perturber la navigation. Paris ne peut devenir que plus parisienne - elle est déjà en train de devenir hyper-Paris, une caricature vernie*¹²⁸. »



"Viva Las Vegas" (1964), réalisé par George Sidney, est un film avec Elvis Presley et Ann-Margret qui illustre le Las Vegas des années 60. Le film se distingue par sa mise en scène des enseignes vibrantes au néon caractéristiques de la ville.

L'hyper-ville tend à se dévitaliser pour se transformer en « ville générique », définie par Koolhaas comme « *ce qui reste une fois que de vastes pans de la vie urbaine se sont transférés dans le cyberspace. C'est un lieu de sensations faibles et distendues, d'émotions rares et*

¹²⁷ Miranda, Luis de., op. cit., p.76.

¹²⁸ Koolhaas, Rem, Gabriele Mastrigli, Lidia Breda, et Daniel Agacinski. *Junkspace: Repenser radicalement l'espace urbain*. Paris: Payot, 2011, p.46.

espacées, un lieu discret et mystérieux, comme un vaste espace qui serait éclairé par une lampe de chevet. [...] Ce manque envahissant de pression et d'acuité agit comme une drogue dure : elle induit une hallucination du normal.

[...] Les pôles ont fusionné, il n'y a plus rien entre la désolation et la frénésie. Le néon signifie à la fois l'ancien et le nouveau... »

Il y a toutefois un contraste entre l'imaginaire populaire et la réalité urbaine dans le mythe de Las Vegas note Pascale Nédélec dans sa thèse de géographie¹²⁹. La ville est souvent réduite à son Strip éblouissant, un long boulevard de casinos et d'attractions touristiques, qui occulte la vie des deux millions d'habitants de cette métropole

économique du Nevada. Cette vision est renforcée par les représentations médiatiques, notamment au cinéma, avec au moins sept films entre 1960 et 1970 qui ont utilisé Las Vegas comme toile de fond, contribuant à son image de ville de néons et de jeu.



"Diamonds Are Forever" (1971), de Guy Hamilton, utilise les néons de Las Vegas pour créer une ambiance dynamique et luxueuse, clé dans l'univers de James Bond et pour immerger le spectateur dans l'atmosphère unique de la ville.

Déclin du néon et renouvelaux

Toutefois, dès le début des années 1960, le néon perd lentement en popularité, peu à peu associé à des quartiers moins prestigieux, souvent liés au déclin urbain ou aux activités interlopes. Cette évolution dans l'opinion publique se fait parallèlement à l'émergence de nouvelles technologies d'éclairage et de signalisation, comme les LED, plus économes en énergie et offrant une plus grande flexibilité en termes de design. Cependant, vers la fin des années 1980 et au cours des années 1990, on assiste à un regain d'intérêt pour le néon, en partie en tant que forme d'art nostalgique et rétro. Les artistes, les designers et les cinéastes commencent alors à exploiter le néon comme un moyen d'expression artistique.

¹²⁹ Nédélec, Pascale, « Réflexions sur l'urbanité et la citadinité d'une aire urbaine américaine : (dé)construire Las Vegas » (Thèse, Lyon 2, 2013).

Le néon s'invite dans le design intérieur même s'il s'agit bien souvent de lampes led.



Dans les années 2000, le néon connaît à nouveau une sorte de renaissance culturelle. Il devient notamment un élément populaire dans le design intérieur, l'événementiel et même la mode. Cette résurgence a été alimentée par une appréciation de l'esthétique vintage et par la valeur que les gens attachent à l'artisanat traditionnel dans un monde de plus en plus numérique. Parallèlement, les villes comme Las Vegas, Tokyo et Hong Kong, célèbres pour leurs paysages urbains lumineux, ont continué à utiliser le néon, non seulement pour l'attrait touristique, mais aussi comme une partie essentielle de leur identité visuelle. Aujourd'hui, le néon est à la fois un vecteur nostalgique et un outil d'expression créative dans la pop culture. Il est utilisé dans divers domaines, de la publicité à l'art, et continue de fasciner par sa lumière distinctive et son charme intemporel.



À Las Vegas, le "Neon Museum" a été créé pour préserver les anciennes enseignes au néon, témoignant de leur importance historique et culturelle.

2. « L'être et le néon », le néon comme métonymie capitaliste

Le Néon, l'économie spectaculaire : la lumière de l'asservissement

Dans "L'être et le néon", Luis de Miranda considère l'avènement du néon non pas comme un simple progrès technique mais comme un jalon dans l'évolution du capitalisme. Selon lui, après la répression sanglante de la Commune de Paris en 1871, les capitalistes ont discerné la nécessité d'endormir la classe ouvrière avec des avantages sociaux et des divertissements de masse. L'invention de l'ampoule à incandescence huit ans après la Commune joue ainsi un rôle clé dans la pacification sociale, en « *maintenant plus facilement les gens chez eux ou près des devantures brillantes*¹³⁰ », et en prévenant toute forme de sublimation chez les salariés. Les néons, qui ont commencé à illuminer les rues et les devantures, ont servi de balises pour cette stratégie en créant un "infini dans le fini", un sublime détourné de l'intime vers les objets de consommation. Cette paix sociale est une forme d'endormissement des travailleurs, où le chômage et la fascination pour les objets deviennent des outils de contrôle.

Pour Kracauer également, les reflets, les façades de lumière, la publicité au néon et les monuments illuminés des nuits de Berlin contribuaient au monde chaotique de la modernité, un monde de brillance extérieure qui donnait naissance à la désorientation idéologique et spirituelle de l'humanité. Cette lumière "profane" remplit les espaces vides avec des distractions fortuites qui masquent ce qui se trouve sous la surface¹³¹. Ainsi, comme les masses de personnes non individualisées absorbées dans le réseau des rues de la ville, comme les halls d'hôtel et les spectacles de variétés, l'éclairage est l'un des "hiéroglyphes" nés du capitalisme industriel¹³². Lorsque Kracauer déchiffre ces hiéroglyphes, encore et encore, il trouve des preuves d'un individu non intégré, isolé et spirituellement vide, qui s'est perdu dans la surface superficielle de l'existence quotidienne.

Un siècle après la Commune de Paris, en 1955, Guy Debord, membre de l'Internationale situationniste, a dépeint la modernité consumériste comme une forme insidieuse de "contrôle policier" : *"Le Paris haussmannisé est une ville construite par un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien"*. Inspiré par Debord, le sociologue Richard Sennett examine

¹³⁰ Miranda, Luis de., op. cit., p.91.

¹³¹ Kracauer, Siegfried, "Lichtreklame," *Frankfurter Zeitung*, 15 January 1928 ; "Ansichtspostkarte," *Frankfurter Zeitung*, 26 May 1930 ; et *Straßen in Berlin und anderswo* (Frankfurt: Suhrkamp, 1964).

¹³² Kracauer, Siegfried, "Straßenvolk in Paris," dans *Straßen in Berlin und anderswo*, p.127-132.

l'émergence de la société du spectacle dans les avenues de Paris du XIX^{ème} siècle comme le commencement de l'illusion collective. Progressivement, tant les bourgeois que les ouvriers se sont retrouvés unis sous la bannière de l'éblouissement commercial. L'introduction de l'éclairage nocturne, d'abord par les commerçants puis amplifiée par le néon dès 1912, a fait de la marchandise un rempart contre l'obscurité et un faux sentiment de sécurité. Au XX^{ème} siècle, la maîtrise de l'éclairage est ainsi devenue un outil de contrôle social à travers la consommation.

L'économie spectaculaire-marchande, décrite par Debord et analysée par Sennett, trouve ainsi dans le néon son symbole le plus éclatant. L'éclairage artificiel est devenu un outil de mystification de masse, en réduisant l'être à un néon parmi une série de signes dans la circulation marchande. Luis de Miranda critique ainsi la société du spectacle, où *"l'éclairage électrique fait vendre"*. Le néon devient ainsi un symbole de contrôle social, une lumière qui *"neutralise les chaumières, surexpose les comportements, uniformise les pensées"*¹³³.

Dans les années 1960, l'URSS, cherchant à rivaliser avec l'éclat des villes occidentales, a elle-aussi lancé une grande campagne de "néonisation" dans ses capitales, mettant en lumière non pas les vitrines commerciales, mais les bâtiments publics tels que les universités. Raoul Vaneigem, dans ses écrits pour l'Internationale situationniste, observait que l'urbanisme et la diffusion d'informations façonnaient un ordre social silencieux et incontesté, que ce soit sous le régime capitaliste ou communiste : *« L'urbanisme et l'information sont également complémentaires dans les sociétés capitalistes et anticapitalistes ; ils organisent le silence »*, en projetant dans l'espace une *« hiérarchie sociale sans conflit*¹³⁴. »

Le néon comme métaphore de la postmodernité

Le néon, une fois établi, devint une métonymie de la société de consommation, où notre conscience est bombardée par les apparences et la publicité. *« Pour produire une lumière néon, on fait le vide dans un tube, puis on le remplit d'un gaz rare qu'on abreuve d'électrons. Pour produire la conscience postmoderne, doit-on faire le vide dans la pensée et la bombarder d'apparences ? Tandis que le néon produit toujours le même signifiant, fidèle à son idéologie publicitaire, notre psyché contemporaine semble au contraire difficilement capable de s'arrimer fidèlement à un axe, à une valeur filtre, à une devise unique et fondatrice*¹³⁵. »

¹³³ Miranda, Luis de., *op. cit.*, p.42.

¹³⁴ Kotanyi, Attila, et Vaneigem, Raoul, « Internationale Situationniste », numéro 6, août 1961.

¹³⁵ Ibid, p.63

L'analogie que De Miranda imagine avec la production de la conscience postmoderne reflète la perméabilité de nos valeurs, où *"sans cesse l'environnement tend à in-former nos perceptions"*. Le néon représenterait ainsi pour De Miranda une fidélité à l'idéologie capitaliste, incarnant la "perméabilité" de nos valeurs face à l'environnement consumériste. Dans cette société de spectacles et d'apparences, l'identité se dissout et les valeurs personnelles deviennent aussi éphémères et interchangeables que les enseignes lumineuses qui nous entourent.

Le néon, avec sa lumière artificielle et omniprésente, incarne les tensions de la postmodernité. Les enseignes au néon, autrefois réservées aux publicités et aux enseignes de magasins, saturent désormais notre environnement, symbolisant une époque où l'image et la perception superficielle prévalent sur la substance. Cette lumière, qui a le pouvoir d'attirer et de repousser, est représentative de la dualité de la postmodernité : une quête de vérité dans un monde obsédé par les apparences.



La ville de Hong Kong est une des grandes capitales du néon : les films de Wong Kar-wai ont su capter toute leur poésie et leur richesse visuelle : ici un photogramme de "Fallen Angels", Wong Kar-wai (1995).

Dans le chapitre 28 « The Postmetropolis and Mental Life: Wong Kar-wai's Cinematic Hong Kong »¹³⁶, Christoph Lindner analyse le film *Fallen Angels* de Wong Kar-wai et se concentre sur la manière dont ce film représente Hong Kong en tant que "postmétropole", un concept développé par Edward Soja pour décrire les villes modernes influencées par la

¹³⁶ Lindner, Christoph, "The Postmetropolis and Mental Life: Wong Kar-Wai's Cinematic Hong Kong" dans Bridge, Gary et Sophie Watson, *The New Blackwell Companion to The City*, Chapitre 28, 2011, p.327-336.

mondialisation et le capitalisme tardif. Lindner relie les idées de Georg Simmel sur l'attitude métropolitaine blasée, caractérisée par le détachement et le désintérêt, aux défis de la vie urbaine contemporaine. Il affirme que dans les villes globalisées, cette attitude peut conduire à un détachement radical, reflétant l'aliénation et la désorientation des individus dans un environnement urbain intense et éclairé par le néon. Le chapitre examine une scène clé du film, illustrant la relation distante entre un tueur à gages et son agent dans un Hong Kong nocturne et vibrant. Cette scène symbolise la disconnexion et l'anonymat dans l'espace urbain dense. Lindner met en évidence l'utilisation du néon dans le film pour représenter l'impact visuel et psychologique de la ville sur ses habitants. En conclusion, Lindner suggère que *Fallen Angels* est à la fois une fantaisie urbaine dystopique et un commentaire perspicace sur la violence inhérente à la condition urbaine contemporaine, illustrant comment la mondialisation affecte l'expérience vécue de la ville et contribue à des attitudes de violence et d'asocialité.



Dans "Fallen Angels" (1995) de Wong Kar-wai, les néons emblématiques de Hong Kong contribuent à créer une atmosphère mélancolique, reflétant l'isolement existentiel des personnages dans leur quête nocturne de sens.

Le néon et la réification de l'être

Le néon des rues tel que le décrit De Miranda, symbolise ainsi la réification de nos consciences, nous transformant en objets pour le capitalisme. « *À la fois ancien et immaculé, le néon des rues est la manifestation aveuglante de l'embaumement du nouveau, le rappel incessant de la réification des consciences, de notre devenir (tout) chose et de notre obsession pour la beauté miroitante. À la tombée de la nuit, chaque coin de rue se mue en un succédané de façade de temple de Delphes dont la devise serait : « Connais que tu dois avoir une image de marque*¹³⁷. » Miranda continue en évoquant une célèbre marque de prêt-à-porter parisienne qui aurait lancé un slogan avec insistance encourageant à affirmer son individualité : "*Première leçon de beauté : être soi-même; Deuxième leçon de beauté : être soi-même; Troisième leçon de beauté : être soi-même*". Ce faisant, elle suggère que l'identité doit être forgée à l'image du néon, tel un reflet esthétique figé qui se reproduit identiquement jour après jour. Les slogans publicitaires martelés par de jolis tubes néons deviennent des mantras modernes, remplaçant la recherche de l'authenticité par l'adoption d'une identité de marque. Cette réification est exacerbée par la crise contemporaine, où les identités sont façonnées par la reconnaissance sociale et le matérialisme. Originellement, les néons émanant de Paris, tels des flux lumineux, balançaient entre rénovation et distraction, entre surcharge et enchantement, entre élite et expression artistique ; un siècle plus tard, leur lueur opaline s'est étendue globalement, cultivant cette dualité, de Las Vegas à Hong Kong, avec des escales à Nairobi et Téhéran.

Le néon incarne l'obsession capitaliste pour la lumière et la visibilité, une tendance qui remplace les valeurs authentiques par des images de marque scintillantes. C'est une période où être signifie avoir une présence sociale quantifiable, où l'identité est devenue une lumière néontique standardisée, promue par des slogans comme "être soi-même".

Dans notre ère marquée par le consumérisme, l'individu est souvent assimilé à un néon : visible, lumineux, mais enfermé dans une vitrine, une vibration contrôlée dictée par les exigences du marché. Louis de Miranda le souligne en observant que l'être humain du XXe siècle est devenu une entité néonique, un signifiant marchand homogène. « *L'être humain tend à devenir néon, c'est-à-dire une vibration emprisonnée sous verre, cristallisée, sommée de produire un signifiant marchand identique, tout en éclairant, par des effets de transparence*

¹³⁷ Miranda, Luis de. *op.cit.*, p.32.

*panoptique, un monde environnant fait d'autres produits. Notre conscience a tendance à mimer l'image de marque. Le brillant des supports de communication, des écrans et des vitrines simule la lueur des étoiles*¹³⁸. » Cette comparaison poignante illustre notre perte d'authenticité, où notre conscience mime désormais l'image de marque, et notre existence semble dépendre de la reconnaissance sociale, résumée par la formule « être, c'est avoir de la reconnaissance ».

La quête de développement personnel elle-même est devenue une industrie lucrative, avec une multitude de livres et de programmes promettant de transformer les individus en versions plus lumineuses et attrayantes d'eux-mêmes. Aux États-Unis, le marché des guides de développement personnel, s'inspirant largement de la méthode Coué, représente 10% des ventes en librairie. Une simple recherche en ligne avec le mot "lumière" révèle une abondance de titres promettant illumination et transformation, soulignant une obsession pour la lumière comme métaphore de l'amélioration de soi. « *La fabrique de soi a pour modèle absolu la lumière. L'être est bel et bien devenu un néon*¹³⁹. »

Depuis 2007, le *Clan du Néon* combat la pollution lumineuse, éteignant les enseignes la nuit (dont les interrupteurs sont souvent accessibles) pour protester contre l'agression publicitaire et la consommation d'énergie en soulignant que ces lumières « empêchent de voir les étoiles ¹⁴⁰ ». Depuis, un décret issu du Grenelle de l'environnement a été adopté, visant à limiter leur fonctionnement nocturne pour réduire la consommation électrique. Pourtant, l'excès de lumière persiste, avec des implications allant au-delà de la finance, affectant la biodiversité et la santé mentale. Louis de Miranda regrette toutefois la manière symptomatique dont le Clan du Néon en appelle à voir les étoiles. « *Il semble que ce soit une constante de la pensée humaine que de valoriser « l'authentique »*



Perches d'extinction

¹³⁸ Miranda, Luis de. *op.cit.*, p.94.

¹³⁹ Ibid, p.97.

¹⁴⁰ « Clan du Néon ». In *Wikipédia*, 15 octobre 2023.

https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Clan_du_N%C3%A9on&oldid=208739687.

contre « l'artificiel ». Le soleil et les étoiles seraient plus bénéfiques à contempler que les halos créés par la fée électricité. Or dans les deux cas, on ne quitte pas le paradigme de la vue. Aussi belle que soit la Voie lactée la nuit, notre émerveillement face aux scintillements, comme notre culte du soleil, résultent d'un dressage millénaire. Sans doute est-ce le conditionnement des conditionnements : nous sommes programmés pour aimer ce qui brille¹⁴¹. » Il semble que nous soyons intrinsèquement attirés par notre sens de la vue. Telles des créatures « drogués du visible, du contour, de la supposition, des proportions objectives, symétriques et palpables », nous sommes captivés par ce qui est directement visible et tangible. Nous accordons notre confiance aux apparences, souvent par crainte de l'inconnu et comme ajoute De Miranda : « le pouvoir a toujours su que par celles-ci on peut tenir un peuple. » La télévision elle-même peut être décrite comme un néon hypnotique, servant à apaiser les tensions sociales.

L'art en réponse à la capitalisation de la lumière

Face à la marchandisation de la lumière néon, des artistes contemporains comme Bruce Nauman et Étienne Chabaud s'efforcent de réinsuffler une dimension spirituelle et critique à ce médium. De Miranda note que l'art contemporain tente de reconquérir la lumière comme un espace sacré, à travers des œuvres qui défient ouvertement leur contexte commercial, citant des exemples où le néon devient un commentaire sur la réalité plutôt qu'une simple publicité. Cela reflète une quête pour redéfinir la lumière, non plus comme un attrait consumériste, mais comme une expression de vérités plus profondes.



En 1967, Bruce Nauman réalise une spirale de néon dans laquelle il écrit : *The true artist helps the world by revealing mystic truths* (« Le véritable artiste aide le monde en révélant des vérités mystiques »).

En 2002, l'artiste français Étienne Chabaud répond en accrochant un message au néon qui ne s'allume jamais, avec une allusion à la fameuse phrase de *Bartleby* : *I would prefer not to too* (« Moi aussi, je préférerais ne pas »).

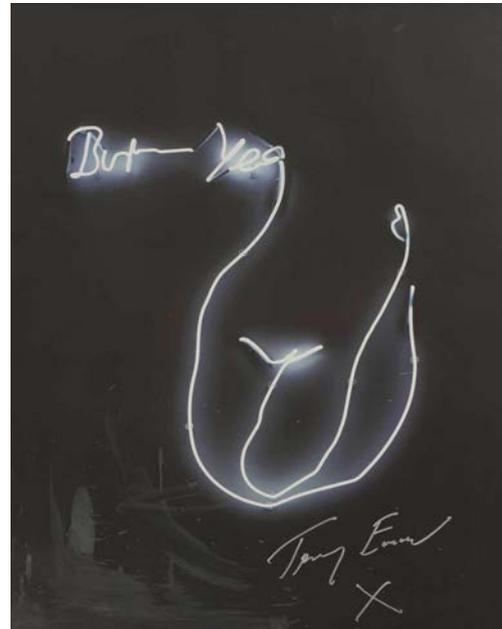


¹⁴¹ Miranda, Luis de. *op.cit.*, p.59.

Des artistes comme Dan Flavin par exemple utilisent le néon pour créer "une correspondance mystique avec les vitraux et les cierges des églises", cherchant à redonner à la lumière une dimension qui dépasse sa réduction capitaliste. « *Derrière notre fascination pour certaines enseignes lumineuses vibrerait alors l'écho de notre religiosité refoulée, de notre aspiration à un rapport intime avec le cosmos étoilé. Les lumières artificielles de la nuit comme substitut à une Voie lactée devenue invisible dans nos cieux urbains pollués et sans mystère*¹⁴². »

De même, en utilisant le néon comme un élément central dans son art, Joseph Kosuth met en lumière l'intersection de la philosophie et de l'expérience sensorielle, invoquant des réflexions nietzschéennes sur l'authenticité et l'apparence.

Tracey Emin s'inscrit comme une autre artiste emblématique qui emploie le néon non pas comme un outil de publicité, mais comme un médium d'expression personnelle et poétique. Les créations au néon de Tracey Emin sont une expression authentique de son moi intérieur. Emin, qui a grandi entourée d'enseignes au néon à Margate, utilise ce médium pour établir une connexion émotionnelle avec son public, comme elle l'explique : "*Je pense en mots. J'écris beaucoup*¹⁴³". Elle commence par écrire des phrases qui saisissent l'essence de ses sentiments, lesquelles sont ensuite façonnées en néon, préservant son écriture manuscrite, ce qui confère à ces œuvres un caractère spontané et personnel. Emin parle de l'impact émotionnel du néon, mentionnant : "*Le néon est émotionnel pour tout le monde... Le néon peut aider les personnes qui souffrent de dépression*". Ses messages manuscrits poignants, une fois illuminés, invitent à l'interprétation personnelle, mais c'est aussi la couleur et la lumière des néons qui influencent l'humeur du spectateur. Les œuvres comme « But Yea » illustrent cet effet. Emin fusionne la figure féminine nue, un thème récurrent inspiré par Egon Schiele, avec des mots écrits spontanément et parfois mal orthographiés, créant



Tracey Emin, "But Yea" (2015)

¹⁴² Ibid, p.42.

¹⁴³ MyArtBroker. « A Look At Tracey Emin's Neon Works | Article ». Consulté le 8 novembre 2023. <https://www.myartbroker.com/artist-tracey-emin/articles/a-look-at-tracey-emins-neon-works>.

une aura viscérale qui lie son style figuratif à son approche confessionnelle et spirituelle du mot écrit. À travers son art, Emin raconte son histoire personnelle, ses luttes et ses réflexions, transposant son expérience vécue en un spectacle lumineux qui interpelle le public, créant ainsi un dialogue à la fois lumineux et émotionnel.

Toutefois De Miranda trouve cette tentative vaine voire elle-même illusoire et égocentrique : « *La lumière est l'ultime fétiche de l'économie de marché (...) Certains artistes tentent, sans doute en vain, de la revirginiser*¹⁴⁴. » - « *l'utilisation de la lumière gazeuse des enseignes m'apparaissait comme un poncif de l'art contemporain, peut-être une manière d'enchanter les masses à peu de frais. Dans les milieux culturels et médiatiques, trop d'adeptes superficiels des spotlights apparaissent comme des originaux parce qu'ils ne pensent qu'à se mettre en avant ; ils composent en réalité la rétro-garde*¹⁴⁵. »

Sortir de la suprématie visuelle : vers une nouvelle ontologie du néon

« *Notre vénération de la lumière, l'exhibitionnisme et la soif de pouvoir qu'elle entraîne, est notre atavisme le plus persistant, encouragé par des siècles de religiosité luminophile. Cette sentence de saint Matthieu reste aujourd'hui encore, pour beaucoup, un modèle de vie : « La lampe du corps, c'est l'œil. Si donc ton œil est sain, ton corps tout entier sera dans la lumière*¹⁴⁶. »

Luis de Miranda appelle à un déplacement philosophique de la suprématie de la vue vers l'ouïe, une inversion qui détrônerait le primat du visible dans la métaphysique occidentale. Le néon, par sa présence omniprésente et éblouissante, semble ainsi contredire cette quête d'audible, en privilégiant la vue et en faisant de l'image de marque une quête incontournable. « *Là ou Heidegger et Wittgenstein, au plus opposé du champ philosophique, s'étaient tournés tout deux vers le langage, là où Derrida voulait en venir à l'écriture, à la trace, Luis de Miranda veut entendre la voix, la musique, et en arriver à une acousmatique. Le coup de patte vaut aussi pour Michel Foucault : « La fabrique de soi a pour modèle absolu la lumière. L'être est bel et bien un néon.*¹⁴⁷ »

¹⁴⁴ Miranda, Luis de. *op.cit.*, 2012, p.113.

¹⁴⁵ Ibid, p.40.

¹⁴⁶ Miranda, Luis de. *op.cit.*, p.110.

¹⁴⁷ Ibid, p.16.

Dans *La Société de consommation*, Baudrillard écrivait, peu avant la fin des dites Trente Glorieuses : « *Nos marchés, nos artères commerciales, nos Superprisunic miment une nature retrouvée, prodigieusement féconde : ce sont nos vallées de Canaan où coulent, en fait de lait et de miel, les flots de néon sur le ketchup et le plastique...*¹⁴⁸ » De Miranda décrit métaphoriquement l'ère du néon comme une période marquée par une fausse sensation d'abondance, où la lumière néon symbolise une réalité altérée ou "hypostase" qui est désormais mise en question. L'auteur voit le moment présent non pas comme une fin mais comme une période charnière où la société doit choisir son avenir. Il présente deux voies possibles : continuer sur la voie actuelle, caractérisée par une réalité hyper-contrôlée, propre et ordonnée, où tout est analysé et compartimenté, une sorte de réalité hyperréaliste ; ou bien retourner à une forme plus primaire et authentique de l'existence, qu'il décrit comme le "chaosmos" ou le "créel", une référence à un ordre nouveau et inouï. Être "créaliste", selon de Miranda, signifie embrasser l'optimisme et la confiance dans le potentiel de transformation et de création. Il suggère un renversement des tendances actuelles, un désir de redéfinir le siècle en cours en pensant, vivant et créant de manière authentique et tangible. Le texte appelle à une réflexion sur l'avenir de Paris et sa place dans ce monde en transition, invoquant l'esprit de Victor Hugo qui voyait Paris comme une ville qui nourrit l'âme : « respirer Paris, cela conserve l'âme ». L'auteur aspire à ce que Paris, en anticipant son expansion (le Grand Paris), gagne en grandeur non seulement par sa taille mais aussi par son esprit, impliquant une évolution à la fois culturelle et politique qui reflète les valeurs plus profondes et authentiques de la vie et de la société¹⁴⁹.

Miranda propose une nouvelle ontologie du néon où l'être contemporain doit dépasser son rôle de simple objet dans la circulation marchande pour embrasser une identité dynamique et électrique. Il plaide pour un présent néontique "*électrique, énergétique, visible, illuminé, branché, circulaire, placé sous cloche transparente*¹⁵⁰", mais qui reste conscient de sa répétitivité et de son autosuggestion tautologique.

À travers ces développements, on découvre un panorama où le néon est à la fois un symbole de contrôle et un objet de fascination, reflétant les tensions entre l'individualité et le collectif, l'authenticité et la réification dans le capitalisme contemporain. Miranda éclaire la manière dont le néon, en tant que phénomène culturel et objet physique, incarne et influence la conscience collective et individuelle dans une ère définie par la visibilité et la consommation.

¹⁴⁸ Baudrillard, Jean, « *La société de consommation* », Denoël, 1970, p.19.

¹⁴⁹ Miranda, Luis de. *op.cit.*, p.36.

¹⁵⁰ *Ibid*, p.115.

Le déclin des néons : le néon se meurt, vive le signifiant neon !

Nous sommes en novembre, Noël approche et tandis que je flâne sur les Champs-Élysées, j'observe les arbres du luxueux boulevard, recouverts de halos lumineux en forme de cerceaux. Ces cercles sont hérissés de lampes à diodes électroluminescentes, à « haut rendement » et consommation réduite. Je repense à cette publicité atroce pour Netflix qui m'avait agacé l'année dernière au forum des Halles : cet immense sapin où l'on pouvait lire « Joyeux Tudum ». Y aurons-nous droit cette année ? Nous sommes loin du néon de Cinzano qui narguait l'Arc de Triomphe en 1912. Les lampes LED sont plus froides et de près, elles perdent définitivement toute magie par leur aspect hérissé. Inventées par Nick Holonyak en 1962 (d'abord en rouge, à l'instar du néon), elles ont été progressivement utilisées sur les feux de signalisation à des fins de gestion des flux humains, ou encore sur les appareils électroménagers. On les retrouve depuis 2003 au nez et au dos des voitures enguirlandées, à l'initiative des marques Audi ou Aston Martin. Le 30 décembre 2012, les lampes à filament classiques seront totalement illicites en Europe, ouvrant la voie au règne triomphant de la LED, aussi réputée moins polluante en dioxyde de carbone.

Dans Night on Earth (1991), Jim Jarmusch fait évoluer le taxi dans des rues colorées de Paris et ajoute des lumières à l'intérieur de la voiture tandis que pour les scènes à Rome l'éclairage est simplifié, presque monochrome dans des tons terreux - jaunes et bruns. Ces choix de palette de couleurs distinctes montrent que Paris est encore perçue dans l'imaginaire cinématographique comme une ville « néon ».



« Joyeux Tudum » : la publicité Netflix qui hante encore mes cauchemars capitalistes.

MAIS ! Promenez-vous la nuit à Paris, approchez-vous des enseignes, contemplez la qualité de leur lumière et vous pourrez constater : à Paris, le néon centenaire résiste encore, peut-être parce qu'il fait partie, en effet, du code génétique de la capitale embaumée !



À Berlin, des organisations citoyennes se sont développées durant la dernière décennie pour préserver le plus grand réseau d'éclairage au gaz d'Europe, s'opposant au remplacement des lampes à gaz par des technologies LED plus lumineuses, symboles d'une gestion urbaine privatisée et opaque¹⁵¹. Ces initiatives reflètent comment les éclairages publics et leur impact émotionnel peuvent catalyser une mobilisation culturelle et politique. À Hong Kong, des efforts ont été faits pour sauver les enseignes au néon multicolores et artisanales des années 1950, rendues célèbres par le cinéaste Wong Kar-wai, face à leur remplacement par un éclairage fonctionnel et standardisé. Dans ces deux contextes, se manifeste une politique des atmosphères urbaines, empreinte de nostalgie technologique liée à un lieu spécifique. Toutefois, l'univers complexe des enseignes au néon a toujours entretenu une relation ambivalente avec les paysages uniformisés de la modernité. Dans les œuvres littéraires du milieu du siècle, comme celles de Nelson Algren et Eileen Chang, la lueur tamisée du néon illustre la contrepartie visuelle de l'anomie urbaine¹⁵². Le charme du néon, avec sa variété complexe, est devenu un élément distinctif dans l'évolution de la culture consumériste du XXème siècle. Walter Benjamin s'interroge : « *Qu'est-ce qui, en fin de compte, rend la publicité si supérieure à la critique ? Ce n'est pas ce que dit l'enseigne au néon rouge en mouvement – mais le miroir de feu qu'elle forme dans la flaque sur l'asphalte*¹⁵³. »

Depuis que j'ai commencé cette quête néonique, je remarque que mon regard a changé lorsque je me promène la nuit. Désormais j'impose à mes proches un nouveau jeu : apercevant une enseigne au loin, je ne peux m'empêcher de demander : « est-ce un néon ? » La première fois en général, on ne comprend même pas ma question. Car qu'est-ce que le grand public appelle « néon » désormais ? Est-ce un tube de verre rempli d'un gaz émettant de la lumière ? Doit-on parler de technologie de lampe pour le différencier de la LED ? Est-ce l'enseigne lumineuse d'un restaurant ? Est-ce l'éclairage de grandes surfaces au teint parfois verdâtre que nous avons évoqué en première partie. Nous savons que le vrai néon est un gaz que l'on devrait d'ailleurs imaginer rouge (rosé ou orangé à la limite). Pour obtenir du bleu ainsi que la plupart des autres couleurs, il faut utiliser un autre gaz, de l'argon, mélangé parfois à du mercure. Pour le blanc, on utilise parfois du krypton et pour le jaune de l'hélium. Mais comme l'écrit De

¹⁵¹ Gandy, Matthew. « Urban atmospheres ». *cultural geographies* 24, 1 juillet 2017, p.353-74. p.366.

¹⁵² Ribbat, Christoph. *Flickering Light: A History of Neon*. Traduit par Mathews Anthony. Translation edition. London: Reaktion Books, 2013.

¹⁵³ Benjamin, Walter, 'This Space for Rent', in W.Benjamin (ed.), *One-Way Street and Other Writings*, trans. E.Jephcott and K.Shorter (London: Verso, 1979 [1928]) p. 89–90.

Miranda : « dans l'usage courant, le signifiant néon est en réalité associé à toute lumière fluorescente produisant un halo laiteux, tantôt doux, tantôt agressif¹⁵⁴. »

Cette difficulté à définir concrètement ce qu'est le néon est de toute évidence liée à la difficulté que j'avais au début de ma recherche lorsque j'essayais de comprendre pourquoi il était si facile de regrouper certains films faisant l'usage d'une certaine esthétique de la lumière, de la couleur et du nocturne alors que les contextes, les genres cinématographiques et les justifications diégétiques des éclairages différaient du tout au tout selon les cas. Par exemple dans les listes de films faisant l'usage de cette fameuse « esthétique néon », il est fréquent de tomber sur celle-ci : *Skyfall* de Sam Mendes. Pourtant, ce n'est pas le premier film qui vient en tête lorsqu'on pense au néon. Dans le photogramme ci-contre, il n'est nulle question de néon, pas même de tubes de gaz. Ici James Bond se bat en contre-jour d'un écran LED où dansent les filaments d'une méduse.



Skyfall, Sam Mendes (2012)

Ce que je comprends ici préfigure la suite de mon étude dans les prochains chapitres. Le néon aujourd'hui porte à la fois tout un héritage culturel capitaliste, il est vecteur de nostalgie mais il est aussi et surtout la marque de fantasmes modernistes voire futuristes ! James Bond se bat à Shanghai dans cette scène et le néon s'avère fortement associé aux métropoles asiatiques dans notre imaginaire. Lorsque j'avais montré des images de *Blaise* autour de moi, il arrivait qu'on dise de la lumière qu'elle évoquait des paysages nocturnes asiatiques. Il est vrai que dès les années 1950, des villes comme Tokyo, Hong Kong et Shanghai ont effectivement adopté les enseignes au néon pour leurs commerces et leurs publicités. Mais cette imagerie néonique de l'Asie semble en particulier avoir été popularisée par le cinéma lui-même. Les néons n'ont pas plus de lien avec Hong Kong qu'avec Las-Vegas ou Paris mais ils sont pourtant très souvent utilisés pour évoquer des thèmes de modernité, de technologie et de vie urbaine trépidante, des concepts fortement associés à de nombreuses villes asiatiques dans l'imaginaire collectif. Ce phénomène consistant à imaginer de façon stéréotypée l'Asie et les Asiatiques en termes hypo- ou hyper-technologiques dans les représentations littéraires, cinématographiques et médiatiques

¹⁵⁴ Miranda, Luis de. op. cit., p.42.

porte un nom : le techno-orientalisme. Si on revient à notre « esthétique néon », fondée sur les nuits urbaines, les clairs-obscur et les couleurs saturées, celle-ci semble en quelque sorte être la manifestation d'une volonté de retranscrire à l'image l'atmosphère et la dimension visuelle de la métropole contemporaine, tantôt agressive et teintée de nostalgie, tantôt bariolée, un peu vulgaire et promesse d'un avenir futuriste.

3. Érotisation néonique, évocation du travail du sexe

Évolution du marché du néon dans les années 50 aux États-Unis

Malgré l'essor du néon avant 1940 aux États-Unis, les goûts esthétiques et les attitudes publiques ont changé après la Seconde Guerre mondiale. Les restrictions économiques en temps de guerre ont freiné l'expansion des nouvelles publicités au néon à grande échelle et, à la fin de la guerre, les goûts en matière de design et de publicité avaient évolué¹⁵⁵.

Avec l'introduction du Plexiglas, facile à entretenir et plus abordable, la demande d'enseignes au néon chuta entre 1950 et 1960, progressivement remplacé par des enseignes en plastique¹⁵⁶. Et pour ceux qui étaient encore attirés par les tubes en verre, la lumière fluorescente offrait l'esthétique visuelle du néon, mais était produite en grandes quantités sans l'expertise artisanale requise pour le néon¹⁵⁷.

Le New York Times rapportait ainsi en 1950 que ces nouvelles options d'enseignes allaient résoudre les problèmes de consommation élevée d'électricité, de maintenance coûteuse et de coût initial par rapport au néon (New York Times, 1950). Le marché de vente du néon glissa alors des grandes installations élaborées à des enseignes et panneaux publicitaires pour de petits commerces. Cinémas, diners, bars et salles de bowling pouvaient tous acheter du néon à petite échelle et facile à entretenir, car le marché des grandes enseignes avait cédé la place au plexiglas et au fluorescent.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Stern, Rudi, *Let there be neon*. New York, 1979.

¹⁵⁶ Cavette, C., & Davis, P., Neon sign. Dans Kyung, Sun Lim (Ed.) *How products are made: An illustrated guide to product manufacturing*, 1996, p.312-316.

¹⁵⁷ Miller, S. C., *Neon sign and cold cathode lighting* (2nd ed.). New York, NY: McGraw Hill, 1952.

¹⁵⁸ Glancey, Jonathan. « Neon Signs: An Enduring Love Affair ». Consulté le 9 novembre 2023.

<https://www.bbc.com/culture/article/20140711-bright-lights-big-city>.

Paysage urbain au néon et publicités pour l'industrie du sexe

À partir des années 1960 aux États-Unis, le néon est ainsi devenu le signe distinctif des zones urbaines délaissées, sa popularité déclinant parallèlement à l'évolution des zones suburbaines. Les quartiers aisés ont adopté de nouvelles normes esthétiques, Bel-Air à Los Angeles allant jusqu'à interdire les enseignes au néon à partir de 1949. Le Los Angeles Times rapportait ainsi : « *L'atmosphère esthétique du quartier exclusif de Bel-Air ne sera pas entachée par le commercialisme grossier d'une enseigne au néon*¹⁵⁹. » Le néon devenait ainsi un marqueur des disparités entre les quartiers de classe moyenne et les zones délabrées.

En l'espace de quelques décennies, l'opinion publique sur le néon est passée d'une attraction populaire à un kitsch vulgaire. Comme le souligne Jonathan Glancey qui travaille sur l'architecture et le design du site web BBC Culture, ces nouvelles connotations du néon n'étaient pas exclusives aux États-Unis, elles coïncident également au déclin du néon en Grande-Bretagne : « *Il y eut une époque, entre les années 1960 et 1990, où les enseignes au néon étaient synonymes de quartiers délabrés des centres-villes à travers le monde. À partir des années 90, ces quartiers ont été de plus en plus réhabilités, retrouvant une vie confortable et rentable. Mais durant cette période sombre, ces lieux étaient le royaume des bars de ruelles obscures, des sex-shops et des bars à hôtesses, avec le néon indiquant le chemin vers les aspects les plus louches de la vie urbaine*¹⁶⁰. » [trad. pers.]

Les enseignes au néon ont ainsi trouvé un nouveau rôle dans les zones urbaines en déclin, souvent associées aux activités interlopes. Times Square dans les années 1970 est devenu emblématique de cette réputation, avec une prolifération de cinémas pornographiques, de peep shows, et d'autres formes de divertissement pour adultes, tous annoncés par des lumières au néon¹⁶¹.

De même, le Nevada, avec des villes comme Reno et Las Vegas, a adopté le néon pour symboliser le divertissement et la commercialisation du sexe, en particulier après la légalisation des jeux d'argent dans les années 1930. Las Vegas, en particulier, a utilisé le néon pour attirer les visiteurs vers ses casinos et spectacles de showgirls, contribuant à une image glamour mais

¹⁵⁹ Los Angeles Times, *Bel-Air area to remain free of neon lights* (p. A1). 3 Septembre 1949, <https://www.newspapers.com/image/160767848>

¹⁶⁰ Glancey, Jonathan. « Neon Signs: An Enduring Love Affair ». Consulté le 9 novembre 2023. <https://www.bbc.com/culture/article/20140711-bright-lights-big-city>.

¹⁶¹ Ribbat, Christoph, op. cit., p.109.

commerciale de la sexualité¹⁶². Le Nevada est le seul État américain avec une prostitution légale (dans les comtés de moins de 400 000 habitants), ce qui est magnifié par l'histoire de la promotion du néon autour du visage féminin tout en régulant le corps féminin. Les travailleuses de bordel au Nevada sont réglementées par une inscription obligatoire, des tests de MST et des couvre-feux - tout cela plaçant la sécurité du client au-dessus de celle de la travailleuse du sexe¹⁶³. Publiée dans "Visual Culture & Gender Vol. 12 2017", l'artiste activiste et ancienne travailleuse du sexe Kristina Davis écrit à ce sujet : « *L'idéalisation de la forme féminine éclairée par la lumière au néon et le néon dans le cadre urbain est compromise par le traitement incohérent et biaisé des travailleuses du sexe où les normes de vie de celles-ci sont loin d'être idéales*¹⁶⁴. » [trad. pers.]



Taxi Driver, Martin Scorsese (1976)

Le contraste entre les villes du Nevada et Times Square à New York est évident dans la politique de traitement du commerce du sexe. Le Nevada, avec des jeux d'argent légaux et une prostitution réglementée, cherche à contrôler et à profiter du sexe, tandis que Times Square maintenait celui-ci entièrement souterrain. Mais dans les deux cas, le néon est employé comme son indicateur visuel.

Par ailleurs, De Miranda émet l'hypothèse que les quartiers rouges européens ont également contribué à la mauvaise réputation du néon. Un "quartier chaud" ou "Red Light District" est une zone où se concentrent des activités liées à l'industrie du sexe, notamment la prostitution. L'expression "red light" vient de la pratique des maisons closes américaines en 1890, qui s'annonçaient par une lanterne rouge, une couleur dont l'origine serait biblique, liée à

¹⁶² Goodwin, Joanne L. (2002). "She works hard for her money": A reassessment of Las Vegas women workers, 1945-1985. In M. Davis & H. K. Rothman (Eds.), *The grit beneath the glitter* (p.243-245). Berkeley, CA: University of California Press, Ltd.

¹⁶³ Siegal, Erin, American brothel: A photo-essay. Dans R. Aimee, E. Kaiser & A. Ray (Eds.), *Spread* (pp. 46-58). New York, NY: Feminist Press, 2015

¹⁶⁴ Davis, Kristina, op. cit., p.19-20.

l'histoire de Rahab dans le Livre de Josué. Au XIII^e siècle, le roi Louis IX de France, après avoir tenté d'interdire la prostitution, a dû la réglementer, prescrivant l'usage de lanternes rouges pour signaler ces maisons, d'où le terme de "maison close".

Dès les années 1920, le quartier du Moulin-Rouge à Paris est ainsi rendu célèbre pour ses illuminations fluorescentes. Siegfried Kracauer, sociologue, paru dans le *Frankfurter Zeitung* en 1927, souligne l'importance de ce quartier dans l'histoire de l'éclairage urbain : « *Les publicités de Pigalle sont des incendies mécaniques tremblants de sensualité vénale*¹⁶⁵. » De Miranda remonte même à l'antiquité cette association de la couleur rouge du néon à des attributs sexuels. « *Désormais, partout dans le monde, un néon incarnat est souvent un indice signifiant une forme de prostitution. La tradition remonte peut-être aux courtisanes romaines, qui devaient porter des perruques rouges. Dans l'Apocalypse de Jean, Babylone, mère de toutes les courtisanes et de tous les vices terrestres, est parée de pourpre et d'écarlate. Dans la tauromachie, on a coutume de dire que la fonction du rouge associé au tremblement du tissu de la muleta, est d'exciter l'animal voué à la mort. Quant au symbole alchimique associé à la couleur du sang, qui désigne le Sulphur, le soufre, il ressemble, à une demi-lune près, au symbole de la femme : une croix sous un cercle*¹⁶⁶. »

La séquence d'ouverture de *Blaise* est un hommage à *Taxi Driver*. Ces images ont été tournées dans le quartier de Pigalle, qui comme Times Square est historiquement associé au travail du sexe. Toutefois, comme me l'a fait remarquer Charles Chabert qui a monté le film, bien que *Blaise* présente en toile de fond des questions sur le genre et la sexualité, le travail du sexe n'est pas le thème du film. Nous avons donc pris le parti de conserver les images de Pigalle les plus sobres : comme la séquence d'ouverture de *Taxi Driver*, ces images peignent un paysage urbain nocturne agité mais elles ne montrent que très peu de sex shops ou de cabarets.



« *Blaise* », Jason Boussioux (2022)

¹⁶⁵ Kracauer, Siegfried, Philippe Despoix, Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, et Pierre Sorlin. *Le Voyage et la danse*. Presses universitaires de Vincennes, 2018, p.66-71.

¹⁶⁶ Miranda, Luis de. op.cit., p.46-47.

Le néon de l'hôtel « Amour » dans Rouge

À contrario, dans le cas de *Rouge*, l'envie d'évoquer le thème du sexe et de la prostitution est totalement assumée. L'apparition du néon rouge arborant ironiquement les lettres du mot « AMOUR » survient après une scène d'introduction effroyable où on voit une jeune fille attachée et où retentissent n hors champ des cris d'une femme que l'on suppose fouettée à mort. La caméra s'avance dans un long travelling révélant la cachette de Solène (Charlie) derrière un paravent.



« Rouge », Jason Boussioux (2023)

Ce néon rouge perçant existe bel et bien à Paris mais il est rose dans la réalité : nous avons changé sa couleur à l'étalonnage des pelures avant que celles-ci ne soient projetées « à l'ancienne » sur un fond blanc en studio. La couleur rouge faisant écho au titre du film est évidemment un choix délibéré, il correspond au « rouge nocturne » que nous avons défini dans le chapitre sur les méamorphoses nocturnes de Judith Langendorff.

Ce néon n'a donc pas été choisi pour sa couleur mais pour les *signifiés* du mot « amour » associé à ceux du néon que je trouve idéaux



Le néon de l'hôtel « Amour » à Paris.

pour l'intrigue de ce film néo-noir. Car l'amour est à mon sens le grand absent dans cette histoire de meurtres sanglants, de règlements de compte, de mensonges et de manipulations. Si l'on peut entrevoir une romance possible entre les personnages de Solène et de Joffre à la fin du film, celle-ci fait véritablement froid dans le dos.

Charlie (véritable nom de Solène) se dévoilant comme la proxénète de Joffre, en charge de lui trouver des filles mineures, plusieurs cas de figure permettent de justifier un tel comportement :

1. Charlie est amoureuse de Joffre.

- A. Est-ce réciproque ? La relation semble toxique dans tous les cas, mais y a-t-il en plus un jeu de pouvoir et de manipulation ? Si Joffre n'est pas vraiment en relation de couple avec Charlie, on peut supposer qu'il est véritablement pédophile et ne ressent aucune attirance pour Charlie. Lui promet-il de l'attention une fois ses pulsions sexuelles et meurtrières assouvies ?
- B. Si Joffre est en relation avec Charlie, alors on peut supposer un jeu sexuel tordu entre eux qui, bien que consenti, place l'un dans une position active et l'autre dans une position passive de voyeur. La question du *gaze* a d'ailleurs été au cœur de nos questionnements lors du montage du film avec Inès Clivio. Il faut rappeler que le plot twist repose sur cette marque de subjectivité de la caméra plaçant le la spectateur.ice à la place de Charlie lors des viols/meurtres.

2. Charlie ne ressent rien pour Joffre.

- C. On peut imaginer qu'elle tient une place de femme indépendante, travaillant pour le fils du maire. Elle serait une sorte d'entrepreneuse libre mais aurait une morale totalement détraquée. Qu'est-ce qui la motiverait ? L'argent ? Le plaisir d'assister à des meurtres ? Elle pourrait finalement être une femme démoniaque, grande orchestratrice des événements.
- D. Peut-être enfin qu'elle ne consent aucunement à ce que Joffre lui fait faire. Qu'elle subirait une pression psychologique voire physique permanente de sa part. Cette hypothèse est d'ailleurs compatible avec le cas de figure où Charlie ressentirait de l'amour pour Joffre : il s'agirait alors d'un cas de syndrome de Stockholm.

Toutes ces idées sur les motivations de Charlie n'ont pas été envisagées aux mêmes moments dans la production du film. Elles sont survenues à un moment clé du montage, lorsqu'il a été question de supprimer ou non un cri de Louise lorsque Charlie la tient en joue. Au tournage voilà ce qu'il se passe : Charlie finit par pointer le pistolet sur sa propre tempe - Louise hurle « Noooooon ! » - Charlie se suicide.

Ce que l'on voit et entend dans la version finale du montage : travelling avant sur Charlie - on sent qu'elle amorce un mouvement de main même si on ne voit pas le pistolet sur sa tempe car le plan est coupé juste avant - gros plan sur les yeux de Louise - PAAAN ! - Les trois hommes de la pièce à côté se retournent en direction de la porte. - Louise sort de la pièce. - Charlie est au sol, un pistolet à la main : que s'est-il passé ?

À mon sens c'est précisément ce choix de montage qui permet de multiplier les interprétations de la scène et donc les motivations du personnage de Charlie. Car selon les quatre cas de figures que j'ai évoqués, le suicide du personnage n'a pas forcément de sens. Dans les deux premiers cas, Solène pourrait se suicider car elle vient de perdre l'amour de sa vie, mais pourquoi ne tue-t-elle pas Louise en premier lieu ? On peut justifier ce comportement par une certaine conscience morale de sa part que Louise fait le « bien ». Ou peut-être n'a-t-elle qu'une seule balle et que son envie de mourir prend le dessus. Dans les deux autres cas, c'est plus compliqué. Le cas D rend la thèse du suicide difficilement crédible : on aura donc davantage tendance à imaginer que Louise, en grande super-héroïne, est parvenue à désarmer Charlie et à la tuer, dans le temps qui n'est pas montré au montage. Enfin le cas E est tout aussi intéressant : l'hypothèse du suicide existe mais ce qui motiverait l'acte relèverait d'un sentiment de dégoût de soi-même : Charlie mettrait fin à ses jours, ne pouvant supporter le souvenir de ce qu'elle a fait pour Joffre, trouvant enfin la liberté dans la mort.

Cette ambiguïté narrative est très intéressante pour moi, précisément car elle brouille le positionnement moral des personnages : qu'elle soit dans l'obscurité du paravent où éclairée par le néon perçant de l'hôtel, chacun pourra projeter en Charlie des sentiments de dégoût, de honte, d'envie, de peur, de jalousie, d'amour, de haine - le tout étant lié aux thématiques de la trahison, de l'alliégation et de la mort. Le rapport à l'amour et au sexe est donc au cœur de *Rouge*. Ce néon incarnat, éclairant un unique profil de Charlie, mettant en lumière sa dualité psychologique, se fait également annonceur des drames à l'œuvre dans cet hôtel de passe. Sa dernière présence à l'écran correspond au plan zénithal où la tête de Charlie baignant dans une flaque de sang rouge, sur une moquette rouge, éclairé de rouge se fait trainer au sol : le *rouge* du néon embrasse alors de son éclat rayonnant une quasi métaphysique dans le récit.

Néon et gentrification

Retournons à nos néons. Plutôt à notre histoire du néon.

Désormais associé au travail du sexe, Electro Signs, la plus ancienne fabrique de néons de Londres, choisit de se tourner exclusivement vers ce marché. Fondée par Dick Bracey dans les années 1950 et reprise par son fils Chris en 1972, l'entreprise a forgé l'identité visuelle de Soho avec ses enseignes au néon emblématiques.

Kristina Davis fait remarquer qu'aujourd'hui, avec la gentrification de Soho, ces néons, symboles des sex-shops et peep-shows, sont récupérés par des galeries et restaurants ce qui efface le lien initial avec le travail du sexe. Ce détournement des néons en éléments décoratifs haut de gamme éclipse leur histoire et marginalise les travailleuses du sexe, reléguées à l'ombre. La suppression des néons et la censure des annonces liées au sexe représentent une tentative de "nettoyer" visuellement les



Chris Bracey est particulièrement célèbre pour la conception et la production de l'enseigne originale "Girls Girls Girls". Ce slogan simple, formé en lettres de néon, a fortement participé à la définition du paysage visuel underground de Soho.

communautés, en effaçant ce qui est jugé immoral, tout en ignorant la voix des travailleurs du sexe qui luttent pour le contrôle de leur sécurité et de leur environnement¹⁶⁷.

Dans "Last Night in Soho" (2021), Edgar Wright utilise les néons de Soho pour juxtaposer son passé glamour avec son présent transformé. Le film reflète la réappropriation des néons, symboles historiques du travail du sexe et de la vie nocturne marginale, dans un contexte commercial et artistique moderne. Cette métaphore visuelle souligne la tension entre l'ancien et le nouveau Soho, mettant en lumière comment les changements sociaux et économiques peuvent remodeler ou même effacer les aspects historiques et culturels d'un lieu.

¹⁶⁷ Davis, Kristina. op. cit., p.21.

Le fétichisme du néon dans la société industrielle moderne

Nous voyons au travers de l'histoire du néon que dans les sociétés industrielles modernes, celui-ci est progressivement devenu un objet de fétichisme, dépassant sa simple fonction d'éclairage pour devenir un symbole culturel et social puissant.

Dans "Fétichisme et Idéologie : La Réduction Sémiologique", Baudrillard traite le fétichisme comme un signe sémiotique comme un symbole social. Un fétichisme sémiotique du néon se forme dans un système d'abstraction codé, avec le vide de la marchandise et le supplément de signification. Le statut du néon dans la société acquiert une valeur de fétiche une fois qu'il devient synonyme de valeurs de classe et sociales, plutôt que de propriétés d'une lumière. Baudrillard écrit : « *le fétichisme n'est pas la sacralisation de tel ou tel objet, de telle ou telle valeur (...), c'est celui du système en tant que tel, c'est celui de la marchandise en tant que système : il est donc contemporain de la généralisation de la valeur d'échange, et se propage avec elle. Plus le système se systématise, plus la fascination fétichiste se renforce*¹⁶⁸. »

Un fétichisme sémiotique du néon se forme dans un système d'abstraction codé, où le néon, vidé de sa substance marchande, est doté d'un surplus de signification. Timothy Dant, dans "Fétichisme et la Valeur Sociale des Objets", illustre cette idée avec un téléviseur en panne, conservant sa valeur de prestige malgré son obsolescence, comparable au néon marqué d'un prix exorbitant dans des galeries. Ce fétichisme déconnecte le néon de son usage originel de signalisation, le transformant en un marqueur de différences culturelles et sociales, particulièrement en ce qui concerne les pratiques sexuelles, comme observé à Times Square, Blackpool et Soho.

La fascination pour le néon, en particulier dans son association avec le travail du sexe, trouve une résonance particulière dans les œuvres d'artistes contemporains. Le néon, par sa capacité à communiquer visuellement, établit un parallèle puissant avec la culture du travail du sexe et invite la société à considérer sa propre consommation matérielle en la comparant au traitement des femmes et des personnes queer. Des artistes comme Bruce Nauman, Gran Fury et Tracey Emin utilisent le néon dans leurs installations pour commenter les thèmes du sexe, des normes sociales et de la violence, engendrant ainsi un dialogue visuel sur la position du néon en tant qu'objet de fétichisation. Le néon est employé pour pointer du doigt une forme spécifique de stigmatisation et de dépréciation sociale, qui critique sévèrement la culture matérielle tout en marginalisant les groupes vulnérables. Le néon, en tant qu'outil de

¹⁶⁸ Baudrillard, Jean, *Pour une critique de l'économie du signe*, éd. Gallimard, Les essais, 1972, p. 88

communication dans l'art visuel, reprend les mêmes propriétés lumineuses que dans la publicité, mais acquiert une nouvelle dimension symbolique dans la représentation artistique postmoderne des préjugés et de la stigmatisation.

En 2012, influencée par les tendances anglo-saxonnes, la mode féminine a par ailleurs renommé les couleurs "fluo" des années 1980 en "néon". « *Le bon goût d'aujourd'hui est parfois le mauvais goût d'hier, et inversement. Les enseignes au néon, plutôt considérées comme populaires et tape-à-l'œil à la fin du XXe siècle, bénéficient depuis quelques années d'un regain de faveur nostalgique*¹⁶⁹. » Autrefois symboles de l'élégance parisienne, elles ont orné la Tour Eiffel lors d'une exposition en 1927, avec 10 kilomètres de tubes fluorescents bleus, verts et roses, reflétant un certain raffinement.



« *You look lonely, I can fix that* » : cette scène de *Blade Runner 2049* réalisé par Denis Villeneuve et sorti en 2017 est une sorte de synthèse métonymique : cette image présente une publicité pour une femme « néon ». La phrase "Tu as l'air seul, je peux arranger ça" prononcée par cette publicité holographique résume de manière saisissante la capitalisation sur le sexe, la solitude et le désir. Elle incarne la promesse d'une solution technologique et artificielle aux émotions humaines, comme la compagnie ou l'amour, en offrant une fausse intimité à la demande. Cette phrase souligne le contraste tragique avec la perte de Joi, l'hologramme qui représentait la seule véritable connexion de K. Dans ce monde, la lumière néon n'est pas seulement un symbole d'attraction, mais aussi de la réduction de la complexité des relations humaines à des transactions commerciales, où même la compagnie peut être commodifiée et vendue comme un remède contre la solitude.

¹⁶⁹ Miranda, Luis de. *op.cit.*, p.46-47.

Chapitre II. Lumières *néon*, pour un usage plus libre de la couleur dans l'éclairage de cinéma

Le terme « néon » évoque une certaine cinématographie mêlant couleurs saturées à l'ambiance de paysages nocturnes. Comme nous l'avons exploré dans la première partie de ce mémoire, l'histoire de la couleur au cinéma trouve ses racines dans les expérimentations optiques de Newton, se déployant à travers l'évolution des pellicules en couleurs et aboutissant à l'avènement du capteur de cinéma numérique. Ces avancées technologiques ont profondément modifié notre perception et notre compréhension de la couleur dans le domaine de l'éclairage cinématographique. Ce deuxième chapitre sera ainsi l'occasion de revenir sur une interrogation persistante au cœur de cette évolution : le réalisme de la couleur.

L'utilisation de couleurs saturées, typique de l'éclairage « néon », incarne une dualité fascinante : d'une part, elle convoque une promesse de liberté, autorisant un usage audacieux et expressionniste de la couleur, affranchi des contraintes du réalisme dans la reproduction du réel. D'autre part, comme nous l'avons exploré dans ce premier chapitre, l'objet « néon » désignant un type d'éclairage aux multiples facettes, offre ainsi une légitimité versatile et une motivation à l'utilisation de couleurs vibrantes dans des scènes cinématographiques spécifiques.

Cette section du mémoire se propose donc d'explorer en profondeur cette dualité intrinsèque à l'éclairage néon. Nous analyserons comment cet éclairage, oscillant entre réalisme et expressionnisme, façonne non seulement l'esthétique visuelle des films, mais influe également sur notre perception narrative et émotionnelle.

1. Le long parcours de la couleur dans l'éclairage de cinéma : l'idéologie de la lumière blanche

Les premières manifestations courantes du cinéma en couleur (peinture à la main, pochoir, teinture, etc) impliquaient toutes une couleur de surface. Jacques Aumont observe qu'au début du cinéma, « indépendante de l'objet¹⁷⁰ ». Ceci n'est pas surprenant, car une grande partie était peinte sur le film en noir et blanc. Les éléments les plus couramment colorés étaient les murs, les accessoires et les costumes, des objets que nous avons l'habitude de penser en couleurs. Seule une extrême minorité des premiers films utilisaient des pigments colorés pour évoquer des lumières colorées. *Le Scarabée d'or* de Pathé (1907) en est un exemple marquant. Ce film d'un peu plus de 2 minutes comprend un spectacle de feux d'artifice pochoirisé en couleurs, créant l'illusion que la lumière colorée de feux d'artifice a été capturée sur film.



Le Scarabée d'or de Pathé (1907) : La couleur appliquée semble intrinsèque à l'image filmée non seulement parce qu'elle apparaît sur un fond noir, réduisant ainsi le risque de décalage entre les contours photographiés et pochoirisés, mais aussi parce que les étincelles explosant entraînent la couleur dans l'action. Comme dans les célèbres films de danse serpentine d'Edison, la couleur est mouvement : elle semble donc diégétique.

Néanmoins, même dans ce film truc exceptionnel de Pathé, la couleur est encore peinte sur l'impression en noir et blanc. Ainsi c'est la nature pigmentaire des premières couleurs en argentique qui a influencé leur utilisation. Pourtant alors même qu'elle était incapable de représenter la couleur de la lumière sur la pellicule, la cinématographie en noir et blanc exploitait déjà les principes optiques observés par Newton : les cinéastes et les directeur.ice.s de la photographie mélangeaient librement différentes lumières colorées, sachant qu'elles

¹⁷⁰ Aumont, Jacques. *Introduction à la couleur - 2e éd.: Des discours aux images*. Armand Colin, 2020, Chapitre 4. « L'imaginaire de la couleur », p.79 à 108.

apparaîtraient toutes à l'écran en nuances de gris, cela à des fins créatives. En utilisant des filtres colorés sur les objectifs ou en plaçant des gélatines colorées sur les lumières, les directeurs de la photographie exploitaient la synthèse soustractive de la couleur et pouvaient éclairer une scène de manière à reproduire uniquement une certaine plage de longueurs d'onde sur le négatif en noir et blanc. Par exemple, éclairer une scène en rouge permettait d'effacer à l'impression du film les éléments de surface rouge puisque ceux-ci absorbaient l'intégralité du spectre de la lumière. Ce principe était si populaire qu'à la fin des années 1910, des paradigmes d'utilisation de la lumière colorée émergeaient déjà. Ainsi pouvions-nous lire en 1919 : « *la lumière blanche est la meilleure pour les drames ordinaires et les comédies. Une lumière bleue ou verte est particulièrement bonne pour des scènes tristes, comme une scène d'adieux d'un personnage sur son lit de mort*¹⁷¹. » [trad. pers.]

« *Technicolor is natural color* »

Les premiers films Technicolor se sont également intéressés aux lumières colorées. En témoigne *La Cucaracha* (1933), un court métrage réalisé par Lloyd Corrigan. Ce film marque un jalon important dans l'usage de la lumière colorée pour renforcer l'expression artistique. Le travail de Robert Edmond Jones, costumier, décorateur et éclairagiste illustre cette tendance. Lors d'un test pour *La Cucaracha*, il fit lire à John Barrymore la scène du fantôme de "Hamlet" sous une lumière bleue, symbolisant le clair de lune, se transformant en vert lors de l'apparition du fantôme¹⁷². Jones fit également d'autres usages de la lumière colorée, notamment des lumières d'ambiance rouges pour évoquer la colère¹⁷³. Cependant, cette période d'expérimentation audacieuse fut brève. En 1935, un article paru dans le Journal de la Société des Ingénieurs du Cinéma plaide désormais l'utilisation de la lumière



¹⁷¹ Mott, Roy, *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers* (Volume Eight) - Meeting of April 14-15-16, 1919 Philadelphia - chapitre 3-B. "Psychological Value of Color of Light", p.13.

¹⁷² Higgins, Scott, *Harnessing the Technicolor rainbow: color design in the 1930s*. Austin: University of Texas Press, 2007, p.29.

¹⁷³ Ibid, p.34.

blanche pour sa capacité à imiter la lumière naturelle du jour¹⁷⁴. Dès lors, comme le souligne Scott Higgins, bien que les directeur.ices de la photographie Technicolor du milieu à la fin des années 1930 aient fréquemment utilisé la lumière de manière expressive, elle était rarement colorée¹⁷⁵. Dans des films tels que *The Garden of Allah* (Richard Boleslawski, 1936) et *A Star is Born* (William Wellman, 1937), les techniques d'éclairage ont évolué pour privilégier les contrastes, s'inspirant de l'esthétique du cinéma en noir et blanc, tout en intégrant subtilement la couleur à travers des éléments comme les pigments appliqués aux surfaces.

Cette transition reflète une période de recherche et d'expérimentation dans l'utilisation de la couleur au cinéma, où les réalisateur.ices et les technicien.nes cherchaient l'équilibre entre expressivité artistique et réalisme visuel. L'évolution de la technologie Technicolor, de ses débuts audacieux avec des lumières colorées à une approche plus nuancée, témoigne de l'évolution constante des techniques cinématographiques et de la quête incessante de nouvelles manières de raconter des histoires à travers la couleur."

La perception au sein d'Hollywood que la couleur devrait être un phénomène de surface est également apparente dans le discours des praticiens. Par exemple, Rouben Mamoulian, réalisateur de *Becky Sharp* (1935), le premier long métrage Technicolor en pleine couleur, écrit "*nous, les réalisateurs de films en couleur, sommes en réalité des peintres. Nous peignons avec la lumière*¹⁷⁶". » [trad. pers.] Mais comme le souligne Richard Misek dans « Chromatic Cinema », "peindre avec la lumière" est un oxymore. « *En fait, Mamoulian n'a pas "peint" avec la lumière. Il a créé des conditions de lumière blanche sous lesquelles ses concepteurs de costumes, maquilleurs et directeurs artistiques pouvaient afficher leurs surfaces colorées. La lumière blanche et la couleur de surface étaient symbiotiques : la première privilégiait la seconde, et la seconde exigeait la première*¹⁷⁷. » [trad. pers.] Cette symbiose a été clairement exprimée dans un article de l'*American Cinematographer* en 1947, rapportant que la vision dominante parmi ses membres était que "*seule la lumière blanche devrait être utilisée pour le Technicolor, les nuances des décors et des costumes étant laissées à la responsabilité du contraste*¹⁷⁸". » [trad. pers.]

¹⁷⁴ Handley, C.W. 1935. Lighting for Technicolor motion pictures. *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* 25, n°5: p.423.

¹⁷⁵ Higgins, Scott, op.cit., p.86.

¹⁷⁶ Mamoulian, Rouben, *Color and light in films*. Film Culture 21, 1960, p.71

¹⁷⁷ Misek, Richard. *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*. 1st edition. Chichester, U.K. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010, p.124.

¹⁷⁸ Lightman, Herb A. "Painting with Technicolor Light." *American Cinematographer* 28, 1947, p.201.

Tout au long de l'ère Technicolor, seul *Autant en emporte le vent* (1939) de Victor Fleming a utilisé de manière soutenue l'éclairage coloré. Selon Scott Higgins, « *Vingt-et-un des soixante-dix segments du film incorporent un certain degré d'illumination colorée ou de jeu de température de couleur*¹⁷⁹. » L'apparition de lumières bleue, jaune dans "*Autant en emporte le vent*" le distingue parmi les films en couleur de l'époque ; cependant, malgré le succès du film, les praticiens d'Hollywood ont continué à privilégier la lumière blanche.



« *Autant en emporte le vent* » (1939)
de Victor Fleming

Justifier, motiver la lumière : le cœur du réalisme coloré

La lumière blanche est également privilégiée pour les éclairages de cinéma car elle s'apparente à la lumière du jour et pose donc moins de problèmes de réalisme que la lumière colorée. Cette préférence s'explique par la difficulté de faire paraître les sources de lumière artificielles naturelles et intégrées dans la diégèse, sans attirer l'attention sur le processus de fabrication. Aux débuts du cinéma, l'utilisation de la lumière du jour et des lampes à vapeur de mercure offrait un éclairage doux et non directionnel. Cependant, avec l'introduction des lampes à arc directionnelles au milieu des années 1910, la provenance de la lumière devenait plus évidente. En cinématographie noir et blanc, l'éclairage directionnel était moins problématique car ce mode de représentation accepte mieux les contrastes forts et les ombres marquées. Par ailleurs, le noir et blanc gomme les différences de température de couleur entre diverses sources lumineuses tandis qu'en couleur, les nuances spécifiques de chaque type de lumière deviennent apparentes, nécessitant une justification diégétique pour maintenir la crédibilité du récit.

La lumière colorée, pour ne pas nuire à l'illusion de réalité, devait être justifiée ou sembler provenir de sources naturelles comme le soleil, l'éclairage intérieur ou un feu. Technicolor Inc., jusqu'aux années 1950, imposait des restrictions très strictes sur l'utilisation de la couleur, préférant des utilisations modérées et réalistes, particulièrement en ce qui

¹⁷⁹ Higgins, Scott, op.cit., p.183.

concerne l'éclairage. Technicolor allait jusqu'à imposer des consultants aux équipes des films pour vérifier le respect des principes définis par Nathalie Kalmus sur l'usage des couleurs.

Des cinéastes comme Leon Shamroy, qui a travaillé sur *The Black Swan* (1942) et *Forever Amber* (1947), ont dû naviguer ces contraintes, utilisant la couleur de manière subtile et équilibrée. Shamroy a notamment souligné l'importance de l'équilibre entre lumière colorée et blanche, et l'utilisation de la couleur pour renforcer le récit plutôt que pour son propre intérêt. Ses techniques étaient comparées à celles de Rembrandt, un exemple de sobriété chromatique que promouvait Kalmus elle-même comme idéal à atteindre en cinématographie couleur.

De nouvelles libertés

Après le déclin de Technicolor dans les années 1950, Hollywood a connu une plus grande liberté dans l'utilisation de la couleur. Bien que les cinéastes aient continué à mettre l'accent sur des éléments dramatiques pertinents avec des couleurs plus vives, la norme de la lumière blanche et de la couleur de surface a persisté. La Society of Motion Picture and Television Engineers (SMPTE) a publié en 1957 des directives sur l'éclairage en couleur, stipulant que la qualité de couleur d'une source lumineuse devrait correspondre à celle pour laquelle la pellicule est équilibré. Toutefois, les directives SMPTE permettaient certaines exceptions à la règle. La lumière colorée pouvait être utilisée pour créer des effets dramatiques ou glamouriser une scène¹⁸⁰, comme dans *The Robe* (1953), où des éclairs violets illuminent les visages pendant la crucifixion. La lumière colorée pouvait aussi rehausser la couleur des fonds ou simuler des effets d'éclairage extérieur, notamment la lumière de nuit. Nous l'avons déjà évoqué plusieurs fois, étant donné que le clair de lune est trop faible pour les standards cinématographiques, la lumière bleue a rapidement été utilisée dans la représentation du nocturne, s'inscrivant dans une tradition picturale ancestrale.

Dans les années 1950, à Hollywood, la lumière colorée devient un outil plus fréquemment utilisé pour les scènes nocturnes, échappant ainsi à la prédominance de la lumière blanche. Des réalisateurs comme Douglas Sirk et Alfred Hitchcock ont commencé à remettre en question cette hégémonie dans des films comme *Autant en emporte le vent* (1939) et *Vertigo* (1958). Sirk, en particulier, n'hésitait pas à utiliser des lumières colorées même pour des scènes

¹⁸⁰ Holm, William R., et al, *Elements of Color in Professional Motion Pictures*. New York: Society of Motion Picture and Television Engineers, 1957, p.76.

diurnes, comme en témoigne une scène d'*Autant en emporte le vent* où des nuances de bleu et d'orange se mêlent à la lumière du jour.

Dans sa publication de 1957, la SMPTE reconnaissait l'intérêt d'utiliser des lumières colorées pour des effets spéciaux ou pour enrichir les décors, mais maintenait que la lumière blanche devait dominer. Même dans les comédies musicales, généralement plus libres en termes de couleur, la lumière blanche restait prééminente.

Dans ce photogramme de « Singin' in the Rain » de Gene Kelly et Stanley Donen (1952), bien que la scène soit illuminée par des projecteurs colorés, une lumière blanche mystérieuse reste prédominante, conformément aux règles de la SMPTE.



La SMPTE considérait par ailleurs inacceptables certaines associations de couleurs comme les visages verts ou la nourriture violette¹⁸¹, des normes « naturalistes » qui reflètent une perception du monde une fois de plus dominée par la lumière blanche, en accord avec le réalisme du cinéma classique mais que Richard Dyer interprétait sous un prisme analytique raciale : la lumière blanche, en renforçant la distinction entre les peaux blanches et noires, aurait pu servir à maintenir les constructions raciales tandis que la lumière colorée, au contraire, permettrait de brouiller ces distinctions, créant une uniformité chromatique qui défie les stéréotypes raciaux¹⁸².

En 1958, *South Pacific* de Joshua Logan fut plus audacieux : Leon Shamroy y utilise des filtres colorés pour transformer les scènes, passant du blanc à diverses couleurs très vives.



« *South Pacific* », Joshua Logan (1958)

Cette approche était particulièrement marquée pendant les numéros musicaux, mais s'étendait aussi à d'autres parties du film. Shamroy affirme à l'époque dans une interview avec l'*American Cinematographer* : « *la couleur ne*

¹⁸¹ Holm, William R., et al, op.cit., p.76.

¹⁸² Dyer, Richard. 1997. *White*. London: Routledge, p.42.

*nécessite plus de justification rationnelle*¹⁸³ ». Il défend ainsi l'utilisation de filtres colorés comme un moyen d'aller au-delà de la représentation ordinaire et directe. Cependant, cette approche est mal reçue à l'époque, tant par les dirigeants des studios que par les critiques. Les filtres de couleur employés et les visages colorés ont été jugés déconcertants, et certains critiques ont même perçu une sous-entendue raciale dans ces choix esthétiques.

En somme, l'ère post-Technicolor a permis une plus grande liberté dans l'utilisation de la lumière colorée, mais cette liberté était souvent en désaccord avec les goûts de l'industrie et du public, reflétant des tensions sous-jacentes entre l'expression artistique et les normes esthétiques et raciales de l'époque.

Malgré le succès de *South Pacific*, les films que réalise Leon Shamroy par la suite reviennent à une approche plus équilibrée entre la lumière colorée et blanche. Vers la fin des années 1960, il s'est même éloigné de cette utilisation modérée de la lumière colorée, privilégiant un réalisme même dans les films fantastiques, comme en témoigne *Planet of the Apes* (1968), tourné principalement en lumière du jour.

Parallèlement, le cinéma d'art et essais des années 1960, bien qu'ayant des objectifs différents de ceux du Hollywood classique, s'appuyait également sur la lumière blanche. Des cinéastes comme Ingmar Bergman et Jean-Luc Godard utilisaient la couleur de manière graphique, rappelant les techniques d'impression, la synthèse soustractive CMJN plutôt que la peinture traditionnelle. Godard libère donc la couleur cinématographique de sa connotation picturale, mais pas de sa nature pigmentaire. Néanmoins, au cours des années 1960 et 1970, les couleurs de surface saturées sont devenues moins prédominantes. Cette modération dans l'usage de la couleur s'est d'abord manifestée à Hollywood dans les années 60, alors que de nombreux cinéastes d'autres régions du monde restaient fascinés par la couleur.



« *Le Mépris* », Jean-Luc Godard (1963)

¹⁸³ Gavin, Arthur E, "South Pacific New Concept in Color Photography." *American Cinematographer* 39 (5), 1958, p.295.

Un goût prégnant pour la lumière naturelle et la désaturation

Au début des années 70, la couleur désaturée est devenue nouvelle tendance au cinéma comme en témoignent les films de Michelangelo Antonioni : les blancs modernistes de *Il Deserto Rosso* (1964) ou les gris béton de *Blow Up* (1966) ; Ingmar Bergman ensuite avec *Cries and Whispers* (1972) et *Scenes from a Marriage* (1973).

Encouragés par de nouvelles améliorations techniques, notamment l'augmentation de la sensibilité des pellicules couleurs, les cinéastes et directeur.ices de la photographie des années 70 se sont mis à tourner en lumière naturelle, parfois sans éclairages additionnels. Jusqu'au milieu des années 60, le film noir et blanc était nettement plus sensible que la pellicule couleur. La Tri-X d'Eastman Kodak par exemple, sortie en versions 16 mm et 35 mm en 1954, avait une pellicule équilibrée pour la lumière du jour de 250 ASA et pour le tungstène de 200 ASA¹⁸⁴. Cette sensibilité était suffisante pour permettre le tournage intérieur et de nuit en utilisant la lumière « disponible ». En comparaison, le film couleur 35 mm le plus sensible de l'époque, l'Eastman Kodak 5248, avait une sensibilité pour une pellicule en lumière du jour de 24 ASA¹⁸⁵.

Ce n'est qu'avec la sortie de l'Eastman Color 5254 en 1968, avec une sensibilité en lumière du jour de 100 ASA (pour 64 ASA en tungstène), que les sources de lumière disponibles ont commencé à jouer un rôle significatif dans la cinématographie couleur.

Le film *Days of Heaven* (1978) de Terrence Malick, filmé par Nestor Almendros, est un exemple notable de l'utilisation de la lumière naturelle que nous avons déjà cité en deuxième partie de ce mémoire. Almendros, connu pour son travail avec Eric Rohmer, a adopté une approche minimaliste en matière d'éclairage artificiel¹⁸⁶, privilégiant les conditions lumineuses naturelles à différents moments de la journée. Dans les scènes en extérieur, sous le soleil intense de l'après-midi, il a renoncé à la pratique hollywoodienne d'ajouter une lumière de remplissage, laissant ainsi les visages partiellement dans l'ombre. Pour les intérieurs éclairés par la lumière du jour, Almendros s'est inspiré des peintures de Vermeer, obtenant un effet proche de l'éclairage directionnel de Rembrandt, en laissant la lumière naturelle entrer par les fenêtres¹⁸⁷. Même pour la séquence nocturne du film, où un incendie se propage à travers les champs de blé, Almendros a évité d'utiliser une lumière artificielle colorée pour amplifier l'éclairage des flammes. À la place, il a utilisé le feu réel comme source d'éclairage, en plaçant des flammes

¹⁸⁴ Huse, Emery, "Tri-X - New Eastman High-Speed Negative Motion Picture Film." *American Cinematographer* 35 (7), 1954, p.335.

¹⁸⁵ Ryan, Roderick T, *A History of Motion Picture Color Technology*. London: Focal Press, 1977, p.151.

¹⁸⁶ Almendros, Nestor, "Photographing Days of Heaven." *American Cinematographer* 60 (6), 1979, p.562.

¹⁸⁷ Ibid, p.630.

issues d'un tuyau à gaz à proximité de la caméra. Ce choix esthétique contribue à la qualité visuelle distinctive et à l'authenticité du film¹⁸⁸.

L'intérêt des réalisateur.ices et des directeur.ices de la photographie du Nouvel Hollywood pour la lumière naturelle était souvent accompagné d'une tendance à la désaturation. Bien que la séquence de l'incendie et les célèbres prises de vue de « l'heure magique » dans *Days of Heaven* permettent des éruptions naturelles spectaculaires de couleur, pour la majeure partie du film, Almendros et Malick ont activement choisi de supprimer la couleur. Almendros raconte avoir notamment surexposé les extérieurs en journée de sorte que les zones les plus lumineuses comme le ciel perdent une partie de leur couleur¹⁸⁹.

De même, des directeur.ices de la photographie comme Conrad Hall (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*) et Vilmos Zsigmond (*McCabe & Mrs Miller*) ont également employé des méthodes similaires pour réduire la saturation. John Alonzo, dans *Chinatown* (1974, Roman Polanski), a même utilisé une filtration en laboratoire pour maintenir un ton brun/beige uniforme¹⁹⁰. Bien entendu, dans tous les films mentionnés ci-dessus, la direction artistique des décors et costumes allaient également dans ce même sens.



« *Days of Heaven* », Terrence Malick (1978)

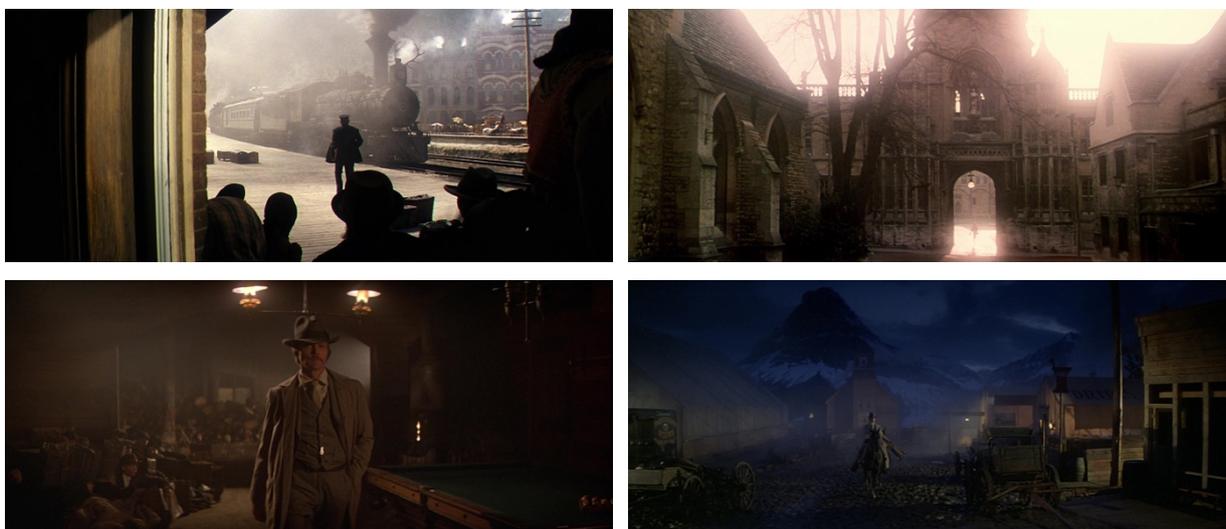
¹⁸⁸ Almendros, Nestor, op. cit., p.627.

¹⁸⁹ Ibid, p.564.

¹⁹⁰ Alonzo, John, "Behind the Scenes of Chinatown", *American Cinematographer* 56 (5), 1975, p.585.

2. Filmer la nuit en décors naturels : les premiers exemples d'éclairages *néon*

La tendance à la désaturation et à l'utilisation de la lumière naturelle a culminé avec *Heaven's Gate* en 1980 de Michael Cimino pour lequel Zsigmond alla jusqu'à flasher non seulement les négatifs mais aussi le stock d'impression¹⁹¹. Le résultat offre des impressions dans lesquelles la désaturation est si extrême que le film semble parfois franchir un seuil invisible, dérivant imperceptiblement - comme les films d'Andreï Tarkovski - entre la couleur et le noir et blanc¹⁹². On remarque par ailleurs que le style du film changeait radicalement du jour à la nuit. Richard Misek note que ces transitions étaient emblématiques d'un changement stylistique majeur qui s'est opéré à l'aube des années 1980 à Hollywood comme à l'international¹⁹³. Toutefois pour Zsigmond, le passage de la lumière diffuse du jour à la lumière directionnelle de la nuit était indésirable : aimant utiliser de la fumée pour densifier l'atmosphère des scènes tournées, il se confrontait à des problèmes de contraste la nuit : « *Si j'utilisais des lumières près du cadre, j'obtenais parfois des halos ou des rayons de lumière indésirables. Comme je crois au réalisme en éclairage, je ne pouvais pas laisser cela arriver. Parfois, je devais « inventer » une source lumineuse – comme placer une lanterne dans la scène, pour justifier les rayons de lumière*¹⁹⁴. » [trad. pers.]



« *Heaven's Gate* », Michael Cimino (1980)

¹⁹¹ Zsigmond, Vilmos, "Behind the Cameras on "Heaven's Gate'." *American Cinematographer* 61 (11), 1980, p.1110.

¹⁹² Misek, Richard, op. cit., p.134.

¹⁹³ Ibid, p.135.

¹⁹⁴ Zsigmond, Vilmos, "Behind the Cameras on "Heaven's Gate'." *American Cinematographer* 61 (11), 1980, p.1111.

En revanche, pour de nombreux réalisateur.ices et directeur.ices de la photographie hollywoodiens éminents des années 1980, comme Adrian Lyne, Michael Mann et Ridley Scott, le passage du jour à la nuit devient une véritable opportunité stylistique. Misek observe que cette opportunité impliquait l'utilisation du noir, et non du blanc, comme point zéro créatif. Ce constat rejoint d'ailleurs notre étude sur la couleur dans la représentation du nocturne au cinéma comme dans les autres arts, explorée en deuxième partie. Dans l'histoire du cinéma, le noir et le blanc ont été utilisés de manières distinctes pour façonner l'esthétique des films. Certains films classiques en noir et blanc, comme *Vampyr* de Dreyer (1932) et *Die Nibelungen* de Lang (1924), illustrent comment les réalisateur.ices ont joué avec ces contrastes pour créer des atmosphères uniques : *Vampyr* émergeant des blancs lumineux et surexposés, tandis que *Siegfried* est dominé par le noir enveloppant. Historiquement, le cinéma en couleur a d'abord privilégié le blanc, mais à partir des années 1980, le noir a commencé à être utilisé comme point de départ conceptuel, marquant un changement stylistique significatif dans la manière dont les couleurs étaient utilisées et perçues dans les films.

Dans son mémoire *La nuit dans la ville, un motif esthétique bouleversé par les évolutions techniques*, Simon Noizat rapporte l'exemple du film *The Warriors* de Walter Hill (1979), emblématique de l'esthétique de la nuit urbaine et d'un travail d'éclairage nouveau pour l'époque. Son directeur de la photographie, Andrew Laszlo, décrit dans son livre *Every Frame a Rembrandt* les défis et les choix artistiques qu'il a dû faire, confronté à la difficulté de tourner un film entièrement nocturne avec une pellicule de 100 ASA. Laszlo a décidé de s'éloigner des standards d'éclairage de studio pour adopter une approche plus brute et techniquement imparfaite¹⁹⁵. Le film fut tourné en décor naturel avec la pellicule Kodak 5247, introduite en 1974 et la plus sensible des négatifs 35mm couleurs de l'époque. Laszlo a utilisé des techniques pour renforcer les contrastes et les textures, notamment en sous-exposant des plans ou en éclairant pour les hautes lumières, ce qui a donné un aspect sombre et inquiétant à la ville. Il a également réussi à convaincre la production d'arroser systématiquement les sols pour créer des reflets et des textures intéressantes. Cette approche a contribué à la signature visuelle du film, avec des arrière-plans sombres et des taches lumineuses vives. Pour donner de la profondeur aux images, Laszlo a notamment utilisé des éclairages colorés vifs « justifiés » par les éclairages urbains et interprétés comme tels par les spectateur.ices¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Laszlo, Andrew, et Andrew Quicke. *Every Frame a Rembrandt: Art and Practice of Cinematography*. Boston: Focal Press, 2000, p.58-70.

¹⁹⁶ Noizat, Simon, *La nuit dans la ville, un motif esthétique bouleversé par les évolutions techniques*, Mémoire de fin d'études, dirigé par Tony Gauthier et Jacques Pigeon, ENS Louis-Lumière, 2012, p.19-25.



« *The Warriors* », Walter Hill (1979)

Dans *Lighting for Digital Video and Television*, John Jackman conseille aux aspirant.es opératrice.s de « *passer beaucoup de temps à observer les détails du monde réel avec un œil d'artiste. Après tout, on ne peut pas créer un éclairage réaliste sans une solide compréhension de ce à quoi ressemble le "réalisme". Mais la "réalité" englobe une gamme vraiment immense, n'est-ce pas ? Le jour et la nuit, le crépuscule et l'aube, la lumière froide de l'hiver filtrant à travers les fenêtres poussiéreuses d'une usine, la lueur naturelle d'un feu crépitant, et la lueur artificielle des néons la nuit. Des lampadaires aux projecteurs, des torches aux bougies, les "apparences" que l'on trouve dans le monde réel sont presque infinies dans leur variété*¹⁹⁷. » [trad. pers.]

Les sources de lumière disponibles la nuit sont souvent de différentes couleurs. Tania Hoser conseille ainsi dans son ouvrage *Introduction to Cinematography: Learning Through Practice* : « *faites des repérages nocturnes pour voir quelles couleurs ont les sources de lumière disponibles et intégrez-les dans votre plan de feux*¹⁹⁸. » [trad. pers.]

Je veux profiter du témoignage de Laszlo et des écrits de Jackman et Hoser pour finalement émettre l'hypothèse suivante : à mon sens, le progrès technologique ayant rendu possibles les tournages nocturnes en décors urbains réels, celui-ci a stimulé l'imaginaire des réalisateur.ices et des directeur.ices de la photographie dans leur approche de l'éclairage coloré. En effet, comme nous l'avons exploré dans la deuxième partie de ce mémoire, la nuit étant résolument colorée, tant par sa nature que par l'artificialité des éclairages urbains, sa dimension chromatique offre une justification idéale à l'usage d'éclairages colorés. La nuit éclairée aux néons en tout genre, qu'ils s'agissent des feux tricolores de signalisation, de tubes fluorescents verdâtres, d'enseignes LED criardes, de réverbères sodium ou de véritables néons multicolores devient donc le nouveau terrain de jeux et d'expérimentations pour le cinéma.

¹⁹⁷ Jackman, John. *Lighting for Digital Video and Television, 3rd Edition*. 3rd edition. Burlington, Mass: Routledge, 2010, p.219.

¹⁹⁸ Hoser, Tania. *Introduction to Cinematography: Learning Through Practice*. 1st edition. New York: Routledge, 2018, p.279.

Les collaborations de Wong Kar-wai et Christopher Doyle dans les années 1990 en sont la parfaite illustration. Des films comme *Chungking Express* (1994), *Fallen Angels* (1995) et *Happy Together* (1997) rendent ainsi compte de la richesse chromatique qu'il est possible de retranscrire à l'image lorsqu'on place l'action de nuit dans un environnement urbain.

Christopher Doyle explique dans une interview menée par la chaîne Youtube "West Kowloon Cultural District"¹⁹⁹ : « *Les films que nous avons réalisés (...) dans les années 80 et 90, n'auraient pas été les mêmes sans l'espace dans lequel ils ont été créés. Et notre espace est un espace de néons. C'est un espace lumineux. C'est un espace d'énergie électrique. C'est la manière dont les gens se déplacent. C'est l'énergie de Hong Kong. C'est l'excitation des rencontres dans la rue. (...) C'est un monde criard, exubérant, et peut-être vide, si on n'y prend pas garde. Je pense que c'est ce que le néon représente.* » [trad. pers.]

Les sujets et les tonalités varient dans les films de Wong Kar-wai : *Chungking Express* et *Fallen Angels* se déroulent dans les rues de Kowloon et oscillent entre violence frénétique et romance mélancolique quand *Happy Together* s'intéresse à la relation dysfonctionnelle entre deux expatriés hongkongais coincés en Argentine. Dans ces films, c'est la diversité générique des couleurs qui rend inutile l'identification de l'origine de la lumière : il ne nous viendrait donc pas à l'esprit de questionner le réalisme d'une lumière colorée spécifique. Misek écrit à ce sujet « *Le mélange de lumière orange et rouge sur le visage d'un assassin dépressif dans "Fallen Angels" aurait pu attirer l'attention sur lui-même si le film avait inclus plus de lumière blanche, mais dans ces films, la lumière colorée est la norme*²⁰⁰. » [trad. pers.]

Ce qui est d'ailleurs particulièrement remarquable dans ces films, c'est l'incroyable variété des techniques utilisées par Christopher Doyle. Par exemple, en plus de filtrer sa lumière, il joue également avec la température de couleur. Dans *Chungking Express*, de nombreuses scènes sont éclairées en lumière incandescente. Pourtant le rendu froid de l'image suggère que la pellicule utilisée pour ces scènes était équilibrée pour la lumière du jour. De même, dans *Fallen Angels*, la lumière fluorescente semble dériver vers le vert dans l'ensemble du film. Doyle utilise aussi également des filtres devant la caméra. Par exemple, dans un McDonald's souterrain, une jeune femme essaie de divertir un assassin dépressif pendant qu'il mange un Happy Meal. Toute la scène est filmée à travers un filtre jaune, donnant à l'image une surface translucide de gaieté.

¹⁹⁹ Christopher Doyle: *Filming in the Neon World* 杜可風 : 霓虹光影 | NEONSIGNS.HK 探索霓虹, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=97GwbI27w10>.

²⁰⁰ Misek, Richard. op. cit., p.144.



« *Chungking Express* »,
Wong Kar-wai (1994)



« *Fallen Angels* »,
Wong Kar-wai (1995)



« *Happy Together* »,
Wong Kar-wai (1997)

« *Je n'ai jamais vu un ciel non pollué dans ma vie. Dans mes films, quand je filme un ciel, il n'est jamais noir. Pourquoi serait-il noir ? Il y a toujours de la pollution lumineuse, toujours une ambiance. (...) ce qui signifie la lumière du néon réfléchi sur les nuages (...) Nous avons réalisé des films avec un certain budget et il s'agissait souvent de voler la lumière du néon. Nous utilisions souvent la lumière ambiante qui était très douce et non directionnelle et qui possède une certaine qualité et une certaine beauté.* » [trad. pers.] Ce qui unifie les films de Wong Kar-wai c'est cette ambiance colorée, cet univers urbain foisonnant de sources lumineuses électriques. Et comme nous l'avons rapidement évoqué avec la technique du step printing dans la partie précédente, la couleur est dynamique avec Wong Kar-wai : elle évoque une « cacophonie chromatique²⁰¹ » comme Misek l'exprime. « *Utiliser une forme quelconque de néon dans la réalisation de films, signifie je pense, faire davantage confiance à la lumière et à la couleur qu'avec d'autres formes d'éclairage. (...) Le néon est ce qu'il est. Il va faire ce qu'il fait. Alors, vous devez soit l'adopter, soit le rejeter. Vous pouvez le garder près de l'objectif (...) pour créer une atmosphère (...). La manière dont il éclaire un espace est comme du brouillard sur une ville. Il englobe tout simplement tout. Ou bien, vous le gardez à distance, car alors il a une sorte de fonction informative, didactique ou narrative. Et c'est tout, ce sont les deux choix. (...)* » [trad. pers.]

À l'instar de Christopher Doyle, le directeur de la photographie John Bailey explique avoir utilisé les objectifs très lumineux Panavision Ultraspeed sur le film *Boulevard Nights* (1979) de Michael Pressman pour filmer dans les rues de Los Angeles où les éclairages principaux étaient des lumières de jeu telles que les vitrines des magasins et les néons. Il raconte n'avoir souvent utilisé que des lumières d'appoint pour équilibrer l'ensemble et n'avoir jamais travaillé à une ouverture inférieure à f/2 pour les extérieurs nuit : « *Quand vous êtes dans la rue la nuit comme ça et que vous avez cinq ou six sources de lumière différentes qui arrivent, vous*

²⁰¹ Ibid, p.145.

pouvez utiliser l'ensemble et obtenir un aspect incroyablement riche. Si vous allumez un projecteur, vous éclipsez tout. Vous revenez alors à « l'éclairage de cinéma ». Contrairement à "Boulevard Nights" qui avait un aspect très réaliste, je voulais que l'aspect nocturne dans "American Gigolo" ait l'air manipulé au contraire. Je voulais que la lumière semble totalement artificielle. Il y a beaucoup d'utilisation arbitraire de la lumière et beaucoup de compositions et de mouvements de caméra arbitraires dans le film. C'est finalement une étude de l'artifice. Dans le film, le style de vie de Richard Gere est un style d'artifice, d'emballage et de présentation. Paul et moi avons cherché un style visuel qui renforce la superficialité de l'idée que ce que vous voyez est tout ce qu'il y a²⁰². »



« *Boulevard Nights* », Michael Pressman (1979)

« *American Gigolo* », Paul Schrader (1980)

²⁰² John Bailey dans : Schaefer, Dennis et Larry Salvato, *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*, University of California Press, 1986, p.71.

3. Le néon : l'incarnation de nouveaux usages expressionnistes de la couleur

L'analyse de John Bailey de *American Gigolo* (Paul Schrader, 1980) nous invite à explorer d'autres façons de représenter la ville nocturne dans l'usage des couleurs. Alors que les lumières diégétiques urbaines, que je choisis de regrouper dans le terme signifiant "néon", offrent une approche réaliste des couleurs, il est tout à fait possible de s'affranchir du naturalisme pour une approche plus expressionniste de la lumière. De tels choix esthétiques s'alignent avec la notion de transfiguration du nocturne explorée par Judith Langendorff dans la partie précédente, mettant en lumière des interprétations plus artistiques et stylisées de la nuit urbaine.

Une des premières explorations expressionnistes dans l'usage des lumières colorées est relevé par Gilles Deleuze dans *L'Image-Mouvement*. Celle-ci remonte aux années 1980 tandis que les éclairages orange et bleu deviennent une caractéristique commune des thrillers et films néo-noirs. À cette période, toutes les scènes de rue de nuit étaient éclairées par un éclairage orange/sodium, et toutes les chambres baignaient dans une lumière bleue lunaire électrique filtrant à travers des stores vénitiens à demi fermés. Le bleu est devenu si emblématique qu'il envahit le lexique néo-noir s'invitant dans les titres de films tels que *Blue Thunder* (1983) de John Badham, *Blue Velvet* (1986) de David Lynch, et *Blue Steel* (1990) de Kathryn Bigelow.

Cependant, comme le fait remarquer Richard Misek, ces oranges et bleus nocturnes saisissants n'exploitaient qu'une « *fraction du potentiel du mélange additif de couleurs*²⁰³ ». Les lumières bleue et orange restaient séparées, assignées à différentes zones du cadre et différents plans : l'orange dominant le premier plan et le bleu l'arrière-plan fidèles aux principes de perspective chromatique et du contraste de couleurs complémentaires « teal and orange » que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer. Deleuze revenant sur la théorie des couleurs de Goethe s'exprime ainsi à ce sujet : « *Dans les contrastes de blanc et de noir ou dans les variations du clair-obscur, on dirait que le blanc s'obscurcit et que le noir s'atténue. C'est comme deux degrés saisis dans l'instant, points d'accumulation qui correspondraient au surgissement de la couleur dans la théorie de Goethe : le bleu comme noir éclairci, le jaune comme blanc obscurci*²⁰⁴ ». En réitérant l'homologie tonale de Goethe, Deleuze fait ainsi valoir que « *c'est l'expressionnisme qui fut le précurseur d'un véritable colorisme au cinéma*²⁰⁵ ».

²⁰³ Misek, Richard. op. cit., p.139.

²⁰⁴ Deleuze, Gilles, *Cinema 1: L'image-mouvement*, 1986, p.77.

²⁰⁵ Ibid, p.78.

Bien que les associations d'orange et de bleu soient encore assez sages dans le « colorisme » pour correspondre à l'imagerie « néonique » auquel nous voulons faire référence, l'invocation de l'expressionnisme par Deleuze semble appropriée. Elle attire l'attention sur le fait que l'utilisation de la keylight orange dans les films des années 1980 imitait la keylight des films en noir et blanc, et que leur utilisation de la lumière bleue imitait les ombres noires et les pénombres grises des films en noir et blanc. La juxtaposition visuelle du orange et du bleu était donc peu plus qu'une colorisation du noir et blanc.

Pour Misek, celle-ci illustre une reconnaissance croissante, au moins parmi les cinéastes, de la nature optique de la couleur. Il évoque d'ailleurs l'échec du projet de Ted Turner, magnat des médias, de coloriser son catalogue de films en noir et blanc. En 1986, inspiré par le succès financier de plusieurs expériences de colorisation, Turner annonce son intention de créer des versions colorisées de nombreux films dont il détenait les droits. Malgré la vive opposition que provoque son projet, Turner colorise *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz et *The Maltese Falcon* (1941) de John Huston mais les blocs uniformes de couleur ajoutés étaient clairement distincts des contours d'ombre et de lumière des images originales. Cette tentative avortée suggère que la nature optique de la couleur ne peut plus être contredite. « *Dans le contexte du cinéma des années 80 et son utilisation croissante de la lumière colorée, celle appliquée par Turner n'a pas redonné vie aux anciens films noir et blanc. Au contraire, celle-ci a souligné plutôt que dissimulé leur nature d'artefacts technologiques. Les films numériquement colorisés de Turner ressemblaient à des cadavres peints*²⁰⁶. » [trad. pers.]



La colorisation de 1988 de « Casablanca », Michael Curtiz (1942)

²⁰⁶ Misek, Richard. op. cit., p.141.

Rainer Werner Fassbinder, dans son dernier film *Querelle* (1980), explore une utilisation extrême de la couleur en excluant complètement la lumière blanche. Ce film se déroule dans une ville reconstituée en studio, plongée dans un crépuscule orange où la lumière blanche est remplacée par celle d'un soleil couchant géant. Le profil chromatique du film est donc "noir et orange", avec des touches de bleu pour mettre en valeur certains détails.



« *Querelle* », Rainer Werner Fassbinder (1980)

Le giallo et ses influences

On voit alors peu à peu émerger de nouveaux usages expressionnistes de la couleur au cinéma. En Italie notamment, le genre du giallo et ses représentants les plus emblématiques que sont Mario Bava, Dario Argento et Lucio Fulci se distinguent par une utilisation audacieuse et novatrice de la couleur, s'affranchissant des contraintes du réalisme pour une exploration plus libre et expérimentale²⁰⁷.

Le giallo tire son nom des romans de mystère et de meurtre publiés par la maison d'édition milanaise Mondadori dans les années 1920, dont les couvertures étaient jaunes. Les films gialli remplacent les monstres littéraires du XIXème siècle par des meurtriers contemporains, souvent masqués et vêtus de noir, reflétant les peurs de l'époque. Ce genre, influencé par le néoréalisme italien et le film d'exploitation, se caractérise par des thèmes de violence, de sadisme, et d'érotisme, souvent centrés sur les assassins cachés parmi nous.

²⁰⁷ Guignandon, Florian. « Mario Bava, le magicien des couleurs ». Critikat, 2 juillet 2019. <https://www.critikat.com/panorama/analyse/mario-bava-le-magicien-des-couleurs/>.

Le giallo s'inspire des techniques et esthétiques de l'Expressionnisme allemand, des grands peintres, et du cinéma d'horreur, en utilisant des éléments comme la lumière dure, les ombres, des architectures étranges, des angles de caméra inhabituels, et l'utilisation de la couleur pour créer une atmosphère de peur et d'angoisse. Dans l'ouvrage *In a Stranger Field*, Pérez Valero remonte les influences du cinéma d'horreur et du giallo aux tableaux de Goya²⁰⁸ avec ses *Pinturas negras*, *Caprichos* et *Disparates*, mais il reconnaît aussi les influences du cubisme et de la peinture romantique de Friedrich, Delacroix et Géricault dans la fondation des codes visuels qui caractérisent aujourd'hui le cinéma d'horreur.



Détail de « La Procession à l'ermitage Saint-Isidore »,
Francisco de Goya (1819-1823)



« Saturne dévorant un de
ses fils », Francisco de
Goya (1819-1823)

L'Expressionnisme allemand, particulièrement influent durant l'entre-deux-guerres, a également développé un ensemble de techniques qui ont façonné le cinéma d'horreur classique. Des films comme *Le Cabinet du Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene et *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau ont innové en utilisant des lumières dures, des angles anti-naturels, des ombres projetées. Ils ont également utilisé des décors surréalistes, reflétant l'avant-garde cubiste, et des techniques de coloration de film pour transmettre des sensations visuelles. C'est dans les années 1950 et 1960, que la société de production Hammer Films introduit la couleur

²⁰⁸ Pérez Valero, Vicente Javier, "Studies in the field of Horror : "Giallo. An Aesthetic Innovation In Cinema. Vicente Javier Pérez Valero" dans Mateu, Fran. *In a Stranger Field. Studies of Art, Audiovisuals and New Technologies in Fantasy, SciFi and Horror Genres*, 2019, chapitre 3, p.311-336.

dans ses films d'horreur, en utilisant des éléments comme des rideaux rouges ou des liquides de laboratoire aux couleurs vives. Des films comme *Dracula, Prince of Darkness* (1965) de Terence Fisher ont apporté des innovations expressives dans l'utilisation de la couleur, influençant directement les créateurs italiens du cinéma giallo. Rubio Alcover et Loriguillo-López reconnaissent également le Pop-art, l'Op-art et le Camp comme des influences dans les usages de la couleur des films de Mario Bava²⁰⁹.



« *Le Cabinet du docteur Caligari* »,
Robert Wiene (1920)



« *Dracula, Prince of Darkness* »,
Terence Fisher (1965)

Lui-même influencé par Mario Bava, Dario Argento est probablement le réalisateur de gialli le plus réputé pour son usage audacieux et expressionniste des couleurs. Ses films sont célèbres pour leur palette de couleurs vives et souvent surréalistes.

Dans *Suspiria*, l'école de danse où surviennent les meurtres chorégraphiés du film est éclairée par des vitraux qui transforment la lumière blanche du jour en un kaléidoscope de couleurs optiques. Argento et son directeur de la photographie Luciano Tovoli ne se préoccupent pas outre mesure de justifier l'utilisation de ces couleurs, créant un environnement saturé de lumières colorées et rendant impossible pour le spectateur l'attribution de motifs spécifiques à des couleurs spécifiques. Le cinéaste se permet ainsi une liberté totale dans le choix des couleurs. « *Les visages sont éclairés en couleur même en l'absence de vitraux. Un plan éclairé en rouge est monté avec un contre-plan en vert. Dans une pièce rouge, un éclair apparaît vert. Dans une pièce bleue, un éclair apparaît rose, peut-être à cause d'une fenêtre rose quelque part, ou peut-être parce que nous sommes plongés dans un monde imaginaire où l'optique newtonienne est détournée*²¹⁰. »

²⁰⁹ Rubio Alcover, Agustín et Loriguillo-López, Antonio, "Los contornos del miedo. La huella del arte pictórico en el giallo italiano". Dans *Review Millars, Espai i Història*, n°45 Arte especular. Nudos entre cine y pintura, 2018. Departament d'Historia, Geografia i Art. Universitat Jaume I. Castellón, p.59-81.

²¹⁰ Misek, Richard. op. cit., p.142.



« Six Femmes pour l'assassin », Mario Bava (1964)



« Suspiria », Dario Argento (1977)

En plus de lumières colorées, Argento et Tovoli font également usages des propriétés colorées des surfaces de l'espace diégétique sur lesquelles la lumière est amenée à se filtrer ou à se réfléchir. Par exemple, pour des teintes de peau plus vives, Tovoli a mis des tissus colorés devant des projecteurs puissants à arc, ce qui a renforcé l'intensité des couleurs sur les visages des acteurs. Le papier peint partiellement réfléchissant de l'école permet également à la couleur de surface d'interagir optiquement avec les autres éléments. Enfin, dans une autre scène notable, des draps blancs installés dans un gymnase deviennent soudainement rouges lorsque la lumière est éteinte.

Le giallo exerce son influence sur le cinéma du Nouvel Hollywood et continue d'inspirer le cinéma contemporain. L'article *Nostalgie giallo. Appropriations de l'esthétique giallo dans le cinéma contemporain* fournit un aperçu détaillé sur l'usage de la lumière et des couleurs dans les films contemporains inspirés par le genre giallo²¹¹. Nicolas Winding Refn, Panos Cosmatos, ou Gaspar Noé sont quelques exemples phares de cinéastes célèbres pour leur utilisation des éclairages « néon ».

« *The Neon Demon* », Nicolas Winding Refn (2016)



« *Climax* », Gaspar Noé, (2018)



« *Mandy* », Panos Cosmatos (2018)



²¹¹ Baschiera, Stefano et Caoduro, Elena, "Nostalgie giallo. Appropriations de l'esthétique giallo dans le cinéma contemporain". *Cinémas*, 29(2), Été 2021, p.11-31.

Le néon expressif du Nouvel Hollywood

Vers la fin des années 60, face à l'échec des studios traditionnels à captiver le public, de nouveaux créateurs à Hollywood, influencés par la théorie de l'auteur et le cinéma européen, ont commencé à produire des films plus expérimentaux tant dans la forme que dans le contenu. Cette ère a vu l'émergence de réalisateurs comme Martin Scorsese, Brian De Palma, Steven Spielberg, et Francis Ford Coppola²¹².

Parmi eux, *Blow Out* (1981) de Brian De Palma se distingue par son utilisation caractéristique des codes du thriller et du giallo italien, revisités sous un angle intellectuel et discursif. Le film emploie des techniques comme le split-screen et des demi-bonnettes, créant un jeu sur les échelles de plan qui souligne la dualité et la duplicité des images. Les images de *Blow Out* semblent également baigner dans un rouge vif qui domine les autres couleurs et qui vient notamment s'opposer à un vert plus ponctuel : la photographie de Vilmos Zsigmond inverse ainsi le rapport que ces deux couleurs entretenaient dans *Vertigo* (1958) dont on sait que le réalisateur Alfred Hitchcock était une des influences majeures de De Palma : « *le rouge sang est la couleur du meurtre alors qu'il figure la passion de Scottie chez Hitchcock, où c'est le vert qui symbolise la mort*²¹³. »



« *Vertigo* », Alfred Hitchcock (1958)



« *Blow Out* », Brian De Palma (1981)

²¹² Wyatt, Justin, et W. D. Phillips. *Screening American Independent Film*. Abingdon, Oxon New York: Routledge, 2023, Chapitre 23 "One from the heart".

²¹³ Strum. « Blow Out de Brian De Palma : quand la barrière entre réalité et fiction se brise ». *Newstrum - Notes sur le cinéma* (blog), 30 juillet 2016. <https://newstrum.com/2016/07/30/blow-out-de-brian-de-palma-quand-la-barriere-entre-realite-et-fiction-se-brise/>.

Par ailleurs, on remarque avec des films comme *One From The Heart* de Francis Ford Coppola (1982) que placer son intrigue dans un paysage de néons n'empêche pas pour autant un usage expressionniste des lumières colorées. Même si la couleur s'invite initialement dans le contexte du paysage urbain nocturne de Las Vegas, Storaro opère en effet de nombreux changements de lumière pendant les prises faisant fi des soucis de réalisme. Il attribue par ailleurs des couleurs aux personnages selon sa propre conception de leurs significations²¹⁴.



« *One From The Heart* », Francis Ford Coppola (1982)

Storaro est connu pour ces usages expressifs de la lumière et ces changements lumineux artificiels. Mon court-métrage *Stella* (2021) s'inspirait d'ailleurs d'une scène de *Wonder Wheel* (2017) de Woody Allen où Storaro faisait passer l'ambiance d'une scène d'un orange vif à un bleu profond : des couleurs saturées qui dénotent avec les palettes plus ternes d'autres représentations naturalistes des couchers de soleil comme *Days of Heaven*.



« *Wonder Wheel* », Woody Allen (2017)

²¹⁴ Abily, Matthieu, *Lumière Dynamique, Eclairages vivants au service de l'émotion*, Mémoire de fin d'études, dirigé par Frédéric Celly, Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS) Université d'Aix-Marseille, 2017, p.47-50.

Charlie Van Damme écrit ainsi à propos de *One From The Heart*, « les passages de lieux et la mobilité des effets lumineux ne cachent pas leur théâtralité : le trucage s'affirme, il est créateur de sens²¹⁵. » - « On assiste à des changements permanents de lumière qui ponctuent les situations par la couleur, par la direction et le niveau sans que cela soit nécessairement justifiés par des modifications des origines de la lumière dans les décors. Les changements de lumière sont conçus aussi bien comme points d'orgue à la fin d'une séquence, comme ponctuation dramatique, comme moyen de changer de lieu ou de passage à l'onirique. » Il n'est donc que rarement question de justifier les sources de lumière chez Storaro. Mathieu Abily consacrant son mémoire aux lumières dynamiques écrit à ce sujet : « La lumière en tant qu'énergie, la lumière figurée, la lumière en tant qu'idée, ces éléments un peu "métaphysiques" ou "littéraires" font partie de la méthode de travail de Vittorio Storaro²¹⁶. »

Les films néon post années 2000

L'expressionnisme du giallo ouvre ainsi la voie à de nombreuses autres explorations de la lumière colorée au cinéma. On pensera bien évidemment en priorité à des films faisant directement hommage au genre : *Amer* (2009) et *L'Etrange couleur des larmes de ton corps* (2014) de Hélène Cattet et Bruno Forzani, sont des exemples de néo-gialli contemporains : on y retrouve l'utilisation de lumières expressionnistes, de gros plans, de flous et des zooms caractéristiques du giallo.

Dans *Mandy* (2018) de Panos Cosmatos, l'éclairage en low key, les contre-jours et des plans de feux somme toutes assez minimalistes laissent la primauté de la composition lumineuse à la couleur. Toutefois mais dans le cas de *Mandy*, et contrairement à *Suspiria*, dans certaines scènes la couleur est partiellement justifiée (bien que très saturée) par la teinte des objets ou des lumières de jeu de la scène. Le pourpre y est utilisé pour le surgissement du surnaturel, le rouge pour le danger, et l'or pour la mort. Certaines scènes de transition font également usage d'oranges et de verts. Les contrastes de couleur semblent le plus souvent binaires ce qui donne un sentiment général irréel²¹⁷.

²¹⁵ Van Damme, Charlie, et Eve Cloquet. *Lumière actrice*. Paris, France: Fondation européenne des métiers de l'image et du son, 1987.

²¹⁶ Abily, Matthieu, op. cit., p.45.

²¹⁷ Pérez Valero, Vicente Javier, "Studies in the field of Horror : "Giallo. An Aesthetic Innovation In Cinema. Vicente Javier Pérez Valero" dans Mateu, Fran. *In a Stranger Field. Studies of Art, Audiovisuals and New Technologies in Fantasy, SciFi and Horror Genres*, 2019, chapitre 3, p.329.

Introduisant une histoire de suspense, d'horreur et de vanité dans l'environnement de la mode, Nicolas Winding Refn présente en 2016 *The Neon Demon*, éclairé par la directrice de la photographie Natasha Braier. Le thème choisi par Refn est le mythe de Narcisse : Jesse, un jeune mannequin se fraie un chemin dans le monde de la mode. Le thème s'éloigne du giallo certes mais l'influence graphique d'Argento reste poignante. L'utilisation de lumières colorées y est malgré tout justifiée dans une certaine mesure, notamment par les environnements nocturnes. Toutefois dans les scènes précédant le meurtre, l'utilisation de teintes dorées et des rouges semblent indiquer le dénouement – l'éclairage laisse ensuite la place à des tons bleus et violets. De la même manière qu'Argento, Refn associe des couleurs à certains personnages : les tons bleu-vert, froids et à faible saturation correspondent au personnage de la maquilleuse, tandis que les tons vifs (qui changent au fur et à mesure du film) et l'or qui précède la mort sont associés au personnage principal²¹⁸.

Aujourd'hui la liste des cinéastes et directeur.ices de la photographie appréciant l'esthétiques *néon* est bien plus longue qu'autrefois. En France, nous pourrions par exemple citer les filmographies de Gaspar Noé collaborant avec le chef opérateur Benoît Debie mais aussi celle de Bertrand Mandico et de sa cheffe opératrice Pascale Granel qui semblent emprunter à l'esthétique camp comme à celle du giallo avec des éclairages qui ne sont toujours pas toujours justifiés par des sources diégétiques et qui lorsqu'ils le sont, se retrouvent malgré tout affirmés dans des tons saturés surréalistes.

Très récemment, la série *Euphoria* (2019 et 2022) de Sam Levinson a marqué le paysage télévisuel en dépeignant de manière vivante et immersive le quotidien des adolescents, empreint de drames amoureux, d'addictions et de tensions familiales.

En privilégiant des profondeurs de champs et des qualités de flous optiques anti-naturels mais surtout d'éclairages surréalistes très expressionnistes, la série fait le choix d'irréaliser l'esthétique générale pour retranscrire à l'image les émotions très intenses de l'adolescence. C'est ce que le chef opérateur Marcel Rev appelle le « réalisme émotionnel ». Mais ce terme semble n'être à mon sens qu'une réactualisation de l'expressionnisme et de tout l'héritage pictural. Parmi les nouvelles expressions pour théoriser les usages colorés de la lumière, on voit également apparaître le « bisexual lighting » selon lequel l'utilisation de couleurs *néon* bleu et rose serait la marque pour le personnage éclairé d'une appartenance au spectre LGBTQIA+.

²¹⁸ Ibid, p.331.

Deux exemples de déréalisations des décors : Revoir Paris d’Alice Winocour (2022) et Murder Party de Nicolas Pleskof (2022)

À l’occasion d’un entretien que j’ai mené avec Alice Winocour, invitée d’honneur de la 64^{ème} édition des Cinérencontres de Prades, j’ai pu revenir sur la direction artistique de *Revoir Paris* (2022). À travers ce drame centré sur le personnage de Mia, une interprète russe traumatisée par un attentat terroriste, Winocour déploie une esthétique assez unique. Tourné dans les quartiers animés de l’Opéra et de Stalingrad, le film plonge le spectateur.ice dans un Paris vibrant et chaotique, où la vie continue sans interruption en arrière-plan. Cette approche a posé des défis pour l’équipe de mise en scène, obligeant les acteurs à interagir directement avec l’environnement urbain sans bloquer les rues, une méthode que Winocour décrit comme un "tournage en mode 'gare'". L'esthétique du film est fortement influencée par la volonté de Winocour de construire une ville déréalisée, s’inspirant du film *Eyes Wide Shut*. Elle et le directeur de la photographie, Stéphane Fontaine, ont cherché à équilibrer un réalisme documentaire avec un style rappelant un imaginaire de films d’horreur, en particulier les œuvres de Dario Argento ou *Les Promesses de l’Ombre* (2007, David Cronenberg). Cette dualité se reflète dans la représentation visuelle de Paris, oscillant entre une ville vivante et authentique et une métropole presque fantastique. Ainsi la direction artistique reflète une exploration profonde de la tension entre la réalité crue et une atmosphère surréaliste, capturant la complexité émotionnelle de l’expérience traumatisante de Mia. En intégrant l’animation incessante des passants et des jeux de lumières colorées dans l’arrière-plan.

Sorti la même année que *Revoir Paris*, *Murder Party* de Nicolas Pleskof offre un autre exemple de déréalisation des décors par la lumière. À l’occasion de notre premier entretien, Nicolas Pleskof m’a lui aussi révélé être influencé par des cinéastes de la couleur comme Argento. Dans *Murder Party* (2022), son approche presque fétichiste de la lumière s’affranchit complètement de tout souci de réalisme. Évoquant des films comme *Huit Femmes* (2002) de François Ozon mais aussi Wes Anderson, Tim Burton et les premiers films en couleur de Hitchcock, le monde de *Murder Party* est décrit comme un monde "technicolor" avec une palette de couleurs vibrantes aussi bien dans les couleurs de surface que les éclairages colorés. L’idée est de se rapprocher d’un « univers pop et intemporel, très cluedo, presque cartoon/bande

*dessinée*²¹⁹ ». Chaque personnage du film se voit ainsi attribuer une couleur spécifique ce qui confère au film une ambiance de plateau de jeu. Nicolas Pleskof me raconte en particulier s'être inspiré de *Suspiria* pour l'éclairage du hall d'entrée dans le manoir du film. Gilles Porte son chef opérateur raconte à ce sujet dans un entretien de l'AFC : « Afin de rendre le château dans lequel nous tournons moins réaliste, Nicolas ne souhaite aucune découverte. Alors les machinistes sassent toutes les fenêtres (avec un immense escalier) afin que je puisse jouer avec des « à plat » de couleurs : « rose » pour « le jour »... « Bleu roi » pour « la nuit ». Aucune lumière du jour ne pénètre... « Il faut que ça pue le studio ! » (sic).²²⁰ » Le mentra pour la lumière comme pour l'ensemble de la direction artistique (costumes et décors) était donc de « ne pas avoir peur d'en faire trop ». « Le film avait tout à gagner " aller le plus loin possible. Le scénario est volontairement, fou, aberrant, si tout était filmé de manière naturaliste, la caméra à l'épaule, on n'y croit pas. » Nicolas raconte d'ailleurs être allé jusqu'à rendre artificielles les scènes tournées en décor naturel afin de faire croire qu'elles avaient été tournées en studio.



« Revoir Paris », Alice Winocour (2022)



« Murder Party », Nicolas Pleskof (2022)

²¹⁹ *Murder Party* : INTERVIEW de son réalisateur Nicolas Pleskof, 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=wnaqKCV48ZY>.

²²⁰ Afcinema. « Murder Party ». Afcinema, 12 novembre 2023. <https://www.afcinema.com/Murder-Party-11970.html>.

Chapitre III : Les éclairages *néon* : une esthétique propre au cinéma néo-noir ?

Le chapitre précédent se clôt sur la question cruciale de la déréalisation des décors par la lumière, une réflexion qui s'est également trouvée centrale dans la production de ma partie pratique de mémoire *Rouge*. Devais-je opter pour une esthétique naturaliste avec des éclairages colorés mais justifiés, ou plutôt une approche plus expressionniste et libre dans l'utilisation des couleurs ?

Dans un premier temps, mes discussions avec Nicolas Pleskof, mon directeur externe, ont souligné l'importance de maintenir une cohérence visuelle à travers les différents espaces filmiques : la voiture, la rue, le couloir d'hôtel et les deux pièces de la suite de Joffre. L'élément clé de cette cohérence fut l'usage du néon "AMOUR" comme d'une rime visuelle tout au long du récit. Nicolas m'avait d'ailleurs évoqué les décorations lumineuses de Noël omniprésents dans *Eyes Wide Shut* pour m'inspirer. L'architecture des décors en studio a ainsi été pensée pour que le néon soit toujours quelque part dans le champ même lorsque la caméra est placée dans la pièce d'à côté.

Concernant la direction artistique, Maëva Dubois et moi nous sommes restreints à une palette partant du rouge pour aller au vert - en passant par des dorés et des saumons plus subtils - pour le papier peint, la peinture, les costumes et les tissus.

Mais la grande question a surtout été de déterminer le genre du film : après avoir envisagé plusieurs styles - un mélange de Whodunit, de thriller sombre à la manière de *Seven* de Fincher et de rétro-noir - j'ai finalement opté pour une stylisation moderne "néo-noir" sur les conseils de Nicolas Pleskof, m'avertissant des risques de tomber dans la parodie du film de genre daté. Cette décision a notamment mené au changement de presque tous les prénoms des personnages et à l'élimination de la voix off de l'héroïne dans les versions ultérieures du scénario, marquant un tournant vers un ton plus sérieux et sombre. Je joins dans les annexes les version 1, 8 et 13 du scénario pour que les intéressé.es puissent les comparer et voir l'évolution dramaturgique qui s'est opérée dans la construction du récit lors du processus d'écriture.

1. Comment définir le film noir ?

Dans l'ouvrage *Film Noir. 100 All-Time Favorites*, Paul Schrader s'exprime ainsi à propos du film noir : « *Chaque critique ou presque a sa propre définition du film noir, étayée par une liste très personnelle de titres et de dates. Toutefois, les définitions individuelles et descriptives peuvent s'avérer délicates. Un film sur fond d'errances nocturnes en milieu urbain n'est pas forcément un film noir et un film noir ne tourne pas nécessairement autour du crime et de la corruption. Parce qu'il se définit davantage selon des critères d'atmosphère que de genre, défendre une thèse personnelle contre une autre relève de la gageure. De combien d'ingrédients 'noirs' doit être composé un film 'noir'?* ²²¹ »

Il semble ainsi comme le soutient également James Naremore qu'il ait « *toujours été plus facile de reconnaître un film noir que de définir le terme* ²²². » Étant donné que l'exploration du film-noir pourrait faire l'objet d'un mémoire à part entière, je me propose de survoler rapidement ses ingrédients culturels et stylistiques afin de conclure mon mémoire par l'hypothèse suivante : **la fameuse « esthétique néon » dont il a été question durant mes recherches serait-elle celle du néo-noir voire d'un sous-genre que l'on pourrait qualifier de néon-noir ?** Car nous n'avons eu de cesse de tourner autour de ces genres durant ces trois parties : ce chapitre est donc l'aboutissement de toutes les études que nous avons faites jusqu'ici : de la couleur, de la représentation du nocturne urbain, du signifiant *néon* et de ses signifiés dans l'imaginaire collectif.

²²¹ Schrader, Paul, « Notes sur le film noir » dans Duncan, Paul, Jürgen Müller, *Film Noir. 100 All-Time Favorites*, Taschen edition, EVERGREEN, 2014, p.8-9.

²²² Naremore, James. *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. 1er édition. University of California Press, 2008.

Selon les observations d'Arthur Knight dans sa méthode « The Liveliest Art » le film noir est né de la convergence de quatre facteurs à l'œuvre dans le Hollywood des années 1940²²³ :

Les désillusions de la guerre et de l'après-guerre

L'immédiat après-guerre marque un tournant dans le cinéma américain. La désillusion profonde des soldats, des petits entrepreneurs et des citoyens ordinaires face à la réalité d'une économie de paix se reflète dans l'atmosphère sombre des films noirs. Des films comme *Cornered* (1945) de Edward Dmytryk et *The Blue Dahlia* (1946) de George Marshall illustrent cette désillusion à travers des personnages confrontés au traumatisme, à la trahison, à la mort ou à une société qu'ils ne reconnaissent plus. Les histoires sont centrées sur l'aliénation, la paranoïa et la corruption et les personnages sont souvent des vétérans ou des individus confrontés aux séquelles de la guerre, naviguant dans un monde où les idéaux de la justice et de l'héroïsme sont remis en question. Cette désillusion se manifeste dans des intrigues complexes où les notions de bien et de mal sont floues, et où la fin heureuse n'est pas garantie.

Le réalisme d'après-guerre

Après la guerre, une vague de réalisme envahit le cinéma américain. Des producteurs tels que Louis de Rochemont et Mark Hellinger, ainsi que des réalisateurs comme Henry Hathaway et Jules Dassin, apportent un style réaliste et authentique, souvent en filmant sur les véritables lieux des intrigues. Cette approche, qui contraste avec les décors artificiels des studios, répond à une demande du public pour une représentation plus honnête et plus dure des États-Unis. L'environnement urbain, souvent un élément central du film noir, est dépeint comme un lieu de danger et de décadence, symbolisant la détérioration des valeurs sociales et morales. Les éclairages contrastés et les décors urbains sombres contribuent à cette atmosphère de réalisme cru, renforçant la notion que la société est profondément affectée par les séquelles de la guerre.

²²³ Knight, Arthur, *The Liveliest Art: A Panoramic History of the Movies*. Reissue édition. New Amer Library, 1988.

L'influence allemande

L'influence de l'Expressionnisme allemand sur le cinéma noir américain est significative et remonte à l'arrivée de réalisateur.ices et technicien.nes allemand.es à Hollywood dans les années 1920 et 1930. Fuyant le Troisième Reich, des cinéastes comme Fritz Lang et Robert Wiene ont apporté avec eux un style marqué par l'isolement et le traumatisme collectifs de l'Allemagne post-Première Guerre mondiale. Cette période artistique, caractérisée par un maquillage exagéré, un éclairage en clair-obscur et des décors asymétriques, a capturé le malaise sociétal de l'époque. Ces éléments expressionnistes ont été intégrés au cinéma noir américain, notamment dans les films des années 1940, influençant profondément leur esthétique. Des réalisateurs tels que Fritz Lang, Robert Siodmak et Billy Wilder ont fusionné ces techniques expressionnistes avec le réalisme hollywoodien, créant ainsi des films noirs aux atmosphères uniques. Des films comme *Union Station* (1950) de Rudolph Maté et *The Killers* (1946) de Robert Siodmak illustrent ce mélange de réalisme et d'expressionnisme, avec un fort contraste dans l'éclairage et des décors qui renforcent les thèmes d'ambiguïté morale et d'isolement caractéristiques du genre.

La tradition des durs à cuire

L'école "hard-boiled" (dur à cuire), popularisée par des auteurs comme Ernest Hemingway, Dashiell Hammett et Raymond Chandler, imprègne également le film noir. Ces auteurs apportent un cynisme et une dureté caractéristique à la narration et au jeu d'acteur. Leurs personnages, souvent des anti-héros cyniques et désabusés, influencent fortement les scénarios des films noirs, marquant un contraste avec les drames romantiques de l'époque. Cette approche "hard-boiled" est particulièrement évidente dans des films comme *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder, écrit par Chandler, qui marque un tournant décisif dans la représentation des anti-héros et des thèmes sombres du film noir.

Malgré les efforts déployés pour décrire le film noir, ce genre reste l'un des plus controversés de l'histoire du cinéma. Les critiques ne s'accordent pas sur plusieurs points, notamment sur l'existence d'un dénominateur commun à tous les films noirs, ou sur quels films répondent exactement aux critères du genre. Comme le souligne James Naremore, le film noir est associé à une grande variété d'éléments - thèmes, ambiances, types de personnages, lieux, et composantes stylistiques - mais aucun de ces éléments n'est présent dans tous les films classés comme noirs²²⁴. Des critiques comme Wheeler Winston Dixon plaident pour une conception plus large du film noir, arguant que les définitions actuelles sont souvent trop restrictives. Les archétypes conventionnels tels que le solitaire sous la pluie, la voix off omniprésente, les amants maudits en fuite, ou le détective dur à cuire, ne représentent qu'une facette d'un genre aux multiples visages²²⁵. Jim Hillier et Alastair Phillips considèrent le film noir davantage comme un état d'esprit qu'un ensemble cohérent de signes stylistiques, suggérant qu'il n'existe probablement pas un "cinéma noir" en tant que tel, mais plutôt de nombreuses variations sur ce thème²²⁶.

2. Le cinéma néo-noir

Le film noir est donc un genre cinématographique complexe et en constante évolution, difficile à définir de manière univoque. Cette complexité est encore plus prononcée dans le cas du néo-noir contemporain. Mark Bould souligne que chaque nouveau film noir réinvente le genre²²⁷, posant la question de la possibilité d'établir des généralisations à partir de films aussi variés que *The Crying Game* (Neil Jordan, 1992), *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992), *The Matrix* (Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999) et *Memento* (Christopher Nolan, 2000). Le néo-noir se distingue par un mélange des genres et une sensibilité qui évolue en fonction des contextes culturels et historiques, ainsi que des avancées technologiques.

Le néo-noir brouille les frontières entre les archétypes traditionnels du film noir - le détective, le coupable et la victime - et explore des territoires psychologiques plus complexes. Des films comme *The French Connection* (William Friedkin, 1971) et *Manhunter* (Michael

²²⁴ Naremore, op. cit., p.282.

²²⁵ Keeseey, Douglas, « Introduction au néo-noir » dans Duncan, Paul, Jürgen Müller, *Film Noir. 100 All-Time Favorites*, Taschen edition, EVERGREEN, 2014, p.38-49.

²²⁶ Hillier, Jim, et Alastair Phillips, *100 Film Noirs*, 2009th edition, London: British Film Institute, 2009, p.5,8.

²²⁷ Bould, Mark, *Film Noir. From Bertin to Sin City*, Londres, Wallflower Press, 2005, p.115.

Mann, 1986) montrent une frontière floue entre flic et criminel. Le néo-noir tend également à questionner et redéfinir la femme fatale, la présentant parfois plus comme une victime que comme une coupable.

Au-delà, le néo-noir influence et se mêle à d'autres genres, créant des hybrides comme le mélodrame noir, le western noir, ou encore la science-fiction noire. Il brouille également les lignes entre les genres traditionnels, comme le montre la série télévisée *Dexter* (2006 - 2013) où le protagoniste est à la fois expert scientifique et tueur en série. Des personnages complexes comme Tony Soprano dans *The Sopranos* (1999 - 2007) illustrent cette ambivalence morale caractéristique du néo-noir. Le néo-noir s'étend même aux films de super-héros, comme *The Dark Knight* (2008), où les héros luttent contre leurs propres démons intérieurs. En somme, le néo-noir est un genre dynamique et diversifié, qui redéfinit constamment ses frontières et ses thèmes, reflétant les préoccupations et les réalités de son époque.

Paul Schrader a affirmé que le rôle d'un cinéaste est d'identifier et de traiter métaphoriquement les failles et déchirures du tissu social²²⁸. Dans le néo-noir, les traumatismes des événements contemporains sont souvent clairement perceptibles. Par exemple, *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) dépeint un vétéran du Vietnam perdu dans la jungle urbaine de New York, incapable de distinguer amis et ennemis, et aboutissant à un massacre. *Chinatown*, bien que situé dans les années 1930, reflète le climat de suspicion post-Watergate. Le remake de *The Manchurian Candidate* (Jonathan Demme, 2004) critique la xénophobie exploitée par des entreprises belliqueuses, tandis que *The Dark Knight* (2008) de Christopher Nolan illustre une société terrorisée par la peur du terrorisme sous l'ère Bush.

Le néo-noir est également influencé par les mutations sociales, comme le mouvement féministe. La figure de la femme fatale évolue, reflétant à la fois l'autonomie des femmes et les craintes masculines face à cette libération. Les changements dans la censure et la classification des films ont introduit plus de liberté dans la représentation de la sexualité féminine, bien que cette vision demeure ambiguë.

²²⁸ Schrader, Paul, dans : Foster Hirsch, *Detours and Lost Highways: A Map of Neo-Noir*, New York, Limelight Editions, 1999, p.2.

Mon court-métrage *Rouge* peut être défini comme un film rétro-noir car l'intrigue se déroule dans les années 40/50. Toutefois les archétypes traditionnels du film noir sont revisités notamment à travers le prisme des prises de conscience féministes contemporaines. Les personnages de Solène et Louise, tout en étant impliquées dans un réseau complexe de mensonges et de manipulations, ne correspondent pas à l'image traditionnelle de la femme fatale du film noir. Elles ne sont pas des figures de séduction pour un détective masculin, mais plutôt des personnages vivants pour eux-mêmes, indépendants et complexes. Dans son contexte scénaristique - détaillé lors de l'étude de l'évocation de l'industrie du sexe - *Rouge* est donc également un film néo-noir. Qu'en est-il du plan stylistique ? Quel rôle le néon a-t-il à jouer dans tout ça ?

3. Vers un sous genre *néon-noir* ?

Sur le plan stylistique, le néo-noir s'inspire de la Nouvelle Vague française, avec ses techniques de caméra mobile, de montage expérimental, et de tournage en extérieur. Les avancées techniques comme les pellicules plus rapides, la vidéo numérique, le grand format, la Steadicam, et le montage numérique influencent également l'esthétique du néo-noir. Ces innovations contribuent à créer un univers de plus en plus menaçant et incertain, reflétant la complexité psychologique et l'ambiguïté morale des protagonistes.

La récente évolution du film noir se caractérise par une augmentation de la violence graphique chez les personnages masculins, brouillant la frontière entre héros et voyous. Cette ambiguïté, déjà présente dans des films comme *Taxi Driver* ou *8mm* (Joel Schumacher, 1999), s'intensifie, rendant la distinction entre protagoniste et antagoniste de plus en plus floue. Des films comme *Ichi the Killer* (Takashi Miike, 2001), *A History of Violence* (David Cronenberg, 2005), et *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010) montrent des héros dont les actes de violence extrême remettent en question leur statut de personnages admirables.

Dans le même temps, le néo-noir explore la complexité et le côté obscur des personnages féminins. Des films tels que *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), *Femme Fatale* (Brian De Palma, 2002), et *Black Swan* (Darren Aronofsky, 2010) dépeignent des héroïnes confrontées à leur propre intériorité, des figures femme-fatale, fatales pour elles-mêmes : une tendance qui reflète les évolutions dans la perception de la sexualité et des rôles de genre.

L'évolution du néo-noir s'étend également à d'autres médias tels que la bande dessinée, le manga, et les jeux vidéo, avec des films comme *From Hell* (Albert Hughes, Allen Hughes, 2001), *Old Boy* (Park Chan-wook, 2013), et *The Dark Knight Rises* (Christopher Nolan, 2012) fusionnant la fiction noire avec l'art graphique. Ces œuvres utilisent des effets spéciaux avancés pour représenter des aspects sombres de l'humanité de manière plus crue.

Le néo-noir se caractérise aussi par son influence mondiale, avec des films inspirés de traditions culturelles locales. Des œuvres telles que *Infernal Affairs* (Andrew Lau, Alan Mak, 2002) à Hong Kong, *Old Boy* en Corée du Sud, les films du réalisateur danois Nicolas Winding Refn *Pusher* (1996), *Bronson* (2008) et *Drive* (2012), ainsi que divers films policiers britanniques et français, tous montrent la diversité et la spécificité culturelle du genre.

Malgré cette portée internationale, Los Angeles demeure malgré tout un lieu central pour le néo-noir, avec des films comme *Collateral* (Michael Mann, 2004) et *Crank: High Voltage* (Mark Neveldine, Brian Taylor, 2009) explorant la complexité et les contradictions de la ville. Le néo-noir, en plongeant le spectateur dans les ténèbres, cherche à révéler des vérités sur la nature humaine et la société. En fait, c'est à mon sens la fusion harmonieuse du style et du traumatisme existentiel qui définit ce sous-genre en grande partie popularisé par Mann lui-même : le « *néon-noir* », un cinéma hautement stylisé infusé de néons.

Les éclairages colorés néon comme héritiers du noir et blanc expressionniste du film noir

En effet, contrairement au film noir, le néo-noir est très souvent visuellement et philosophiquement distinct, c'est une catégorie beaucoup plus amorphe. Nous venons de voir que les films reconnus comme des néo-noirs peuvent s'étendre d'un véhicule nostalgique comme *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), à un western cynique comme *No Country for Old Men* (Ethan Coen, Joel Coen, 2007). Certains films, comme *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), sont des versions modernes de romans hard-boiled, tandis que d'autres, comme *The Big Lebowski* (Ethan Coen, Joel Coen, 1998), sont des comédies criminelles alambiquées. L'élément principal faisant défaut à certains néo-noirs à mon sens pour les apparenter au noir traditionnel est l'absence d'appropriation de son style expressionniste.

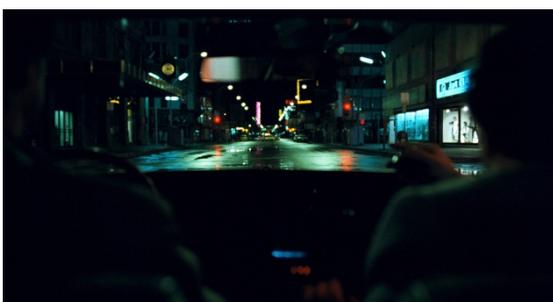
Comme l'observe Stephen Holden du New York Times : « *À la fin des années 1990 (...) la leçon que la plupart des réalisateurs de néo-noir n'ont pas encore assimilée est qu'il ne suffit pas de créer des pastiches actualisés du clair-obscur sordide de Raymond Chandler et Dashiell*

*Hammett. Le genre nécessite une attitude différente, plus impitoyablement en phase avec les absurdités de notre époque*²²⁹. » [trad. pers.]

Richard Brody, critique pour *The New Yorker*, soutient que le film noir est historiquement déterminé par des circonstances particulières²³⁰. C'est pourquoi les tentatives plus récentes de film noir, ou ce que je me plais à appeler *néon-noirs*, semblent presque toutes être des exercices de nostalgie. Le noir des années 30 reflétait les angoisses engendrées par la dépression, celui des années 40 reflétait davantage les angoisses de la guerre, et celui des années 50, la vie après la guerre. Ainsi, les films *néon-noirs* tentent de ramener le genre à ses racines sans se reposer sur la nostalgie des années 40. En d'autres termes, ils reflètent les angoisses de leur propre époque tout en restant expressionnistes.

Le *néon-noir* n'est pas un genre formel en soi, mais ces films ont tendance à comprendre certains des éléments de base notamment un paysage urbain sombre et une manière stylistique affirmée d'utiliser la lumière, parfois au détriment du réalisme et cette fois infusée de néons !

Bien qu'il y ait de merveilleux exemples précoces de néon noir comme *Taxi Driver*, ce style a été popularisé dans les années 1980 par Michael Mann, dont le répertoire, qui inclut *Miami Vice* (1984), *Manhunter* (1986) et *Heat* (1995), est parsemé de musique forte, de visuels bruyants et de personnages en crise existentielle. Cependant, *Thief* (1981) est celui qui synthétise le mieux ses méthodes. Plus récemment, le film *Drive* de Nicolas Winding Refn a montré des similitudes très fortes avec *Thief* bien que le réalisateur ait maintenu de pas avoir vu le film avant le début de la production de son film²³¹.



« *Thief* », Michael Mann (1981)



« *Drive* », Nicolas Winding Refn (2011)

²²⁹ Holden, Stephen. « FILM VIEW; Neo-Noir's a Fashion That Fits Only a Few ». *The New York Times*, 8 mars 1998, sect. Movies. <https://www.nytimes.com/1998/03/08/movies/film-view-neo-noir-s-a-fashion-that-fits-only-a-few.html>.

²³⁰ Brody, Richard. « "Film Noir": The Elusive Genre ». *The New Yorker*, 23 juillet 2014. <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/film-noir-elusive-genre-2>.

²³¹ « Why Neon Noir is Important - YouTube ». Consulté le 14 novembre 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=60ta419Nx3Y>.

Ces films, à l'instar des classiques noirs des années 40, jouent avec la notion de moralité fluctuante et ambiguë. Frank et le conducteur dans *Drive*, bien qu'en marge des lois de la société et du crime organisé, adhèrent à un ensemble de principes moraux stricts, rappelant les personnages incarnés par Humphrey Bogart dans le passé. Les deux intrigues se focalisent sur des anti-héros complexes, des personnages marginaux à la recherche d'un idéal familial souvent hors de leur portée. *Thief*, reflet de l'ère Reagan, s'oppose aux valeurs traditionnelles promues à l'époque, à l'inverse de blockbusters des années 80 comme *Die Hard* (John McTiernan, 1988) ou *E.T.* (Steven Spielberg, 1982), les films noirs des années 80, selon Robert Arnett, remettent en question ces idéaux en dépeignant la famille et le genre comme des aspirations inaccessibles. Ils proposent des conclusions

où le héros, et par extension le public, reconnaît les idéaux de l'Amérique de Reagan comme une illusion. De même, *Drive*, issu de l'ère Bush, illustre une réaction aux valeurs traditionnelles. La fin des deux films voit les protagonistes s'éloigner de leurs rêves, plongés dans une violence visant à échapper au crime organisé et à protéger leurs proches, laissant leur destin incertain et leurs aspirations inaccessibles.



« *Blue Velvet* », David Lynch (1986)

Certains films comme ceux de David Lynch peuvent être considérés comme des *néon-noirs* à mon sens même si l'utilisation de lumières colorées est plus ponctuelle : dans *Blue Velvet* (1986) par exemple, on remarque d'ailleurs que le cadre n'est pas une métropole mais une petite banlieue américaine et que le personnage principal est un jeune homme plutôt qu'un détective professionnel. Siegfried Kracauer voyait la figure du détective comme un observateur du monde cherchant à apporter de l'ordre dans le chaos de la grande ville, ou même dans le

désordre de la réalité en soi²³². Si l'on considère cette interprétation de l'archétype, Jeffrey tentant de surmonter le chaos de son environnement n'est-il pas l'exemple que le chaos du monde moderne est devenu si commun et inarrêtable qu'il touche directement tout le monde, les forçant à réagir et à devenir actifs ?

Ainsi les films *néon-noirs*, se distinguent par des scènes nocturnes éblouissantes de couleurs, des compositions méticuleuses de paysages urbains et un jeu de clair-obscur expressionniste. Les personnages, souvent enveloppés d'ombres et illuminés par des néons, incarnent l'isolement et l'anonymat de la vie urbaine. Dans la seconde partie de mon étude, nous avons d'ailleurs concentré notre analyse du signifiant *néon* sur le rôle des éclairages publics et des enseignes lumineuses dans l'imaginaire de la ville postmoderne, symboles des métropoles nocturnes à l'activité incessante et en constante expansion, que ce soit aux États-Unis, en Europe ou en Asie. Le *néon* est interprété non seulement comme un élément esthétique mais aussi comme une métonymie puissante de l'aliénation de la société capitaliste par l'attrait presque fétichiste qu'il représente pour la lumière et l'éclat de couleurs. Il est également un moyen d'évoquer les activités interlopes, comme le travail du sexe qui sont souvent des thématiques explorées dans le genre néo-noir.

Les connotations plurielles du néon reflètent ainsi la complexité de la société contemporaine, où le néon, bien plus qu'une simple source de lumière, devient un indicateur des divers aspects de la vie urbaine. Il met en lumière à la fois la fascination pour le progrès et la modernité, et les aspects plus sombres et souvent ignorés du capitalisme.

²³² Żyto, Kamila, *Klasyczny film noir, kino modernistyczne, modernité – czyli tam i z powrotem*, Media - Kultura - Komunikacja Społeczna, 10(2), 2014, p.48-49.

CONCLUSION

Pour une esthétique *néon*.

Dans son article pour *EcranLarge*²³³, Clément Lepape a-t-il raison de parler d'« esthétique *néon* » pour qualifier les dernières sorties faisant usage de cette cinématographie si caractéristique ? Je pense que oui et j'espère l'avoir prouvé à travers cette recherche et mon expérience pratique. Qu'il s'agisse de qualifier le style général d'une œuvre ou même d'une scène précise, le *néon* et tous les signifiés qu'il incarne de façon directe comme inconsciente est si voyant, si *présent* dans notre imaginaire que son usage stylistique dans la lumière tend à transformer un film, lui conférant une sorte de substance néonique distinctive. C'est à mon sens cette *substance*, à la fois utile sur le plan narratif, belle sur le plan stylistique et résultat d'un parcours semé d'évolutions techniques qui nous invite à la catégorisation, à l'envie de regrouper ces films qui n'appartiennent parfois pas au même genre.

Nicolas Winding Refn, avec son film *Drive* (2011), a joué un rôle clé dans la remise au goût du jour de cette approche esthétique, qu'il a poussée plus loin dans *Only God Forgives* (2013) et *The Neon Demon* (2016). Gaspar Noé, avec *Irréversible* (2002) et *Enter the Void* (2009), a également contribué à cette esthétique. Cette esthétique s'est étendue au-delà des films d'auteurs pour gagner des productions grand public comme *Tron : L'héritage* (2011), *Skyfall* (2012), *Nerve* (2016), et la saga *John Wick* (2014, 2017, 2019 et 2023).

Nous avons pu remonter les origines de l'esthétique néon aux années 80, marquées par le giallo italien et le néo-noir américain. Nous pourrions également citer l'animation japonaise avec *Akira* (Katsuhiro Ōtomo, 1988) et le cinéma du look français avec *Subway* (Luc Besson, 1985). Il est vrai que la nostalgie pour les années 80, avec son iconographie et son style distinctif, s'est manifestée dans divers genres cinématographiques, allant du drame au film d'horreur, et se reflète notamment dans la musique synthétique de cette époque, la synthwave.

²³³ « De *Suspiria* à *Drive*, de Valérian à *Atomic Blonde* : le phénomène de l'esthétique néon ». Consulté le 7 novembre 2023. <https://www.ecranlarge.com/films/dossier/984434-de-suspiria-a-drive-de-luc-besson-a-gaspar-noe-la-mode-phenomenale-de-l-esthetique-neon>.

On pourrait enfin ajouter à ces quatre grandes sources d'influences certains films de science-fiction américains des années 80, comme *Terminator* (1984) de James Cameron ou *Robocop* (1987) de Paul Verhoeven. Un peu à la croisée du néo-noir et de la science-fiction japonaise, ce genre de film explore des espaces urbains anxiogènes malsains dans lesquels se déploient de nouvelles technologies qui menacent directement l'espèce humaine.

De Blade Runner à Blade Runner 2049 : la bible de l'"esthétique néon"

Dans la science-fiction des années 80, c'est surtout *Blade Runner* (1982) qui est la source d'inspiration principale, puisque le film de Ridley Scott se trouve au confluent de tous les genres et styles que nous avons cités. Singulier dans le genre néo-noir, le film se retrouve souvent classifié comme « néo-noir futuriste » ou « film policier de science-fiction ». *Blade Runner* se distingue par son exploration de thèmes apocalyptiques, questionnant l'essence et le potentiel déclin de l'existence humaine, ainsi que l'impact critique du progrès technologique, fréquemment dépeint comme excessif et nuisible.

On compte une seule scène de jour dans le film, dans le penthouse du magnat Eldon Tyrell, mais même cette lumière du jour est artificiellement créée en studio. La noirceur enveloppe un Los Angeles dystopique, où la pollution empêche la lumière naturelle d'atteindre les rues, plongeant la ville dans une obscurité constante qui rappelle les Cimmériens de l'*Odyssée* d'Homère. La lumière, toujours artificielle, émerge de néons clignotants et de faisceaux de trafic aérien, éphémères et transitoires.

Le film rend hommage au film noir, adoptant les techniques en noir et blancs déployées en clair-obscur saillants, traduits ici en couleurs. Toutefois Ridley Scott et son directeur de la photographie Jordan Cronenweth privilégient souvent des éclairages en contre-jour, plaçant les sources lumineuses devant la caméra. Comme l'affirme Jae Carmichael :

« Ridley appréciait la sensation des faisceaux de lumière dans "Citizen Kane", nous les avons donc utilisés pour la première fois dans la scène de la Tyrel Corporation. Ridley les adorait, mais comment les justifier dans d'autres scènes ? La prochaine scène où nous voulions utiliser ce motif était dans l'appartement du Blade

*Runner. Nous avons décidé de les justifier en établissant les sources lumineuses comme publicité placée sur le côté de dirigeables flottant à l'extérieur*²³⁴. » [trad. pers.]

Mettant l'accent sur les tons et contrastes plutôt que sur la couleur, ces rétro-éclairages demeurent toujours blanc. Bien que le film fasse un usage intensif du néon à l'écran, la lumière colorée n'est donc pas dominante dans *Blade Runner*. Cette approche se distingue de sa suite, *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017), qui ose davantage des éclairages colorés très saturés. Le choix de *Blade Runner* de s'en tenir à une lumière colorée plus subtile reflète une tendance générale dans le cinéma grand public des années 1980, où malgré l'utilisation croissante du noir comme point de départ chromatique, la lumière colorée demeurait une exception plutôt que la norme. Mais il reste indéniable que *Blade Runner* est une influence majeure dans l'histoire des éclairages *néon* au cinéma, puisant dans un expressionnisme riche, hérité des clairs-obscurs urbains du film noir et des usages expressifs de la couleur dans le giallo.



« *Blade Runner* », Ridley Scott (1982)



« *Blade Runner 2049* », Denis Villeneuve (2017)

²³⁴ Carmichael, Jae, "Lighting and Production Design." *American Cinematographer* n°63 (11), 1982, p.1157.

Comme le remarque Clément Lepape²³⁵, *Blade Runner* transcende son statut d'hommage des genres pour devenir une référence incontestable dans le cinéma de science-fiction : une "Bible de l'« esthétique néon ».

Même si elle gagne en popularité, la lumière colorée reste encore assez rare dans le cinéma contemporain. Jusqu'à présent, elle semble être restée limitée aux films d'avant-garde réflexifs, aux films d'horreur stylisés et aux néo-noirs. Richard Misek observe même que cette esthétique « néon » s'est « ghettoïsée » dans les films policiers d'Asie de l'Est comme *Old Boy* de Park Chan-wook (2003). « *La ghettoïsation de l'éclairage coloré est également évidente à Hollywood. Dans "Mission: Impossible III" (J. J. Abrams, 2006), la lumière blanche domine jusqu'à ce que l'action se déplace à Shanghai, où l'éclairage devient temporairement faible et coloré – comme dans un film policier d'Asie de l'Est*²³⁶. » [trad. pers.]

Dans *Blade Runner* également, l'intégration prononcée d'éléments de la culture asiatique enrichit certes son esthétique mais l'inscrit dans un techno-orientalisme déjà très associé au néon dans l'imaginaire collectif comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre de la dernière partie.

Un nouveau régime d'images : l'image-néon

Il semble donc qu'encore aujourd'hui la lumière blanche soit restée la norme dans le cinéma, traversant tous les genres, les pays et les mouvements. L'esthétique *néon*, parfois perçue comme vulgaire, artificielle ou tape-à-l'œil, a toutefois gagné en respectabilité, étendant son influence au-delà du cinéma dans les jeux vidéo, les séries télévisées, les courts métrages et la pop-culture en général. Cette esthétique, avec ses couleurs rétro et agressives, est devenue emblématique de notre époque, capturant à la fois nostalgie, modernité et fantasmes futuristes.

Au cours de la dernière décennie, l'émergence des films aux éclairages colorés *néon* dans le cinéma a été parfois critiquée comme dans l'article "Narrative is DEAD! Welcome to the Rise of the Neon Films"²³⁷, et analysée comme le virage de la croyance vers l'esthétique du

²³⁵ « De *Suspiria* à *Drive*, de Valérian à *Atomic Blonde* : le phénomène de l'esthétique néon ». Consulté le 7 novembre 2023. <https://www.ecranlarge.com/films/dossier/984434-de-suspiria-a-drive-de-luc-besson-a-gaspar-noe-la-mode-phenomenale-de-l-esthetique-neon>.

²³⁶ Misek, Richard. op. cit., p.145.

²³⁷ Round Lemon. « Narrative Is DEAD! Welcome to the Rise of the Neon Films. » Consulté le 13 novembre 2023. <https://www.roundlemon.co.uk/zest-archive/narrative-is-dead-welcome-to-the-rise-of-the-neon-films>.

capitalisme tardif. Ainsi. *The Neon Demon* par exemple, malgré l'expérience visuelle saisissante qu'elle constitue a suscité de nombreuses critiques pour avoir privilégié le style sur le fond.

Les résistances à une esthétique du néon persistent et pourraient être mises en relations avec les réticences que la généralisation de la couleur a soulevées. Dé facto, « *le noir et blanc a été considéré longtemps - et pour certains encore de nos jours - comme l'élément constitutif de l'esthétique du cinéma. L'ajout de la couleur serait donc incompatible au cinéma dans la mesure où elle non seulement le rapprocherait des autres formes artistiques mais aussi du réel, pour en devenir sa copie. La couleur sonnerait donc sa mise à mort. Pour Jean Epstein un plan du Pathécolor évoque inévitablement la fête, la fable, l'artificiel. Bien après, selon Andreï Tarkovski "Aussi étrange que cela puisse paraître, et quoique le monde soit tout en couleur, la reproduction en noir et blanc est plus proche de la vérité psychologique, naturaliste et poétique d'un art fondé avant tout sur les propriétés de la vue*²³⁸ *n*²³⁹. »

Les adaptes de l'esthétique *néon* sont encore rares. Pourtant, tout récemment, une amie me faisait découvrir le court-métrage *King Max* d'Adèle Vincenti-Crasson (2021), présenté à la Cinéfondation de Cannes. Le film m'a plu mais il m'a semblé un tout petit peu faible sur le plan dramaturgique. Je ne me suis pas ennuyé pour autant et j'ai apprécié l'histoire que le film raconte : « *Maximilienne, jeune étudiante, se questionne en jouant avec son apparence à l'abri des regards. Un soir, après une prise de conscience, elle s'enfuit et se retrouve devant un club où un show de drag kings est programmé. Elle y pénètre. Un nouveau monde s'ouvre devant elle. Une nouvelle famille*²⁴⁰. » Les scènes de diner ou de boîte de nuit sont des lieux de prédilection des éclairages *néon* : comme pour le quartier de Kowloon dans les films de Wong Kar-wai, le dispositif diégétique lumineux est un excellent prétexte pour déployer l'éclairage du film en couleurs riches et saturées.

²³⁸ Cours ENS Louis-Lumière : Giusy Pisano et Martin Roux, « Histoire et esthétique du cinéma III : la couleur ».

²³⁹ Jean Epstein, « Bonjour cinéma », *Ecrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1974, p. 95.

Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, Paris, L'étoile, 1989, p.130.

²⁴⁰ « *King Max* de Adèle Vincenti-Crasson (2021) - Unifrance ». Consulté le 13 novembre 2023.

<https://www.unifrance.org/film/52750/king-max>.

J'aime penser que je fais moi aussi partie des cinéastes du *néon* même si je n'ai encore que peu de poids et d'influences dans l'industrie cinématographique. Malgré tout, mes films *Blaise* et *Rouge* sont présentés dans des festivals de plus ou moins grande envergure et ma crainte est toujours la même à chaque projection : qu'on me complimente uniquement la « belle image ». Mais est-ce si grave au fond ? Si l'on attribuait au *néon* la capacité de se suffire à lui-même ? Il créerait alors une sorte de régime *image-néon* qui à l'instar de l'*image-temps* deleuzienne s'affranchirait de la subordination à l'action voire même à une histoire pour proposer essentiellement une atmosphère propre à la contemplation.

Voilà finalement ma figure-matrice :

vous qui ne dormez pas, sortez-donc flâner dans votre quartier, errez sans but dans les ruelles obscures, sentez l'atmosphère de la ville. Voyez cette lumière colorée qui luit dans la nuit, touchez ce qu'elle embrasse dans l'obscurité et écoutez son histoire.

Bibliographie

- Abily, Matthieu, *Lumière Dynamique, Eclairages vivants au service de l'émotion*, Mémoire de fin d'études, dirigé par Frédéric Celly, Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS) Université d'Aix-Marseille, 2017.
- Attlee, James, *Nocturne: A Journey in Search of Moonlight*, London, Hamish Hamilton, 2011.
- Aumont, Jacques, *Introduction à la couleur - 2e éd.: Des discours aux images*, Armand Colin, 2020.
- Almendros, Nestor, "Photographing Days of Heaven." *American Cinematographer* 60 (6), 1979.
- Alonzo, John, "Behind the Scenes of Chinatown", *American Cinematographer* 56 (5), 1975.
- Alston, Adam, and Welton, Martin, "Introduction: The dark draws in", in A. Alston and M. Welton (eds.) *Theatre in the Dark: Shadow, Gloom and Blackout in Contemporary Theatre*, London, Bloomsbury, 2017.
- Bachelard, Gaston, *L'air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Le Livre de Poche », 2010, (première édition Librairie José Corti, 1943).
- Baudrillard, Jean, « *La société de consommation* », Denoël, 1970.
- Baudrillard, Jean, *Pour une critique de l'économie du signe*, éd. Gallimard, Les essais, 1972.
- Baschiera, Stefano et Caoduro, Elena, "Nostalgie giallo. Appropriations de l'esthétique giallo dans le cinéma contemporain", *Cinémas*, 29(2), Été 2021.
- Bellaïche, Philippe, *Les secrets de l'image vidéo: colorimétrie, éclairage, optique, caméra, signal vidéo, compression numérique, formats d'enregistrement, formats d'images*, 11e édition. Paris, Eyrolles, 2017.
- Benjamin, Walter, 'This Space for Rent', in W.Benjamin (ed.), *One-Way Street and Other Writings*, trans. E.Jephcott and K.Shorter (London, Verso, 1979 [1928]).
- Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*, 3e édition, Paris, Éditions du Cerf, 1997.
- Bissell, David. « Visualising Everyday Geographies : Practices of Vision through Travel-Time », *Transactions of the Institute of British Geographers*, 34, n° 1, 2009.
- Bogard, Paul, *The End of Night: Searching for Natural Darkness in an Age of Artificial Light*. Reprint édition. Back Bay Books, 2014.
- Bogard, Paul, éd. *Let There Be Night: Testimony on Behalf of the Dark*. 1st edition. Reno, Las Vegas: University of Nevada Press, 2008.
- Bould, Mark, *Film Noir. From Bertin to Sin City*, Londres, Wallflower Press, 2005

- Box, Harry C. *Set Lighting Technician's Handbook*. 5th edition. London New York: Routledge, 2020.
- Bramesco, Charles, et Véronique Valentin. *Les couleurs du cinéma*, Paris, Editions Pyramyd, 2023.
- Bronfen, Elisabeth, *Night Passages: Philosophy, Literature, and Film*, traduit par David Brenne, Illustrated edition, New York, Columbia University Press, 2013.
- Brown, Blain, *Cinematography: Theory and Practice: For Cinematographers and Directors*. 4th edition, London New York, Routledge, 2021.
- Brox, Jane, *Brilliant: The Evolution of Artificial Light*. 1st edition, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2010.
- Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Traduction par E. Lagentie de Lavaïsse, Pichon et Depierreux, 1803.
- Cavette, C., & Davis, P., Neon sign. Dans Kyung, Sun Lim (Ed.) *How products are made: An illustrated guide to product manufacturing*, 1996.
- Carmichael, Jae, "Lighting and Production Design." *American Cinematographer* n°63 (11), 1982.
- Chaudhuri, Shohini. « Color Design in the Cinema of Wong Kar-wai », 2015 dans, Nochimson, Martha P., éd. *A Companion to Wong Kar-Wai*. 1st edition. Malden, Mass: Wiley-Blackwell, 2016.
- Cieutat, Michel, « Précis d'initiation à l'esthétique Kubrickienne », *Positif*, n° 464, oct.-nov. 1999
- Daniel, John, « In Praise of Darkness ». *Southwest Review* 92, n° 4, 2007.
- Danto, Arthur, *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- Davidson, Peter, *The Last of the Light: About Twilight*, 1er édition. London, Reaktion Books, 2015.
- Davis, Kristina, « Neon Light Fetish: Neon Art and Signification of Sex Work ». *Visual Culture & Gender* 12 (15 septembre 2017).
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, (1983) Paris, Les éditions de minuit, 2003.
- Deleuze, Gilles, *Cours Cinéma n°38, partie 3*, retranscrit par Charlène Thevenier, 19 avril 1983.
- Dérivé, Maurice, *La couleur*, Paris, PUF, coll. « Que Sais-Je » (no 220), 2014, 12e éd. (1re éd. 1964).
- De Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, coll « Grande bibliothèque Payot », 1995.
- Duborgel, Bruno, *L'icône, art et pensée de l'invisible*, CIER, Université Jean Monnet/Saint-Étienne, 1991.
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Malakoff, Dunod, 2016, douzième édition (première édition Paris, Bordas, 1969).

- Dyer, Richard. 1997. *White*. London: Routledge.
- Edensor, Nick Dunn, Tim, éd. *Rethinking Darkness: Cultures, Histories, Practices*. London: Routledge, 2020.
- Edensor, Tim, « The gloomy city: Rethinking the relationship between light and dark ». *Urban Studies* 52, n° 3, 2015.
- Edensor, Tim, et Emily Falconer. « Dans Le Noir? Eating in the dark: sensation and conviviality in a lightless place ». *cultural geographies* 22, n° 4, 2014.
- Ekirch, Roger, *At Day's Close: Night in Times Past*. London: W. W. Norton and Company, 2005.
- Everett, Wendy, *Questions of Colour in Cinema: From Paintbrush to Pixel*, 2007.
- Florine Bel, *Penser et parler de la couleur au cinéma*, Mémoire de fin d'études, dirigé par Jacques Pigeon et Giusy Pisano, ENS Louis-Lumière, 2016.
- Føessel, Michaël, *La nuit, Vivre sans témoin*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Les grands mots », 2017.
- Freeberg, Ernest, *The Age of Edison: Electric Light and the Invention of Modern America*. Penguin Books, 2013.
- Gavin, Arthur E, "South Pacific New Concept in Color Photography." *American Cinematographer* 39 (5), 1958.
- Garnier, Charles, dans la *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, 1 juillet 1870. « Les affiches agaçantes », p.491.
- Gallaway, Terrel, *The Value of the Night Sky, In Urban Lighting, Light Pollution and Society*. Routledge, 2014.
- Gandy, Matthew. « Urban atmospheres ». *cultural geographies* 24, 1 juillet 2017.
- Genette, Gérard, *Figure II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Gimpel, Léon, *Quarante ans de reportages photographiques*, Souvenirs de Léon Gimpel, collaborateur à L'Illustration (1897-1932), Domaine de Castelmont, Jurançon, manuscrit (collection SFP), 20 février 1944.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Traité des couleurs, accompagné de trois essais théoriques*. 4e édition. Paris, Triades, 2000.
- Goodwin, Joanne L. (2002). "She works hard for her money": A reassessment of Las Vegas women workers, 1945-1985. In M. Davis & H. K. Rothman (Eds.), *The grit beneath the glitter* (p.243-245). Berkeley, CA: University of California Press, Ltd.
- Handley, C.W. 1935. Lighting for Technicolor motion pictures. *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* 25, n°5.
- Harrison, C. "Extending the 'White Way': Municipal streetlighting and race, 1900–1930", *Social and Cultural Geography*, 2015.
- Hauksbee, Francis Auteur du texte. *Expériences physico-mécaniques sur différens sujets. Tome 2 / , et principalement sur la lumière et l'électricité, produites par le frottement des corps. Traduit de l'anglois de M. Hauskbée, par feu M. de Brémond,... Revues & mises au jour... par M. Desmarest.*, 1754.

- Holm, William R., et al, *Elements of Color in Professional Motion Pictures*. New York: Society of Motion Picture and Television Engineers, 1957.
- Hoser, Tania. *Introduction to Cinematography: Learning Through Practice*. 1st edition. New York: Routledge, 2018.
- Higgins, Scott, *Harnessing the Technicolor rainbow: color design in the 1930s*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- Hillier, Jim, et Alastair Phillips, *100 Film Noirs*, 2009th edition, London: British Film Institute, 2009.
- Huse, Emery, “Tri-X - New Eastman High-Speed Negative Motion Picture Film.” *American Cinematographer* 35 (7), 1954.
- Isenstadt, S. “Auto-specularity: Driving through the American night”, *Modernism/Modernity*, 18(2), 2011.
- Jackman, John. *Lighting for Digital Video and Television, 3rd Edition*. 3rd edition. Burlington, Mass: Routledge, 2010.
- Jankélévitch, Vladimir, *Le nocturne*, publié sous ce titre en 1942, et en 1957, dans *La musique et les heures*, ouvrage posthume, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 228.
- Jemain, Alain. *Les conquérants de l'invisible : Air liquide, 100 ans d'histoire*. Paris: Fayard, 2002.
- John Bailey dans : Schaefer, Dennis et Larry Salvato, *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*, University of California Press, 1986.
- Kalmus, Nathalie, “Color Consciousness” *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 1935.
- Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Paris, Éditions Denoël, coll. « Folio Essais », 1989 (première édition, 1954).
- Keeseey, Douglas, « Introduction au néo-noir » dans Duncan, Paul, Jürgen Müller, *Film Noir. 100 All-Time Favorites*, Taschen edition, EVERGREEN, 2014.
- Knight, Arthur, *The Liveliest Art: A Panoramic History of the Movies*. Reissue édition. New Amer Library, 1988.
- Kracauer, Siegfried, “Lichtreklame,” *Frankfurter Zeitung*, 15 January 1928 ; “Ansichtspostkarte,” *Frankfurter Zeitung*, 26 May 1930 ; et *Straßen in Berlin und anderswo* (Frankfurt: Suhrkamp, 1964).
- Kracauer, Siegfried, “Straßenvolk in Paris,” dans *Straßen in Berlin und anderswo*.
- Kracauer, Siegfried, Philippe Despoix, Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, et Pierre Sorlin. *Le Voyage et la danse*. Presses universitaires de Vincennes, 2018.
- Koolhaas, Rem, Gabriele Mastriqli, Lidia Breda, et Daniel Agacinski. *Junkspace: Repenser radicalement l'espace urbain*. Paris: Payot, 2011.
- Kotanyi, Attila, et Vaneigem, Raoul, « Internationale Situationniste », numéro 6, août 1961.

- Kumar, Ankit, et Robert Shaw. « Transforming Rural Light and Dark under Planetary Urbanisation: Comparing Ordinary Countrysides in India and the UK ». *Transactions - Institute of British Geographers (1965)* 45, n° 1, 2020.
- Langendorff, Judith. *Le nocturne et l'émergence de la couleur: Cinéma et photographie*. Æsthetica. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2022.
- Laszlo, Andrew, et Andrew Quicke. *Every Frame a Rembrandt: Art and Practice of Cinematography*. Boston: Focal Press, 2000.
- Lightman, Herb A. "Painting with Technicolor Light." *American Cinematographer* 28, 1947.
- Lindner, Christoph, "The Postmetropolis and Mental Life: Wong Kar-Wai's Cinematic Hong Kong" dans Bridge, Gary et Sophie Watson, *The New Blackwell Companion to The City*, Chapitre 28, 2011.
- Loacker, Bernadette, et Peters, Luc. « 'Come on, Get Happy!' 1: Exploring absurdity and sites of alternate ordering in Twin Peaks, Ephemera, Theory and Politics in Organization, 2015.
- Lyotard Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 2002 (cinquième édition, édition initiale 1971).
- MacFarlane, Robert, 'The via negativa', in A. Farquhar (ed.) *The Storr: Unfolding Landscape*. Edinburgh: Luath Press, 2005.
- Mamoulian, Rouben, *Color and light in films*. Film Culture 21, 1960.
- Misek, Richard. *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*. 1st edition. Chichester, U.K. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010.
- Masayuki Murata, *Kiyomizu Sannenzaka Bijutsukan Murata Masayuki Korekushon, Meiji kōgei nyūmon*, Tōkyō, Kobijutsu Hōmandō, Me no Me, 2017.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Folio Essais, 1995, Paris, Gallimard, 1964.
- Miller, S. C., *Neon sign and cold cathode lighting* (2nd ed.). New York, NY: McGraw Hill, 1952.
- Miranda, Luis de, *Neon. Le Néon dans l'art des années 1940 à nos jours (ouvrage publié à l'occasion de l'exposition Néon : Who's afraid of red, yellow and blue ? à la Maison Rouge)*, Paris, Archibooks, 2012.
- Miranda, Luis de. *L'être et le néon: Littérature*. Max Milo Editions, 2012.
- Mott, Roy, *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers (Volume Eight) - Meeting of April 14-15-16, 1919 Philadelphia - chapitre 3-B. "Psychological Value of Color of Light"*.
- Munsell, A.H, *Munsell Book of Color*, Baltimore, Maryland: Munsell Color, 1929.
- Naremore, James. *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. 1er édition. University of California Press, 2008.
- Newton, Isaac, *Opticks*, 1704.
- Newton, Isaac, *Opticks: or, a Treatise of The Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*, 3rd édition, London: William and John Innys, 1721.

- Noizat, Simon, *La nuit dans la ville, un motif esthétique bouleversé par les évolutions techniques*, Mémoire de fin d'études, dirigé par Tony Gauthier et Jacques Pigeon, ENS Louis-Lumière, 2012.
- Nye, David E. *When the Lights Went Out: A History of Blackouts in America*. Illustrated edition. Cambridge, MA: Mit Pr, 2010.
- Pastoureau, Michel, et Dominique Simonnet. *Le petit livre des couleurs*, Paris, Panama, 2005.
- Pastoureau Michel, *Noir Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Histoire », 2008.
- Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 2, *Elements of Logic*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press. Edited by C. Hartshorne and P. Weiss, 1931-1958.
- Pérez Valero, Vicente Javier, "Studies in the field of Horror : "Giallo. An Aesthetic Innovation In Cinema. Vicente Javier Pérez Valero" dans Mateu, Fran. *In a Stranger Field. Studies of Art, Audiovisuals and New Technologies in Fantasy, SciFi and Horror Genres*, 2019, chapitre 3.
- Pierre, Maxime. « La semence et la fleur : repenser le personnage scénique à partir des traités sur le nō de Zeami ». *Revue de littérature comparée* 382, n° 2, 2022.
- Rainer, Mausfeld, et Dieter, Heyer, *Colour Perception. Mind and the physical world*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Rubio Alcover, Agustín et Loriguillo-López, Antonio, "Los contornos del miedo. La huella del arte pictórico en el giallo italiano". Dans *Review Millars, Espai i Història*, n°45 Arte especular. Nudos entre cine y pintura, 2018. Departament d'Historia, Geografia i Art. Universitat Jaume I. Castellón.
- Ribbat, Christoph. *Flickering Light: A History of Neon*. Traduit par Mathews Anthony. Translation edition. London: Reaktion Books, 2013.
- Riley, Charles A, *Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music, and Psychology*. Hanover and London: University Press of New England, 1995.
- Riout, Denys, *La peinture monochrome*, Paris, Gallimard, Folio Essai, 2006 (première édition aux Éditions Jacqueline Chambon, 1996).
- Ryan, Roderick T, *A History of Motion Picture Color Technology*. London: Focal Press, 1977.
- Schrader, Paul, « Notes sur le film noir » dans Duncan, Paul, Jürgen Müller, *Film Noir. 100 All-Time Favorites*, Taschen edition, EVERGREEN, 2014.
- Schrader, Paul, dans : Foster Hirsch, *Detours and Lost Highways: A Map of Neo-Noir*, New York, Limelight Editions, 1999
- Serres, Michel. *Les cinq sens*. Pluriel 872. Paris: Hachette littératures, 1998.
- Siegal, Erin, American brothel: A photo-essay. Dans R. Aimee, E. Kaiser & A. Ray (Eds.), *Spread* (pp. 46-58). New York, NY: Feminist Press, 2015

- Silver, Jonathan. « Disrupted Infrastructures: An Urban Political Ecology of Interrupted Electricity in Accra ». *International Journal of Urban and Regional Research* 39, n° 5, 2015.
- Souriau, Étienne, et Souriau, Anne, « Nocturne », in *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, coll. Quadrige, (première édition 1990), troisième édition 2010, second tirage, 2015.
- Stern, Rudi, *Let there be neon*. New York, 1979.
- Tanizaki, Jun'ichirō, et René Sieffert. *Éloge de l'ombre*, Lagrasse: Verdier, 2011.
- Tanizaki, Jun'ichirō, *L'éloge de l'ombre*, éditions Verdier, 1978.
- Telotte, J.P. 'The dis-order of things in Twin Peaks', in D. Lavery (ed.) *Full of secrets: Critical approaches to Twin Peaks*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Thompson, William Irwin. *The Time Falling Bodies Take to Light: Mythology, Sexuality and the Origins of Culture, 2nd Edition*. New édition. New York: Griffin, 1996.
- Thierry Gervais, « Les Libertés visuelles de Léon Gimpel (1873-1948) » (Mémoire de maîtrise, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1997).
- Ulmer, Bruno, et Thomas Plaichinger, *Les écritures de la nuit - Un siècle d'illuminations et de publicité lumineuse - Paris ville lumière*. Syros Alternatives, 1987.
- Van Damme, Charlie, et Eve Cloquet. *Lumière actrice*. Paris, France: Fondation européenne des métiers de l'image et du son, 1987.
- Wolfe, Tom, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*. First édition. Farrar, Straus and Giroux, 2009. Chapitre "Las Vegas (What?) Las Vegas (Can't Hear You! Too Noisy) Las Vegas!!!!"
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Esthétique de la transfiguration, De l'icône à l'image virtuelle*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2016.
- Wyatt, Justin, et W. D. Phillips. *Screening American Independent Film*. Abingdon, Oxon New York: Routledge, 2023, Chapitre 23 "One from the heart".
- Zsigmond, Vilmos, "Behind the Cameras on "Heaven's Gate'." *American Cinematographer* 61 (11), 1980.
- Żyto, Kamila, *Klasyczny film noir, kino modernistyczne, modernité – czyli tam i z powrotem*, Media - Kultura - Komunikacja Społeczna, 10(2), 2014.
- Inconnu, « Las Vegas, capitale du jeu et de la lumière », *Enseignes et lumière* (octobre 1969).

Ouvrages littéraires

- **Dickens, Charles.** *Oliver Twist.* 1838.
- **Nietzsche, Friedrich.** *La Naissance de la tragédie.* 1872.
- **Nietzsche, Friedrich.** *Ainsi parlait Zarathoustra.* 1883.
- **Quincey, Thomas de.** *Confessions d'un mangeur d'opium anglais de.* 1821.
- **Shakespeare, William de.** *Macbeth.* 1606.
- **Süskind, Patrick.** *Le Parfum.* 1985.

Sites internet

- « Dans le noir LONDON unusual restaurant - Restaurant ». Consulté le 5 novembre 2023. <https://london.danslenoir.com/fr/restaurant-insolite-a-londres.html>.
- Titterington, David, « You Can Go In Now: Traffic Lights in Twin Peaks | 25YL ». Consulté le 5 novembre 2023. https://25yearslatersite.com/2022/08/18/you-can-go-in-now-traffic-lights-in-twin-peaks/#google_vignette.
- *Christopher Doyle: Filming in the Neon World* 杜可風：霓虹光影 | NEON SIGNS.HK 探索霓虹, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=97GwbI27w10>.
- MUBI. « NIGHT LIGHTS NEON LIGHTS - Movie List ». Consulté le 7 novembre 2023. <https://mubi.com/en/lists/night-lights-neon-lights>.
- « De Suspiria à Drive, de Valérian à Atomic Blonde : le phénomène de l'esthétique néon », Consulté le 7 novembre 2023. <https://www.ecranlarge.com/films/dossier/984434-de-suspiria-a-drive-de-luc-besson-a-gaspar-noe-la-mode-phenomenale-de-l-esthetique-neon>.
- Pop-up urbain, cabinet de conseil en prospective urbaine, « Au clair du néon : l'oraison funèbre d'un tube démodé », Consulté le 7 novembre 2023, <http://www.pop-up-urbain.com/au-clair-du-neon-loraison-funebre-dun-tube-demode/>.
- « Clan du Néon », In *Wikipédia*, 15 octobre 2023. https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Clan_du_N%C3%A9on&oldid=208739687
- MyArtBroker, « A Look At Tracey Emin's Neon Works | Article », Consulté le 8 novembre 2023, <https://www.myartbroker.com/artist-tracey-emin/articles/a-look-at-tracey-emins-neon-works>.
- Glancey, Jonathan, « Neon Signs: An Enduring Love Affair », Consulté le 9 novembre 2023, <https://www.bbc.com/culture/article/20140711-bright-lights-big-city>.
- Los Angeles Times, *Bel-Air area to remain free of neon lights* (p. A1), 3 Septembre 1949, <https://www.newspapers.com/image/160767848>
- Glancey, Jonathan, « Neon Signs: An Enduring Love Affair », Consulté le 9 novembre 2023, <https://www.bbc.com/culture/article/20140711-bright-lights-big-city>.

- Guignandon, Florian, « Mario Bava, le magicien des couleurs », Critikat, 2 juillet 2019, <https://www.critikat.com/panorama/analyse/mario-bava-le-magicien-des-couleurs/>.
- Strum, « Blow Out de Brian De Palma, quand la barrière entre réalité et fiction se brise », *Newstrum - Notes sur le cinéma* (blog), 30 juillet 2016. <https://newstrum.com/2016/07/30/blow-out-de-brian-de-palma-quand-la-barriere-entre-realite-et-fiction-se-brise/>.
- *Murder Party*, INTERVIEW de son réalisateur Nicolas Pleskof, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=wnaqKCV48ZY>.
- Afcinema, « Murder Party », Afcinema, 12 novembre 2023. <https://www.afcinema.com/Murder-Party-11970.html>.
- Holden, Stephen, « FILM VIEW; Neo-Noir's a Fashion That Fits Only a Few », *The New York Times*, 8 mars 1998, sect. Movies. <https://www.nytimes.com/1998/03/08/movies/film-view-neo-noir-s-a-fashion-that-fits-only-a-few.html>.
- Brody, Richard, « “Film Noir”, The Elusive Genre », *The New Yorker*, 23 juillet 2014. <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/film-noir-elusive-genre-2>.
- « Why Neon Noir is Important - YouTube », Consulté le 14 novembre 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=60ta419Nx3Y>.
- Round, Lemon, « Narrative Is DEAD! Welcome to the Rise of the Neon Films » Consulté le 13 novembre 2023. <https://www.roundlemon.co.uk/zest-archive/narrative-is-dead-welcome-to-the-rise-of-the-neon-films>.
- « King Max de Adèle Vincenti-Crasson (2021) - Unifrance », Consulté le 13 novembre 2023. <https://www.unifrance.org/film/52750/king-max>.
- Afcinema, « Six articles au regard de la couleur réunis en un seul », Afcinema, 14 novembre 2023, <https://www.afcinema.com/Six-articles-au-regard-de-la-couleur-reunis-en-un-seul.html>.
- Frieder, Hochheim, *Highlights LED Color Science at DCS 2019 Cinema Lighting Expo*, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=2DNdr3fRpJA>

Filmographie

- **Allen, Woody.** *Wonder Wheel.* 2017.
- **Antonioni, Michelangelo.** *Blow Up.* 1966.
- **Antonioni, Michelangelo.** *Il Deserto Rosso.* 1964.
- **Argento, Dario.** *Suspiria.* 1977.
- **Argento, Dario.** *Inferno.* 1980.
- **Aronofsky, Darren.** *Black Swan.* 2010.
- **Badham, John.** *Blue Thunder.* 1983.
- **Bava, Mario.** *Six Femmes pour l'assassin.* 1964.
- **Bay, Michael.** *Transformers: Revenge of the Fallen.* 2009.
- **Bergman, Ingmar.** *Cries and Whispers.* 1972.
- **Bergman, Ingmar.** *Scenes from a Marriage.* 1973.
- **Besson, Luc.** *Subway.* 1985.
- **Bigelow, Kathryn.** *Blue Steel.* 1990.
- **Boleslawski, Richard.** *The Garden of Allah.* 1936.
- **Cimino, Michael.** *Heaven's Gate.* 1980.
- **Cameron, James.** *Terminator.* 1984.
- **Cattet, Hélène et Forzani, Bruno.** *Amer.* 2009.
- **Cattet, Hélène et Forzani, Bruno.** *L'Etrange couleur des larmes de ton corps.* 2014.
- **Coen, Ethan et Joel.** *No Country for Old Men.* 2007.
- **Coen, Ethan et Joel.** *True Grit.* 2010.
- **Coen, Ethan et Joel.** *The Big Lebowski.* 1998.
- **Coppola, Francis Ford.** *Bram Stoker's Dracula.* 1992.
- **Coppola, Francis Ford.** *One From The Heart.* 1982.
- **Corrigan, Lloyd.** *La Cucaracha.* 1933.
- **Cosmatos, Panos.** *Mandy.* 2018.
- **Cronenberg, David.** *Les Promesses de l'Ombre.* 2007.
- **Cronenberg, David.** *A History of Violence.* 2005.
- **Curtiz, Michael.** *Casablanca.* 1942.
- **Demme, Jonathan.** *The Manchurian Candidate.* 2004.
- **De Palma, Brian.** *Blow Out.* 1981.
- **De Palma, Brian.** *Femme Fatale.* 2002.

- **Dmytryk, Edward.** *Cornered.* 1945.
- **Dreyer, Carl Theodor.** *Vampyr.* 1932.
- **Fassbinder, Rainer Werner.** *Querelle.* 1980.
- **Fincher, David.** *Seven.* 1995.
- **Fisher, Terence.** *Dracula, Prince of Darkness.* 1965.
- **Fleming, Victor.** *Autant en emporte le vent.* 1939.
- **Frankel, David.** *Le Diable s'habille en Prada.* 2006.
- **Friedkin, William.** *The French Connection.* 1971.
- **González Iñárritu, Alejandro.** *Birdman.* 2014.
- **Hitchcock, Alfred.** *Vertigo.* 1958.
- **Huston, John.** *The Maltese Falcon.* 1941.
- **Hughes, Albert et Allen.** *From Hell.* 2001.
- **Jenkins, Bary.** *Moonlight.* 2016.
- **Jeunet, Jean-Pierre.** *La Cité des enfants perdus.* 1995.
- **Jeunet, Jean-Pierre.** *Delicatessen.* 1991.
- **Jordan, Neil.** *The Crying Game.* 1992.
- **Kelly, Gene et Donen, Stanley.** *Singin' in the Rain.* 1952.
- **Kosinski, Joseph.** *Tron : L'héritage.* 2011.
- **Koster, Henry.** *The Robe.* 1953.
- **King, Henri.** *The Black Swan.* 1942.
- **Krasinski, John.** *Sans un bruit.* 2018.
- **Kubrick, Stanley.** *A Clockwork Orange.* 1971.
- **Kubrick, Stanley.** *Barry Lyndon.* 1975.
- **Kubrick, Stanley.** *Eyes Wide Shut.* 1999.
- **Kubrick, Stanley.** *Full Metal Jacket.* 1987.
- **Kubrick, Stanley.** *The Shining.* 1980.
- **Kubrick, Stanley.** *2001 : L'Odyssée de l'espace.* 1968.
- **Lang, Fritz.** *Die Nibelungen.* 1924.
- **Lang, Fritz.** *Metropolis.* 1927.
- **Lau, Andrew et Mak, Alan.** *Infernal Affairs.* 2002.
- **Lynch, David.** *Blue Velvet.* 1986.
- **Lynch, David.** *Fire Walk With Me.* 1992.
- **Lynch, David.** *Lost Highway.* 1997.

- **Lynch, David.** *Mulholland Drive.* 2001.
- **Mamoulian, Rouben.** *Becky Sharp.* 1935.
- **Mendes, Sam.** *Skyfall.* 2012.
- **Malick, Terrence.** *Days of Heaven.* 1978.
- **Mandico, Bertrand.** *Les Garçons sauvages.* 2017.
- **Mann, Michael.** *Thief.* 1981.
- **Mann, Michael.** *Miami Vice.* 1984.
- **Mann, Michael.** *Manhunter.* 1986.
- **Mann, Michael.** *Heat.* 1995.
- **Mann, Michael.** *Collateral.* 2004.
- **Marshall, George.** *The Blue Dahlia.* 1946.
- **Maté, Rudolph.** *Union Station.* 1950.
- **McTiernan, John.** *Die Hard.* 1988.
- **Miike, Takashi.** *Ichi the Killer.* 2001
- **Minnelli, Vincente.** *Un américain à Paris.* 1951.
- **Murnau, Friedrich Wilhelm.** *Nosferatu.* 1922.
- **Myers, Daniel et Sánchez, Eduardo.** *Le Projet Blair Witch.* 1999.
- **Nevelandine, Mark et Taylor, Brian.** *Crank: High Voltage.* 2009.
- **Nolan, Christopher.** *Memento.* 2000.
- **Nolan, Christopher.** *The Dark Knight.* 2008.
- **Nolan, Christopher.** *The Dark Knight Rises.* 2012.
- **Noé, Gaspar.** *Irréversible.* 2002.
- **Noé, Gaspar.** *Enter the Void.* 2009.
- **Noé, Gaspar.** *Climax.* 2018.
- **Ōtomo, Katsuhiro.** *Akira.* 1988.
- **Ozon, François.** *Huit Femmes.* 2002.
- **Park, Chan-wook.** *Old Boy.* 2013.
- **Pathé.** *Le Scarabée d'or.* 1907.
- **Pleskof, Nicolas.** *Murder Party.* 2022.
- **Polanski, Roman.** *Chinatown.* 1974.
- **Preminger, Otto.** *Forever Amber.* 1947.
- **Pressman, Michael.** *Boulevard Nights.* 1979.
- **Proyas, Alex.** *Dark City.* 1998.

- **Russo, Joe et Anthony.** *The Gray Man.* 2022.
- **Schulman, Ariel, et Joost, Henry.** *Nerve.* 2016.
- **Schrader, Paul.** *American Gigolo.* 1980.
- **Schumacher, Joel.** *8mm.* 1999.
- **Scorcese, Martin.** *Taxi Driver.* 1976.
- **Scorcese, Martin.** *Casino.* 1995.
- **Scorsese, Martin.** *Shutter Island.* 2010.
- **Scott, Ridley.** *Blade Runner.* 1982.
- **Shamroy, Leon.** *Planet of the Apes.* 1968.
- **Shamroy, Leon.** *South Pacific.* 1958.
- **Siodmak, Robert.** *The Killers.* 1946.
- **Spielberg, Steven.** *E.T. The Extra-terrestrial.* 1982.
- **Stahelski, Chad.** *John Wick.* 2014, 2017, 2019 et 2023.
- **Tarantino, Quentin.** *Pulp Fiction.* 1994.
- **Tarantino, Quentin.** *Reservoir Dogs.* 1992.
- **Verhoeven, Paul.** *Robocop.* 1987.
- **Villeneuve, Denis.** *Blade Runner 2049.* 2017.
- **Wachowski, Lana et Lilly.** *The Matrix.* 1999.
- **Wan, James.** *The Descent.* 2005.
- **Wellman, William.** *A Star is Born.* 1937.
- **Wiene, Robert.** *Le Cabinet du Dr. Caligari.* 1920.
- **Wilder, Billy.** *Double Indemnity.* 1944.
- **Winding Refn, Nicolas.** *Pusher.* 1996.
- **Winding Refn, Nicolas.** *Bronson.* 2008.
- **Winding Refn, Nicolas.** *Drive.* 2012.
- **Winding Refn, Nicolas.** *Only God Forgives.* 2013.
- **Winding Refn, Nicolas.** *The Neon Demon.* 2016.
- **Winocour, Alice.** *Revoir Paris.* 2022.
- **Wong Kar-wai.** *As Tears Go By.* 1988.
- **Wong Kar-wai.** *Chungking Express.* 1994.
- **Wong Kar-wai.** *Fallen Angels.* 1995.
- **Wong Kar-wai.** *Happy Together.* 1997.
- **Wright, Edgar.** *Last Night in Soho.* 2021.

Filmographie personnelle

- **Boussioux, Jason.** *Rouge.* 2023.
- **Boussioux, Jason.** *Blaise.* 2022.
- **Boussioux, Jason.** *Stella.* 2021.

Séries

- **Lynch, David.** *Twin Peaks.* 1990, 1991, 2017.
- **Winding Refn, Nicolas.** *Too Old to Die Young.* 2019
- **Levinson, Sam.** *Euphoria.* 2019, 2022.
- **Manos Jr, James.** *Dexter.* 2006 - 2013.
- **Chase, David.** *The Sopranos.* 1999 - 2007.

Table des illustrations

Dans leur ordre d'apparition :

- Villeneuve, Denis. *Blade Runner 2049*. 2017.
- Wenders, Wim. *Paris Texas*. 1984.
- Scott, Ridley. *Blade Runner*. 1982.
- Hitchcock, Alfred. *Vertigo*. 1958.
- Malick, Terrence. *Knight of cups*. 2015.
- Winding Refn, Nicolas. *The Neon Demon*. 2016.
- Lynch, David. *Blue Velvet*. 1986.
- Emin, Tracey. *More Passion*. 1963.
- Boussioux, Jason. *Rouge*. 2023.
- Noé, Gaspar. *Enter the Void*. 2009.
- Kubrick, Stanley. *Eyes Wide Shut*. 1999.
- Wright, Edgar. *Last Night in Soho*. 2021.
- Illustration du disque chromatique de Newton publié dans *Opticks*. 1704.
- Photo postée par le psychologue japonais Akiyoshi Kitaoka, tarte aux fraises, Twitter. 2018.
- Schéma des synthèses additive et soustractive de la couleur.
- Illustration des cinq couleurs de la culture traditionnelle chinoise.
- Illustration des sensibilités spectrales des cônes S, M et L.
- Illustration des sensibilités spectrales des visions photopique et scotopique.
- Coen, Joel et Ethan. *True Grit*. 2010.
- Illustration de la matrice de Bayer.
- Diagramme de chromaticité CIE 1931 xy. avec le gamut de Pointer.
- Schéma réalisé par Florine Bel dans son mémoire *Penser et parler de la couleur au cinéma*, p. 52.
- Graphique de différentes valeurs gamma et courbes associées.
- Illustration du phénomène de "banding" des couleurs.
- Illustration du principe de la diffusion d'erreur, le mélange optique des couleurs.
- Illustration des espaces colorimétriques les plus couramment utilisés.
- Boussioux, Jason. *Rouge*. 2023.
- Le spectre de longueur d'onde des couleurs.
- Illustration du lieu du corps noir.
- Graphique de distribution de la puissance spectrale (SPD) .
- Graphique illustrant la loi de Wien.
- Engammare, Stanislas. Photo de tournage de *Rouge*.
- Boussioux, Jason. *Rouge*. 2023.
- Engammare, Stanislas. Photo de tournage de *Rouge*.
- Boussioux, Jason. *Rouge*. 2023.
- Boussioux, Jason. *Rouge*. 2023.
- Photo publicitaire Bijoux Lovisa : la vraie couleur verte du bracelet du film.
- Boussioux, Jason. *Rouge*. 2023.

- Mann, Michael. *Thief*, 1981.
- Jenkins, Bary. *Moonlight*. 2016.
- Comparaison graphique du jeu Cyberpunk 2077 avec et sans le mode RTX Overdrive.
- Photo montrant l'outil de mesure de l'IRC étendu de la Sekonic Spectromaster C-700.
- *Graphique d'indice de similitude spectrale (SSI)* .
- Tests effectués avec Anton Belyakov, Maëva Dubois, Adrien Fauré et Aurélia Clément en préparation du tournage de *Rouge*.
- Griggs, F. L. *Sunset in the Cotswolds*. 1936.
- Kerrich, Thomas. *A Yellow Sky above a Plain*, Burnham, 1794.
- Yasuyuki, Namikawa. *Paire de vases et jarre couverte, bronze et émaux cloisonnés*, vers 1880-1890, Victoria & Albert Museum London.
- Taut, Bruno. *Tokonoma dans le Shenshintei au temple Shorin-zan à Takasaki*, Japon, (1934)
- Boussioux, Jason. *Blaise*. 2023.
- Op de Beeck, Hans. *Location (1)* Sculptural Installation, 1998. 320 × 400 × 500 cm. Mixed media, sound, light.
- Couvertures avant et arrière de la bande originale de *Twin Peaks*
- Malick, Terrence. *Days of Heaven*. 1978.
- Boussioux, Jason. *Stella*. 2023.
- Vinci, Léonard de. Détail de la *Joconde*, perspective chromatique dans le passage de l'orange au bleu dans l'arrière-plan du tableau.
- Photographie montrant la variation des teintes selon les éléments successifs de l'arrière-plan d'un paysage montagneux.
- Bay, Michael. *Transformers: Revenge of the Fallen*. 2009.
- Boussioux, Jason. *Rouge*. 2023.
- Winding Refn, Nicolas. *Too Old to Die Young, Saison 1, Épisode 1*, 2019.
- Iñárritu, Alejandro, González. *Birdman*. 2014.
- Fincher, David. *Seven*. 1995.
- Jeunet, Jean-Pierre. *La Cité des enfants perdus*. 1995.
- Jeunet, Jean-Pierre. *Delicatessen*. 1991.
- Rembrandt van Rijn. *Le Repos pendant la fuite en Égypte*, huile sur panneau de bois. 1647.
- Van Gogh, Vincent. *La nuit étoilée sur le Rhône*. 1888. Paris, Musée d'Orsay.
- Vernet, Claude Joseph. *Un port de mer au clair de lune*. 1761, Louvre.
- Pissarro, Camille. *Le boulevard Montmartre sous la pluie*, 1897. National Gallery, Londres.
- Luce, Maximilien. *Camaret au clair de lune*. 1894.
- Wright of Derby, Joseph. *Bridge through a cavern, Moonlight*. 1734-1797.
- Kandinsky, Wassily. *Composition X*. 1939.
- Soulages, Pierre. *Peinture 195 x 130 cm*, 4 août 1961 (détail), huile sur toile.
- Boussioux, Jason. *Stella*. 2023.
- Boussioux, Jason. *Blaise*. 2023.
- Boussioux, Jason. *Rouge*. 2023.
- Boussioux, Jason. *Blaise*. 2023.
- Ury, Leo Lesser. *Hochbahnhof Bülowstraße*. 1922.
- Scorsese, Martin. *Taxi Driver*. 1976.

- Spielberg, Steven. *E.T. The Extra-terrestrial*. 1982.
- Scott, Ridley. *Blade Runner*. 1982.
- Russo, Joe et Anthony. *The Gray Man*. 2022.
- Scorsese, Martin. *Casino*. 1995.
- Boussioux, Jason. *Blaise*. 2023.
- Wong, Kar-wai. *As Tears Go By*. 1988.
- Wong, Kar-wai. *Chungking Express*. 1994.
- Kubrick, Stanley. *2001 : L'Odyssée de l'espace*. 1968
- Lynch, David. *Blue Velvet*. 1986.
- L'icône la plus ancienne connue représentant Jésus-Christ (6e siècle) au monastère Sainte-Catherine, en Égypte.
- Lynch, David. *Lost Highway*. 1997.
- Boussioux, Jason. *Rouge*. 2023.
- Wong, Kar-wai. *Fallen Angels*. 1995.
- Wong, Kar-wai. *As Tears Go By*. 1988.
- Lynch, David. *Fire Walk With Me*. 1992.
- Coppola, Francis, Ford. *Bram Stoker's Dracula*. 1992.
- De Palma, Brian. *Carrie*. 1974.
- Boussioux, Jason. *Blaise*. 2023.
- Kubrick, Stanley. *Eyes Wide Shut*. 1971.
- Kubrick, Stanley. *A Clockwork Orange*. 1971.
- Kubrick, Stanley. *Full Metal Jacket*. 1987.
- Kubrick, Stanley. *The Shining*. 1980.
- Kubrick, Stanley. *2001: A Space Odyssey*. 1968.
- Kubrick, Stanley. *Eyes Wide Shut*. 1971.
- Stern, Rudi. « Let There Be Neon », un atelier et une galerie situés à New York. 1972.
- Générateur construit par Francis Hauksbee.
- Georges Claude dans son laboratoire, 1913.
- Illumination du péristyle du Grand Palais, Paris - 1910 Salon de l'Automobile - Réal. PAZ et SILVA - Léon Gimpel.
- Illumination du péristyle du Grand Palais, Paris - 1910 Salon de l'Automobile - Réal. PAZ et SILVA - Léon Gimpel.
- Les néons de Goebbels : svastikas lumineuses.
- Carte postale représentant Times Square en 1940.
- Gilliam, Terry. *Fear and Loathing in Las Vegas*. 1998.
- Sidney, George. *Viva Las Vegas*. 1964.
- Hamilton, Guy. *Diamonds Are Forever*. 1971.
- Photos de design intérieur aux lampes led imitant le néon.
- À Las Vegas, le « Neon Museum ».
- Wong, Kar-wai. *Fallen Angels*. 1995.
- Perches d'extinction de deux membres du clan du néon
- Nauman, Bruce. *The true artist helps the world by revealing mystic truths*. 1967.
- Chambaud, Étienne. *I would prefer not to too*. 2002.
- Emin, Tracey. *But Yea*. 2015.
- « Joyeux Tudum » : publicité Netflix aux Halles de Paris.
- Jarmusch, Jim. *Night on Earth*. 1991.

- Mendes, Sam. *Skyfall*. 2012.
- Scorsese, Martin. *Taxi Driver*. 1976.
- Boussioux, Jason. *Blaise*. 2023.
- Boussioux, Jason. *Rouge*. 2023.
- Le néon de l'hôtel « Amour » à Paris.
- Bracey, Chris. Néon *Girls Girls Girls*.
- Wright, Edgar. *Last Night in Soho*. 2021.
- Villeneuve, Denis. *Blade Runner 2049*. 2017.
- Pathé, *Le Scarabée d'or de*. 1907.
- *Publicité « Technicolor is natural color »*
- Fleming, Victor. *Autant en emporte le vent*. 1939.
- Kelly, Gene et Donen, Stanley. *Singin' in the Rain*. 1952.
- Logan, Joshua. *South Pacific*. 1958.
- Godard, Jean-Luc. *Le Mépris*. 1963.
- Malick, Terrence. *Days of Heaven*. 1978.
- Cimino, Michael. *Heaven's Gate*. 1980.
- Hill, Walter. *The Warriors*. 1979.
- Wong, Kar-wai. *Chungking Express*. 1994.
- Wong, Kar-wai. *Fallen Angels*. 1995.
- Wong, Kar-wai. *Happy Together*. 1997.
- Pressman, Michael. *Boulevard Nights*. 1979.
- Schrader, Paul. *American Gigolo*. 1980.
- Curtiz, Michael. *Casablanca*. 1942, version colorisée de 1988.
- Fassbinder, Rainer Werner. *Querelle*. 1980.
- Goya, Francisco de. Détail de *La Procession à l'ermitage Saint-Isidore*. 1819-1823.
- Goya, Francisco de. *Saturne dévorant un de ses fils*. 1819-1823
- Wiene, Robert. *Le Cabinet du docteur Caligari*. 1920.
- Fisher, Terence. *Dracula, Prince of Darkness*. 1965.
- Bava, Mario. *Six Femmes pour l'assassin*. 1964.
- Argento, Dario. *Suspiria*. 1977.
- Winding Refn, Nicolas. *The Neon Demon*. 2016.
- Noé, Gaspar. *Climax*. 2018.
- Cosmatos, Panos. *Mandy*. 2018.
- Hitchcock, Alfred. *Vertigo*. 1958.
- De Palma, Brian. *Blow Out*. 1981.
- Coppola, Francis Ford. *One From The Heart*. 1982.
- Allen, Woody. *Wonder Wheel*. 2017.
- Winocour, Alice. *Revoir Paris*. 2022.
- Pleskof, Nicolas. *Murder Party*. 2022.
- Mann, Michael. *Thief*. 1981.
- Winding Refn, Nicolas. *Drive*. 2011.
- Lynch, David. *Blue Velvet*. 1986.
- Scott, Ridley. *Blade Runner*. 1982.
- Villeneuve, Denis. *Blade Runner 2049*. 2017.

Annexes

ANNEXE 1 :
PPM : *ROUGE*, DOSSIER DE PRODUCTION

Il s'agit du dossier de production du film tel qu'il a été présenté à la commission pour la validation de mon sujet de mémoire à l'ENS Louis-Lumière. Les noms des personnages ont changé depuis et l'intrigue a évolué.

ENS LOUIS-LUMIÈRE
LA CITÉ DU CINÉMA - 20 RUE AMPERE BP 12 - 93213 LA PLAINE SAINT-DENIS
TEL 01 84 67 00 01

PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE

SPÉCIALITÉ CINÉMA 2020-2023

"ROUGE"

JASON BOUSSIOUX



CETTE PPM FAIT PARTIE DU MÉMOIRE INTITULÉ « LES LUMIÈRES COLORÉES, LES ENJEUX NARRATIFS, ESTHÉTIQUES ET TECHNIQUES D'UN ÉCLAIRAGE "NÉON" AU CINÉMA »

DIRECTEUR INTERNES DE MÉMOIRE : GIUSY PISANO ET JEAN-MARC FABRE
PRÉSIDENT DU JURY ET COORDINATEUR DES MÉMOIRES : VINCENT LOWY

SOMMAIRE

Synopsis	3
Les personnages de "Rouge"	4
Note d'intention	5
L'univers visuel	7
Lieux de tournage	12
Planning prévisionnel	13
Équipe technique et artistique	14

Synopsis

Une nuit humide dans une grande ville fictive. Une détective privée (ISABELLA PAYNE) et son assistant (WAGNER) patientent dans une voiture à la lueur rouge du néon d'un hôtel. Ils se présentent à la réception : l'hôtel est rempli de policiers. On apprend que DUNCAN, le fils du maire y a été assassiné, lui et plusieurs prostituées. Deux d'entre elles se sont cachées et ont survécu au carnage.

La détective privée est mandatée par le maire pour aider la police à résoudre l'enquête en toute discrétion mais elle intervient surtout comme consultante pour nettoyer la scène de crime et étouffer l'affaire. Sa présence n'est pas très appréciée mais la police est corrompue : MORETTI, le chargé d'enquête a les mains liées par le maire.

L'enquêtrice fait le tour de la chambre d'hôtel où gisent les corps ensanglantés : c'est une vraie boucherie. Elle observe la scène de crime avec attention tandis que son assistant note tout sur un carnet.

ISABELLA demande à s'entretenir seule à seule avec GOLDIE et SARAH les prostituées qui ont survécu. Elles se seraient cachées dans un placard et n'auraient pas réussi à voir le visage du tueur. GOLDIE ne parle pas français : ISABELLA interroge donc SARAH.

Pendant ce temps, un jeune policier (CLIFTON) donne une petite boîte à WAGNER sans que MORETTI ne les voie. Une voiture se gare en bas de l'hôtel. WAGNER choisit un vinyle dans une bibliothèque l'installe sur le tourne-disque puis sort de la chambre. La musique ne joue pas encore.

L'homme se présente à la réception. Plot-twist : c'est le véritable détective mandaté par le maire : ISABELLA a usurpé son identité. WAGNER arrive dans son dos.

Dans un flashback, on découvre à travers le point de vue de GOLDIE cachée dans un placard que DUNCAN est un meurtrier sanguinaire. Il viole et tue deux prostituées sur le lit de la chambre d'hôtel. Un vinyle tourne pendant le massacre. Alors qu'il vient chercher la troisième femme cachée dans le placard, quelqu'un pose un pistolet sur sa tempe : c'est ISABELLA. Elle lui demande où se trouve LOUISE, la proxénète qui lui trouve ses victimes. Une sirène de police retentit : ISABELLA abat DUNCAN, range le vinyle et s'enfuit. Une femme fait irruption dans la pièce : on reconnaît SARAH. La police frappe à la porte. - fin flashback -

ISABELLA, GOLDIE et SARAH s'affrontent dans un duel de regard. Le vinyle de WAGNER se met à jouer : c'est le même morceau. GOLDIE comprend, elle jette un regard vers SARAH pour signifier à ISABELLA que c'est elle LOUISE. ISABELLA l'abat.

ISABELLA explique à MORETTI que SARAH est responsable du meurtre de DUNCAN. N'ayant plus rien à découvrir sur les lieux, ISABELLA et son assistant quittent l'hôtel, accompagnés par MORETTI. Avant de partir, WAGNER lui tend un carnet contenant les dernières instructions de la détective. Leur voiture s'éloigne sous la pluie. MORETTI retourne sur la scène de crime et reçoit un appel du maire. Il comprend qu'ISABELLA n'est pas celle qu'elle prétend. Dans le carnet : des gribouillis et une caricature du policier dessiné en poulet.

ISABELLA est en fait une sorte de justicière criminelle. L'agent CLIFTON lui a transmis des photos de la scène de crime qu'elle pourra donner à la presse pour faire tomber le maire. Quant au détective privé véreux : il patiente dans le coffre d'ISABELLA.

Les personnages de "Rouge"

ISABELLA

Isabella Payne est une justicière qui cherche à débarrasser la ville des criminels et politiciens véreux. Pour cela, elle n'hésite pas à usurper l'identité d'autres personnages et à jouer du système corrompu mis en place par le maire. Accompagnée de Wagner son homme de main, elle se glisse ainsi dans la peau d'une détective privée pour accomplir son méfait devant les yeux de la police qu'elle s'amuse à malmener au passage.

SARAH / LOUISE

Louise est la proxénète de Duncan (le fils du maire), chargée de lui trouver les filles mineures qu'il viole et tue. Lorsqu'elle découvre que celui-ci vient d'être abattu, elle décide de se faire passer pour une prostituée (Sarah), dans l'espoir d'échapper à Isabella.

GOLDIE

Goldie est une prostituée qui a survécu au massacre : Isabella l'a sauvée de Duncan sans voir son visage. Louise exerce une pression psychologique sur elle pour la faire taire.

WAGNER

C'est l'homme de main d'Isabella. Il demeure toujours silencieux et sévère ce qui lui donne une aura patibulaire. Il accomplit ses tâches avec flegme et froideur.

MORETTI

Moretti est un policier corrompu par le maire. Il est chargé de l'enquête pour le meurtre de son fils. C'est un homme méfiant mais maladroit : il se laisse bernier par Isabella.

CLIFTON

Clifton est un officier opposé aux magouilles du maire. Il voudrait sortir la police de la corruption mais il est jeune et ne pèse pas beaucoup dans la balance. Il travaille donc comme indic d'Isabella, lui fournissant des informations et des photos compromettantes.



Note d'intention

« Rouge » est un court métrage aux allures de Whodunit reprenant certains archétypes et caractéristiques esthétiques du film noir. Il s'agit d'un film à énigme se déroulant dans une ville fictive française pendant la Grande Dépression et suivant la fausse enquête d'Isabella, personnage manipulateur hors pair inspiré de l'héroïne Carmen Sandiego, une cambrioleuse spécialiste du vol d'œuvres d'art.



Je cherche à mettre en scène des personnages complexes et ambigus, dont on ignore parfois les véritables motivations et valeurs morales. Il s'agira donc de berner le spectateur jusqu'à la révélation finale où l'on découvre l'identité des deux personnages féminins chacune mentant pour des raisons bien précises.

J'ai pensé Isabella comme un mélange entre le personnage de la femme fatale et celui du détective : deux archétypes du film noir. Comme dans ce genre cinématographique, il s'agit également de peindre un cadre urbain anxiogène où règnent le vice et la corruption : un environnement pessimiste propice à l'angoisse, la trahison, la machination... Je cherche à instaurer une forte

tension dramatique où le spectateur est tenu en haleine. Pour cela, je me sers de l'ironie dramatique et de montages alternés pour créer du suspense mais également de plusieurs flashbacks qui se mêlent à cette enquête qui n'en est pas vraiment une puisque la détective et le meurtrier sont la même personne. Le récit est lui même guidé par la voix off d'Isabella qui donne des indices de l'intrigue mais par la même occasion induit le spectateur en erreur jusqu'au plot twist final.





Un film néon-noir

L'idée de "Rouge" comme partie pratique de mon mémoire sur les éclairages saturés m'est venue en étudiant certains films néo-noirs comme Blade Runner, Drive et Blue Velvet. Ces films reprennent certains éléments traditionnels du film noir : un paysage urbain sombre, un usage expressionniste de l'architecture et des costumes mais en ce qui concerne la lumière, le noir et blanc contrasté qui se faisait l'écho de l'ambiguïté morale des personnages devient par le passage à la couleur un éclairage « au néon » cru. De nombreux plans présentent des buildings, des routes : des lieux de nuit propices à de forts contrastes de lumière et de couleur : les personnages sont souvent partiellement dans l'ombre. Certains vont jusqu'à qualifier de tels films de *néon-noir*.

J'ai imaginé l'histoire de « Rouge » en réfléchissant à un lieu intrinsèquement attaché à l'éclairage néon : un hotel avec une grande enseigne lumineuse comme il y en a dans Vertigo ou Blow Out. Et au centre de l'intrigue je choisis un meurtre lié au travail du sexe, un milieu qui se retrouve bien souvent représenté au cinéma par des scènes aux couleurs éclatantes, des éclairages néon comme on en trouverait dans un cabaret, un bar ou un strip club.



L'univers visuel

Un mystérieux hotel de nuit

J'ai choisi de situer l'histoire de "Rouge" la nuit pour puiser dans un univers sonore et visuel riche de mystères. La nuit éveille nos sens et notre intuition. C'est aussi un monde en marge des activités diurnes et qui convoque tout un imaginaire interlope. Une voiture qui patiente dans une rue humide à la lueur d'un néon rouge, une grande détective en trench coat, un hôtel inquiétant lieu de corruption et de prostitution...

Les lumières du film, ce sont donc celles de l'hôtel "Amour", les lueurs de l'éclairage urbain et des gyrophares de police : des clairs obscurs colorés.





La scène de crime

Pour la chambre d'hôtel où le meurtre a été commis, nous imaginons quelque chose de plus neutre en terme de colorimétrie à la lumière pour trancher avec le rouge électrique de la pièce où patiente Goldie. Cela peut être des teintes chaudes : un éclairage tungstène avec des touches de couleur dans la déco ou certaines lampes de jeu - ou au contraire une direction plus froide avec des teintes de bleu et de vert.

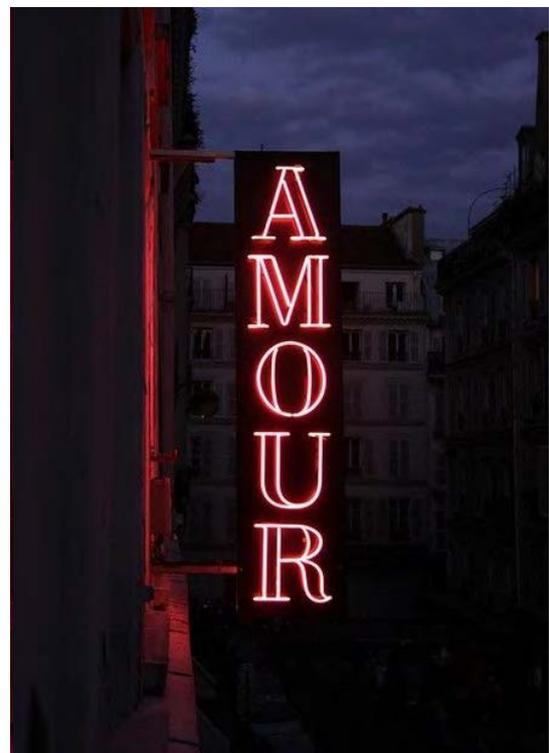
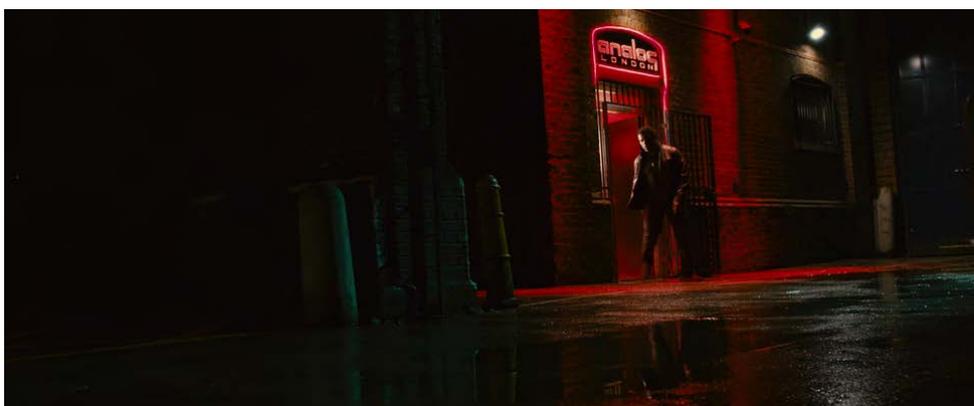




Le néon rouge de l'hotel "Amour"

La couleur dominante du film lui a donné son nom. J'ai choisi le rouge car il semble être LA couleur à tel point que dans certaines langues, on utilise le même mot pour désigner ce qui est « rouge » et ce qui est « coloré ».

« Avec lui, on ne fait pas vraiment dans la nuance. Contrairement à ce timoré de bleu, le rouge, lui, est une couleur orgueilleuse, pétri d'ambition et assoiffé de pouvoir, une couleur qui veut se faire voir et qui est bien décidé à en imposer à toutes les autres. En dépit de cette insolence, son passé, pourtant, n'a pas toujours été glorieux. Il y a une face cachée du rouge, un mauvais rouge qui a fait des ravages au fil du temps. Un méchant héritage plein de violence et de fureur, de crimes et de péché. Méfiez-vous de lui : cette couleur là cache sa duplicité. Elle est fascinante, et brûlante comme les flammes de Satan. » (Michel Pastoureau)





Le rouge c'est aussi la couleur d'une véritable lampe néon : les autres couleurs étant obtenues en utilisant d'autres gaz et poudres fluorescentes. Pour Christopher Doyle, le rouge d'un néon est particulièrement vibrant : c'est une couleur qu'il faut utiliser avec soin en particulier dans la culture chinoise où elle est perçue comme très cérémonielle.

« Je pense que le néon utilise cela à son avantage car il dit « Je suis impétueux, je veux dire quelque chose, et je suis là ». Les couleurs obtenues dans les lampes « néon » sont souvent beaucoup plus spécifiques qu'elles ne le sont dans d'autres formes d'éclairage ». (Christopher Doyle)



On s'aperçoit que les couleurs tout comme les symboles sont souvent ambivalentes. Chacune d'elle peut se dédoubler en deux identités opposées suivant les époques et les cultures. Dans l'ancien testament par exemple, le rouge est associé tantôt à la faute est à l'interdit, tantôt à la puissance et à l'amour. La dualité symbolique est déjà en place. Pour les réformateurs protestants, le rouge est immoral : il évoque la robe de la grande prostituée de Babylone dans un passage de l'apocalypse de Saint-Jean.

Les symboles du rouge ont traversé les siècles c'est pourquoi encore aujourd'hui on associe cette couleur tantôt à l'érotisme et à la passion tantôt au danger. Le rouge c'est le feu et le sang, l'amour et l'enfer.

Cette ambivalence du rouge se retrouve dans les enjeux de la scène d'affrontement entre Isabella et Louise (alias Goldie), l'une se faisant passer pour une prostituée, l'autre usurpant l'identité d'un détective privé mandaté par le maire. Les deux femmes sont éclairées par l'enseigne néon de l'hôtel où on peut lire le mot "Amour". Au coeur de l'intrigue : des meurtres sanglants et des travailleuses du sexe. Est-ce un crime passionnel ? De la légitime défense ? Une vengeance ?

Le personnage d'Isabella est lui-même vêtu entièrement de rouge : c'est elle qui possède toutes les clés de l'intrigue. Elle parvient à déjouer les manipulations de Louise et on découvre à la fin que c'est elle qui mène la danse depuis le début.



Lieux de tournage

Le tournage se fera essentiellement en studio. Nous aimerions tourner les scènes se déroulant dans la chambre d'hôtel au plateau 2. Il y a deux pièces : la chambre où le meurtre a été commis et la pièce éclairée au néon où Isabella interroge Goldie.

Il y aurait peu d'aménagement du plateau 2, il s'agirait essentiellement de meubler, de décorer et de repeindre les murs.

Pour les premières et dernières scènes où Isabella et Wagner sont dans une voiture, Anton le.la chef.fe opérateur.rice suggère de tourner en studio pour s'éviter un rouling. Il faudrait donc enregistrer des pelures à incruster ou à vidéoprojecter sur un fond blanc. Ce sont des techniques auxquelles nous sommes tous les deux familiers car lui a tourné en projection et moi en incrustation.

Voici le résultat de la technique en incrustation, réalisée avec Hector Cabel pour un court métrage nikon dans un studio parisien. Nous pourrions arriver au même résultat dans le plateau 1 s'il m'était possible d'y tourner.



Enfin, nous aimerions tourner certaines scènes du début du court métrage en décors réels. Il s'agit du parcours qu'empruntent Isabella et Wagner pour se rendre sur la scène de crime, de la voiture jusqu'à la chambre d'hôtel.

Il faudrait donc :

- une rue avec enseigne néon rouge
- une pièce de réception
- un couloir d'hôtel

J'envisage l'hôtel "Amour" pour la symbolique de l'enseigne mais il pourrait s'agir d'un autre hôtel si je ne parviens pas à obtenir l'autorisation.

Filmer dans des décors réels permettra d'amener du rythme et du réalisme à l'ensemble du film mais nous pourrions changer le scénario pour nous adapter si nous ne trouvons pas de lieux de tournage.

Il y aurait peu d'éclairage additionnel et il s'agirait aussi des seules scènes où nous aurions besoin de figuration pour les policiers.

Planning prévisionnel

Le projet commence son développement et l'organisation du tournage se met seulement en route. Les dates sont encore susceptibles de varier, mais le planning prévisionnel est le suivant :

	Mardi 11/04	Mercredi 12/04	Jeudi 13/04	Vendredi 14/04	Samedi 15/04	Dimanche 16/04
X	Enlèvements matériel Chargement camion	TOURNAGE EN EXTÉRIEUR : - Pelures de rue urbaine la nuit - Rue devant l'hôtel - Couloir d'hôtel		INSTALLATION DÉCOR PLATEAU 2 ENSLL Chambre d'hôtel Déchargement matériel à l'école et rendu du camion PRÉLIGHT PLATEAU 1 ENSLL Intérieur voiture avec découverte projetée	TOURNAGE PLATEAU 1 ENSLL Intérieurs voiture + rangement	REPOS
	LOCATION CAMION				X	
Lundi 17/04	Mardi 18/04	Mercredi 19/04	Jeudi 20/04	Vendredi 21/04		
PRÉLIGHT PLATEAU 2 ENSLL Chambre hôtel	TOURNAGE PLATEAU 2 ENSLL Chambre hôtel			RANGEMENT PLATEAU 2 ENSLL <i>Rendus matériel</i>	X	X

Équipe technique et artistique

"Rouge" est également la PPM du mémoire d'**Anton Belyakov** « La gestion de la lumière à distance, une solution pour le cinéma ? ».

Pour le moment, nous n'avons pas constitué d'équipe mais en plus d'Anton qui sera chef.fe opérateur.rice du film, je souhaiterais m'entourer d'**Hector Cabel** qui pourrait occuper le poste de DIT ou d'électricien et de **Maëva Dubois** qui serait ma directrice artistique et cheffe décoratrice comme elle l'avait été pour « Blaise », mon film précédent.

Pour les maquillages FX, je compte faire appel à **Fanny Millerand** une maquilleuse professionnelle avec qui j'ai déjà collaboré sur mon F2, mon TPI et plusieurs hors cursus.

ANNEXE 2 :

PPM : VERSION 1 DU SCENARIO

Les V1, V8 et V13 témoignent de l'évolution narrative et stylistique du récit, une recherche supervisée par mon directeur externe Nicolas Pleskof qui a joué le rôle de script-doctor. Les changements apportés entre les versions accompagnent des choix profondément liés à des questions de ton et de réalisme dans la direction artistique, la direction de la photographie, la transfiguration des décors et d'iconographie des genres policiers, whodunit, films noirs et néo-noirs.

Rouge

écrit par
Jason Boussioux



1. EXT. RUE, DEVANT L'HOTEL AMOUR - NUIT

Une nuit pluvieuse : une voiture est arrêtée devant un hôtel. Accroché à la façade, un grand néon « Amour » perce l'obscurité et baigne la rue d'un rouge intense. Sur le siège conducteur, ISABELLA PAYNE reste silencieuse : elle semble préoccupée. C'est une très grande femme d'environ 35 ans à la peau pâle, le visage sévère, vêtue d'un trench-coat rouge. Sur sa chevelure brune repose un grand fedora carmin. À ses côtés, sur le siège passager, un homme patiente avec elle (WAGNER, 30 ans), vêtu de noir. Le gyrophare d'une voiture de police garée devant eux les éclaire par intermittence. Le vent projette une fine pluie sur le pare-brise et fait claquer les volets de l'hôtel.

ISABELLA

(voix off)

C'était une froide nuit d'hiver. Je ne pouvais pas dormir. Le travail mal fait m'était insupportable.

ISABELLA jette un regard noir vers WAGNER. Les deux sortent de la voiture et se dirigent vers l'entrée de l'hôtel.

2. INT. COULOIR HOTEL - NUIT

ISABELLA et WAGNER arpentent un couloir jonché de policiers. Les yeux sont rivés sur eux, ils ne semblent pas les bienvenus.

ISABELLA

(voix off)

Le fils du maire venait d'être retrouvé mort. Personne n'allait le pleurer, c'était un pourri, comme son père, mais les circonstances de son assassinat... Egorgé dans un hôtel miteux, avenue des suicidés, entouré de prostituées, certaines encore mineures. Voilà un tableau capable de foutre en l'air une campagne électorale.

3. INT. ENTREE CHAMBRE D'HOTEL - NUIT

ISABELLA et son acolyte se retrouvent devant une porte bien gardée. Un policier frappe à la porte. Il en sort un autre policier plus haut gradé, (MAURICE MORETTI, la cinquantaine, moustachu).

ISABELLA

Isabella Payne. Monsieur le maire m'envoie.

ISABELLA sort sa carte de détective privée. MORETTI l'examine attentivement, méfiant.

ISABELLA

(voix off)

Mandater un détective privé pour enquêter sur la mort de son fils. Mouais... Le job consistait surtout à maquiller le massacre pour s'éviter les sales titres de la presse.

MORETTI rend la carte à ISABELLA puis jette un regard inquisiteur vers WAGNER.

ISABELLA
Mon associé.

MORETTI
Très bien Madame Payne. Suivez moi. MAURICE MORETTI, inspecteur chargé de l'enquête.

4. INT. CHAMBRE D'HOTEL - NUIT

L'inspecteur les conduit à travers la chambre. Plusieurs policiers fouillent celle-ci. Ils s'interrompent à leur passage et froncent les sourcils.

ISABELLA
(voix off)
Certains n'apprécient pas ma présence mais leur silence a un prix. Si j'avais voulu faire du fric facile dans la même branche et sans me fatiguer, je serais restée flic.

ISABELLA et son associé arrivent devant le lit où gisent les corps ensanglantés : le fils du maire en peignoir la gorge tranchée, deux jeunes femmes dénudées une balle dans la tête : c'est une vraie boucherie. WAGNER sort un grand carnet, un stylo et se met à écrire avec attention. Plusieurs flashes d'appareil photo. ISABELLA baisse son grand chapeau pour dissimuler son visage.

ISABELLA
Donnez-moi ça!

Le policier regarde son supérieur. MORETTI acquiesce, agacé.

ISABELLA saisit l'appareil, sort la pellicule et la déroule pour voiler les clichés.

ISABELLA
Aucune trace.

POLICIER
C'est une blague! Comment le maire pense découvrir qui a tué son fils s'il envoie sa boniche pour tout nettoyer!?

ISABELLA se rapproche du jeune officier. Elle le dépasse d'une tête.

ISABELLA

Vous vous méprenez officier, ce n'est pas moi qui vais nettoyer, c'est vous. Il me semble qu'on vous paye déjà bien assez. Et si vous ne savez pas tenir votre langue, je peux tout aussi bien vous la couper.

WAGNER fait un pas de côté et lance un regard froid vers le jeune officier.

Un sourire malsain aux lèvres, ISABELLA frotte la tête du policier puis se retourne.

ISABELLA

Où est-elle?

MORETTI

(étonné de la question)

...

ISABELLA

La jeune femme qui a survécu?

MORETTI

Ah... Euh... Dans la pièce à côté. Mais elle est en état de choc.

ISABELLA

Je vais m'entretenir avec elle, seule à seule.

4. INT. SALON CHAMBRE D'HOTEL - NUIT

ISABELLA est assise dans un canapé en face d'une jeune femme recouverte d'un plaid duveteux. La jeune femme regarde fixement dans le vide, les yeux écarquillés. Son maquillage a coulé, elle a beaucoup pleuré.

La pièce est baignée d'un rouge électrique : sur la façade, juste à côté de la fenêtre on devine la présence du néon « Amour » de l'hôtel. ISABELLA sort une cigarette qu'elle met à ses lèvres en regardant intensément la jeune femme.

Un long moment s'écoule sans qu'aucune des deux femmes ne prenne la parole : la cigarette d'ISABELLA charge la pièce de fumée.

Quelqu'un frappe à la porte. C'est WAGNER. Il entre et pose une grande tasse sur la table basse.

ISABELLA

Merci Wagner.

En voyant l'homme approcher, la jeune femme sort de sa torpeur et se met à hurler. ISABELLA fait signe à WAGNER de sortir pour calmer sa crise de panique.

ISABELLA

Chhhht chhhht Allons allons c'est fini.

Elle pousse la tasse devant elle. La jeune femme semble se calmer. Elle sort timidement une main de son plaid pour attraper la tasse.

5. INT. CHAMBRE D'HOTEL - NUIT

ISABELLA sort de la pièce et retrouve WAGNER, l'inspecteur MORETTI et le jeune officier.

ISABELLA

On en tirera rien pour le moment. MORETTI, vous pouvez l'escorter à l'hôpital sans plus tarder. Placez des gardes devant sa porte : c'est un témoin important. L'assassin est toujours dehors, il viendra sûrement finir le travail. Évitez les journalistes, soyez discret.

L'inspecteur MORETTI raccompagne ISABELLA et son associé vers la sortie.

6. INT. COULOIR D'HOTEL - NUIT

Dans le couloir de l'hôtel, ISABELLA continue de donner ses instructions à MORETTI.

ISABELLA

Dégagez moi les deux filles, jetez les dans le Môme, dans une décharge faites ce qui vous chante tant que vous êtes discrets. Ramenez Duncan fils à son père et dites à la presse qu'il s'est fait tuer chez lui bien sagement dans son lit.

7. INT/EXT. ENTREE DE L'HOTEL - NUIT

ISABELLA

Les propriétaires de l'hôtel, j'en fais mon affaire. Pour le reste, voilà mes instructions. Wagner?

Wagner lui tend son carnet. Isabella s'en saisit et le glisse dans la poche de l'inspecteur MORETTI.

ISABELLA

Lisez attentivement et considérez que ce sont les ordres directs du maire.

MORETTI

Très bien madame.

ISABELLA

Inspecteur, c'était un plaisir de traiter avec vous. On se recroisera sûrement dans l'avenir.

MORETTI

Bonne soirée madame Payne. Mes amitiés à monsieur le maire.

9. INT. CHAMBRE D'HOTEL - NUIT

De retour sur la scène de crime, l'inspecteur retrouve le jeune officier, affolé.

POLICIER

Inspecteur!

MORETTI passe le pas de la porte et découvre que la prostituée est morte. Ses yeux et sa bouche sont grands ouverts, la tasse de WAGNER qu'elle a lâchée s'est renversée sur son plaid.

Un homme frappe à la porte de la chambre.

LE NETTOYEUR

Bonsoir. Jacques Mercier, le maire m'envoie. Je suis le nettoyeur.

Pris d'un effroyable doute, MORETTI s'empresse de sortir le carnet de sa poche : à l'intérieur : des gribouillis et une caricature de l'inspecteur et du jeune officier dessinés en poulet.

10. INT. VOITURE - NUIT

ISABELLA roule dans la nuit avec WAGNER.

ISABELLA

(voix off)

C'était une froide nuit d'hiver. Je ne pouvais pas dormir. Le travail mal fait m'était insupportable.

ISABELLA jette un dernier regard complice vers WAGNER.

FIN

ANNEXE 3 :

PPM : VERSION 8 DU SCENARIO

Les V1, V8 et V13 témoignent de l'évolution narrative et stylistique du récit, une recherche supervisée par mon directeur externe Nicolas Pleskof qui a joué le rôle de script-doctor. Les changements apportés entre les versions accompagnent des choix profondément liés à des questions de ton et de réalisme dans la direction artistique, la direction de la photographie, la transfiguration des décors et d'iconographie des genres policiers, whodunit, films noirs et néo-noirs.

Rouge - V8

écrit par
Jason Boussioux



1. INT/EXT. RUE, VOITURE DEVANT L'HÔTEL AMOUR - NUIT

Une nuit pluvieuse : une voiture est arrêtée devant un hôtel. Accroché à la façade, un grand néon « Amour » perce l'obscurité et baigne la rue d'un rouge intense. Sur le siège conducteur, ISABELLA PAYNE reste silencieuse : elle semble préoccupée. C'est une très grande femme d'environ 35 ans à la peau pâle, le visage sévère, vêtue d'un trench-coat rouge. Sur sa chevelure brune repose un grand fedora carmin. À ses côtés, sur le siège passager, un homme patiente avec elle (WAGNER, 40 ans), vêtu de noir. Le gyrophare d'une voiture de police garée devant eux les éclaire par intermittence. Le vent projette une fine pluie sur le pare-brise et fait claquer les volets de l'hôtel.

ISABELLA

(voix off)

C'était une froide nuit d'hiver. Je ne pouvais pas dormir. Le travail mal fait m'était insupportable.

ISABELLA jette un regard noir vers l'extérieur. À une fenêtre : la silhouette d'une femme assise de profil, immobile. WAGNER sort de la boîte à gants un carnet et un stylo en argent.

2. INT. COULOIR HÔTEL - NUIT

ISABELLA et WAGNER arpentent un couloir jonché de policiers. Les yeux sont rivés sur eux, ils ne semblent pas les bienvenus.

ISABELLA

(voix off)

Duncan Moura, le fils du maire venait d'être retrouvé mort. Personne n'allait le pleurer, c'était un pourri, comme son père, mais les circonstances de son assassinat... Une balle dans la tête. Retrouvé dans l'hôtel miteux d'une avenue sordide, entouré de prostituées, certaines encore mineures. Voilà un tableau capable de foutre en l'air une campagne électorale.

3. INT. ENTRÉE SUITE D'HÔTEL - NUIT

ISABELLA et son acolyte se retrouvent devant une porte bien gardée. Un policier frappe à la porte. Il en sort un autre policier plus haut gradé, (MORETTI, la cinquantaine, moustachu).

ISABELLA

Isabella Payne. Monsieur le maire m'envoie.

MORETTI

Une femme...?

ISABELLA

Quel sens de l'observation M. Moretti !

Commenté [1]: Quel sera le premier plan du film ?

ISABELLA sort sa carte de détective privé. MORETTI l'examine attentivement, méfiant.

ISABELLA
(voix off)

Mandater un détective privé pour enquêter sur la mort de son fils. Mouais... Le job consistait surtout à maquiller le massacre pour s'éviter les sales titres de la presse.

Sur le poignet de MORETTI, ISABELLA aperçoit un tatouage très discret : un sceau qui représente la lettre M enluminée. MORETTI rend la carte à ISABELLA puis jette un regard inquisiteur vers WAGNER.

ISABELLA
Mon associé.

MORETTI hésite. ISABELLA écarte son trench coat pour découvrir le haut de son épaule et révèle le même symbole tatoué.

MORETTI
Hm... Très bien Madame Payne. Suivez-moi.

4. INT. CHAMBRE SUITE D'HÔTEL - NUIT

L'inspecteur les conduit à travers la chambre. Ils arrivent devant le lit où gisent les corps ensanglantés. Le fils du maire en peignoir, une balle dans la tête, deux jeunes femmes partiellement dénudées couvertes de sang : c'est une vraie boucherie. WAGNER sort un grand carnet, un stylo et se met à écrire avec attention.

CLIFTON, un jeune officier prend des photos de la scène. ISABELLA baisse son grand chapeau pour dissimuler son visage des flashes éblouissants.

ISABELLA tend la main vers CLIFTON d'un geste assuré.

CLIFTON regarde son supérieur. MORETTI acquiesce, agacé.

ISABELLA saisit l'appareil, sort la pellicule et la déroule pour voiler les clichés.

ISABELLA
Aucune trace.

CLIFTON
Si le maire veut savoir qui a tué son fils, pourquoi il nous envoie sa boniche pour tout nettoyer ?!

ISABELLA se rapproche du jeune officier. Elle le dépasse d'une tête.

ISABELLA
Clifton...

Elle lui glisse une liasse de billets dans la poche.

ISABELLA

Offrez à Bonnie de vraies perles cette fois, 5 ans de mariage : tâchez de vous distinguer.
(voyant la mine déconfite de l'officier)
Allons ne faites pas cette tête? Quoi? Vous aviez oublié?

ISABELLA se retourne et se rapproche du lit.

ISABELLA

Quant à découvrir qui a appuyé sur la gâchette, ne vous faites pas trop de soucis pour ça, vous aurez bientôt la réponse...

ISABELLA se tient face au lit. Elle observe de loin le corps des jeunes femmes. Sur le cou de l'une d'elle : une large trace d'étranglement. Sur le dos de l'autre : des traces profondes de fouet dans la chair.

Le visage de DUNCAN est barré d'un fil de sang partant d'un trou au milieu de son front. Sur la main droite, il porte le même tatouage "M" qu'ISABELLA et MORETTI.

ISABELLA esquisse un sourire et jette un regard vers WAGNER. Celui-ci reste de marbre et prend des notes dans son carnet.

MORETTI

C'est lui, c'est certain. C'est son mode opératoire.

ISABELLA se retourne vers MORETTI.

MORETTI

Le poinçonneur.

ISABELLA hausse très haut les sourcils, faussement admirative de sa déduction.

ISABELLA

Attendez inspecteur, nous n'avons pas encore écarté l'hypothèse du suicide.

MORETTI fronce les sourcils, il ne comprend pas de suite qu'ISABELLA se moque de lui. CLIFTON rit sous cape.

MORETTI grommèle.

ISABELLA inspecte de plus près la chambre. Elle ouvre un grand placard, jette un œil dans la garde robe.

ISABELLA

(voix off)

Le poinçonneur... Chaque fois qu'on retrouve un macabé avec une balle dans la tête, il y a un abruti pour y penser... Même la police fantasma cette figure de l'ombre, ce justicier qui ne

tue que les criminels et les politiques véreux.
Des meurtres froids, simples, soigneusement
préparés : un trou, un fil de sang séché.

À l'intérieur du placard, ISABELLA découvre une mèche de laine rose
accrochée à une agrafe dépassant de la porte du meuble. Elle se
retourne vers les deux policiers, satisfaite.

(à MORETTI)
Bien bien bien... Où est-elle?

MORETTI ne semble pas comprendre. ISABELLA affiche une moue lasse.

ISABELLA
La femme qui a survécu ?

MORETTI
Il y en a deux. Elles sont dans la pièce à
côté.

Cette nouvelle semble surprendre ISABELLA qui paraît décontenancée
pour la première fois.

ISABELLA
(voix off)
Deux...

MORETTI
Goldie Bernhardt et Sarah Blum. Toutes les deux
inconnues de nos services jusqu'à ce soir.
Elles se sont cachées pendant le massacre :
elles n'ont rien vu.

ISABELLA jette un regard circonspect vers son associé. WAGNER
acquiesce.

ISABELLA
Bien. Voyons ce que "Goldie" et "Sarah" ont à
nous apprendre.

5. INT. ENTRE DEUX PIÈCES - CHAMBRE ET SALON SUITE D'HÔTEL - NUIT

Le jeune officier frappe à la porte et ouvre le passage à ISABELLA.
C'est un petit living room avec une bibliothèque. Deux femmes sont
recroquevillées sur un grand canapé, chacune sous un plaid duveteux.
Voyant ISABELLA à la porte, elles se retournent vers elle. SARAH est
blonde (la trentaine, le visage anguleux). GOLDIE est brune (la
trentaine, pulpeuse). La pièce est baignée d'un rouge électrique :
sur la façade, juste à côté de la fenêtre on devine la présence du
néon « Amour » de l'hôtel.

Voyant que les trois hommes la suivent, ISABELLA s'interrompt sur le
pas de la porte.

ISABELLA

Seule à seules.

Il y a un meuble avec un tourne disque et quelques vinyles près de la porte. ISABELLA l'aperçoit : il semble lui donner une idée.

ISABELLA

Wagner, je nous sens le cœur à un peu de musique. Un air bien choisi *peut dire ce que les mots ne peuvent pas.*

Commenté [2]: trop littéraire ?

WAGNER jette un regard sur les deux prostituées dans la pièce. Il semble avoir compris quelque chose. Il acquiesce. ISABELLA lui adresse un sourire complice.

6. INT. SALON SUITE D'HÔTEL - NUIT

ISABELLA est assise en face du canapé. Son visage est partiellement dans l'obscurité. Elle sort une cigarette qu'elle met à ses lèvres et qu'elle allume en regardant intensément les deux jeunes femmes. GOLDIE regarde fixement dans le vide, les yeux écarquillés. Son maquillage a coulé, elle a beaucoup pleuré.

Un long moment s'écoule sans qu'aucune des trois femmes ne prenne la parole : la cigarette d'ISABELLA charge la pièce de fumée.

ISABELLA scrute SARAH puis GOLDIE : SARAH possède de très beaux bijoux. ISABELLA remarque une cicatrice s'apparentant à une brûlure sur l'épaule de GOLDIE.

ISABELLA observe attentivement les vêtements des deux femmes. GOLDIE porte du rose. Se remémorant la mèche de laine de la même couleur découverte plus tôt dans le placard, ISABELLA esquisse un sourire. Mais elle se ravise aussitôt voyant que SARAH porte également un accessoire rose.

Commenté [3]: décrire plus précisément les tenues des deux femmes

Commenté [4]: décrire plus précisément les tenues des deux femmes

Ne parvenant plus à soutenir le regard de la détective, GOLDIE finit par éclater en sanglots. SARAH, elle, reste de marbre. ISABELLA patiente qu'elle se calme, impassible. Elle lui tend un mouchoir en dentelle.

GOLDIE

Merci.

GOLDIE se mouche timidement. ISABELLA aperçoit une belle montre en or à son poignet.

ISABELLA

Jolie montre.

GOLDIE s'empresse de remettre sa main sous son plaid.

ISABELLA

À quelle heure l'assassin est-il entré dans la chambre?

GOLDIE

Je... J'ai déjà tout raconté à la police...

ISABELLA lui fait une moue sceptique et insistante.

GOLDIE

Aux alentours de minuit je crois... Quelqu'un est entré, je n'ai pas vu son visage. Je me suis cachée.

ISABELLA jette un regard vers SARAH.

GOLDIE

Elle est... polonaise. Elle ne parle pas bien français.

ISABELLA

(à SARAH)

Sarah Blum...

(à GOLDIE)

Et vous êtes Goldie Bernhardt.

GOLDIE hoche la tête.

ISABELLA

Deux survivantes. Pas très appliqué ce meurtrier. Et les autres jeunes filles ? Vous les connaissiez ?

GOLDIE

Pas vraiment. C'était un travail d'une nuit.

ISABELLA

Vous travaillez souvent à plusieurs ? Et avec des mineures ?

GOLDIE regarde au sol, visiblement contrariée.

GOLDIE

Monsieur Duncan a des goûts... particuliers.

ISABELLA

Il aime le sang frais.

(un temps)

Pourtant...

GOLDIE fixe le sol. ISABELLA aspire une bouffée de cigarette. L'extrémité devient incandescente.

ISABELLA

Vous n'êtes plus toute jeune.

Un revolver se prépare sous un plaid mais on ne sait pas laquelle des deux femmes tient l'arme.

7. INT. CHAMBRE SUITE D'HÔTEL - NUIT

Tandis que MORETTI garde la porte, WAGNER installe le tourne-disque. Il fouille un peu le meuble jusqu'à trouver une pochette de vinyle précise : elle est vide. WAGNER fouille un peu plus nerveusement le meuble. Il regarde les alentours. Le disque est tombé par terre près du lit. CLIFTON le saisit et lui apporte. Le jeune policier profite de sa proximité avec WAGNER pour glisser discrètement une boîte dans une poche de sa veste. Les deux hommes échangent un regard d'entente.

MORETTI

Votre cheffe...

CLIFTON sursaute. WAGNER jette un regard froid vers MORETTI.

MORETTI

Vous bossez depuis longtemps pour le maire ?

WAGNER ne lui répond pas. Il lui jette un regard d'indifférence puis écrit dans son carnet.

MORETTI

(à lui même)

... Je vais te le faire bouffer ton calepin...

Un reflet de phares traverse les rideaux de la fenêtre, un léger crissement retentit : une voiture s'est garée devant l'hôtel. WAGNER se déplace vers la fenêtre pour l'observer discrètement. Il semble la reconnaître et se presse d'installer le vinyle sur le tourne disque. Puis il sort très calmement de la chambre d'hôtel sans accorder un regard à CLIFTON et MORETTI. La musique ne se joue pas encore.

8. INT. SALON SUITE D'HÔTEL - NUIT

Dans le salon de la suite d'hôtel, ISABELLA continue son interrogatoire.

GOLDIE

(des larmes dans les yeux)

Je... Je ne sais pas moi. Je viens quand on m'appelle.

(un sanglot dans la voix)

Je fais mon travail.

ISABELLA

Qui vous appelle ?

SARAH semble comprendre la question, elle jette un regard vers GOLDIE. Cela n'échappe pas à ISABELLA.

GOLDIE

C'est quelqu'un de l'hôtel.

ISABELLA

Qui ?

GOLDIE

On ne sait pas. C'est une amie de Duncan. On ne la voit jamais.

ISABELLA

Goldie Bernhardt. C'est un beau nom. C'est cette femme qui vous l'a choisie ?

GOLDIE

C'est mon vrai nom !

ISABELLA

Ah oui ? Ce n'est pas un peu étrange à porter pour une brune ?

9. INT. RÉCEPTION DE L'HÔTEL - NUIT

Un homme (la cinquantaine) se présente à la réception de l'hôtel. Il tend sa carte au jeune réceptionniste.

MERCIER

Bonsoir. Je suis Jacques Mercier. Le maire m'envoie. Je viens aider M. Moretti.

WAGNER arrive dans son dos comme pour l'accueillir.

10. INT. SALON SUITE D'HÔTEL - NUIT

ISABELLA fixe GOLDIE, un sourire malicieux sur ses lèvres.

11. INT. COULOIR D'HÔTEL - NUIT - FLASHBACK 1

Dans un couloir vide de l'hôtel "Amour", des cris aigus étouffés retentissent.

12. INT. CHAMBRE SUITE D'HÔTEL - NUIT

On reconnaît la chambre de DUNCAN : un tourne disque joue "Dites le moi du bout des lèvres" de Barbara. Une jeune fille est cachée dans un placard. Dans l'obscurité, on ne voit d'elle que sa bouche noyée de larmes. Terrorisée et impuissante, à travers un trou du placard, elle observe DUNCAN à l'autre bout de la pièce qui torture et tue deux jeunes filles près du lit. Après les avoir achevées, le fils du maire reprend son souffle et se redresse : il semble chercher quelqu'un du regard.

DUNCAN

Goooooldiiiiie... Où es-tu ma chérie ? Tu sais... Je garde toujours ma préférée pour la fin.

DUNCAN regarde sous le lit.

DUNCAN

Commenté [5]: préciser ce qu'on voit et entend

Nt...Nt...Nt... Tu n'as plus l'âge de jouer à cache-cache. Viens voir papa ma petite Goldie.

La jeune femme laisse échapper un sanglot. DUNCAN l'entend et dirige aussitôt son regard vers le placard. Il se rapproche doucement. GOLDIE est terrifiée.

Alors que DUNCAN s'apprête à ouvrir le placard, un revolver lui est collé sur la tempe. DUNCAN se recule aussitôt, une expression d'effroi sur le visage.

DUNCAN

N... Non ! S'il vous plaît !

C'est une femme qui tient le revolver. Elle est entièrement vêtue de rouge : c'est ISABELLA.

De son arme, elle l'éloigne du placard et le repousse près du lit.

ISABELLA

Où est-elle ?

DUNCAN

Qu... Qu... Quoi ? Qui ça ?

ISABELLA

Tu sais très bien de qui je parle ! Louise Carlier... La garce qui te trouve tes filles. Ta proxénète.

DUNCAN

J... J... Pas... Pas loin. Elle est dans l'hôtel.

ISABELLA

Où ça ?

Une sirène de police retentit. ISABELLA s'interrompt.

ISABELLA

Tu as fait trop de bruit cette fois Duncan !
Même le gérant de l'hôtel n'a pas pu te couvrir
on dirait !

Commenté [6]: à supprimer ?

ISABELLA prépare son revolver.

DUNCAN

N... n... non... NON !!!

Elle lui tire dans la tête. DUNCAN tombe comme une masse. ISABELLA observe un instant son corps inerte puis elle se rapproche des deux jeunes femmes sur le lit. Elle vérifie leur pouls mais il n'y a plus rien à faire. Elle se redresse, jette un regard vers le placard toujours fermé. Elle fait signe à GOLDIE de s'enfuir puis elle sort elle-même de la pièce. Les sirènes de police sont de plus en plus fortes.

La jeune femme, toujours en état de choc hoquète en sanglotant. Mais elle ne sort pas encore du placard.

La musique continue de jouer.

FIN FLASHBACK 1

13. INT. SALON SUITE D'HÔTEL - NUIT

ISABELLA, SARAH et GOLDIE s'affrontent toutes les trois dans un duel de regards qui dure de longues secondes. La musique du disque de WAGNER s'est enfin mise à jouer : c'est la même mélodie entendue dans le flashback.

SARAH (cheveux blonds) semble comprendre aussitôt la perche que lui tend ISABELLA. Elle jette un regard furtif en direction de GOLDIE (cheveux bruns) pour l'avertir que LOUISE CARLIER, c'est elle.

14. INT. CHAMBRE SUITE D'HÔTEL - NUIT - FLASHBACK 2

Dans la chambre d'hôtel, peu après le départ d'ISABELLA, la musique s'est arrêtée et le disque tourne dans le vide. La prostituée que DUNCAN appelait "GOLDIE" sort enfin du placard : on reconnaît la femme blonde (décrite "SARAH" dans le scénario jusqu'à présent).

Tandis qu'elle se dirige vers la sortie, LOUISE CARLIER rentre dans la chambre. On reconnaît la femme brune (décrite "GOLDIE" jusqu'à présent). Elle aperçoit le cadavre de DUNCAN à l'autre bout de la pièce, elle reconnaît le mode opératoire d'ISABELLA. Les sirènes de police retentissent de plus belle.

Ni une ni deux, LOUISE donne à GOLDIE tous ses bijoux sauf sa montre en or. On n'entend pas ce qu'elle lui dit mais on comprend aux expressions de leurs deux visages toute la pression psychologique qu'elle lui fait subir.

Quelqu'un frappe à la porte.

MORETTI

M. Moura!? Vous êtes là ? Tout va bien ? C'est vous le coup de feu ?

La police ouvre la porte de la chambre avec fracas. LOUISE a juste le temps d'ouvrir un zippo pour brûler sa chair là où était tatoué le "M" des Moura.

FIN FLASHBACK 2

15. INT. SALON SUITE D'HÔTEL - NUIT

La musique s'est également terminée dans le présent et le disque tourne dans le vide. LOUISE (cheveux bruns) comprend que sa couverture est compromise. Elle se lève et brandit son pistolet.

LOUISE

Sale garce !

16. INT. CHAMBRE SUITE D'HÔTEL - NUIT

Depuis l'extérieur de la pièce, un grand cri ; un coup de feu. Quelques secondes de silence. Les deux policiers se regardent abasourdis.

ISABELLA sort de la pièce.

ISABELLA

(d'un air faussement compatissant)

Bon... et bien on en tirera plus rien désormais.

MORETTI

Quoi ?? Mais vous les avez tuées ?

À travers la porte, MORETTI aperçoit le corps sans vie de LOUISE (brune), son pistolet à la main. GOLDIE (blonde) est tétanisée à l'autre bout de la pièce.

ISABELLA

Finalement il ne fallait pas chercher bien loin MORETTI.

MORETTI

Mais... C'est elle qui a tué tout le monde ?

ISABELLA

Seulement DUNCAN..
Ne faites pas l'étonné. Vous connaissez très bien ses vices. Vous êtes un peu comme sa garde rapprochée n'est-ce pas ?
Réjouissez vous Moretti, à défaut de l'avoir tenu en vie, vous tenez au moins son meurtrier. Maintenant vous me ferez le plaisir de nettoyer tout ça très vite.

MORETTI

Mais... Et l'autre ? Qu'est-ce qu'on en fait ?
Elle ne risque pas de parler aux journalistes ?

ISABELLA

Vous publieriez le témoignage d'une putain vous ?

17. INT. COULOIR D'HÔTEL - NUIT

Dans le couloir de l'hôtel, ISABELLA continue de donner ses instructions à MORETTI.

ISABELLA

Faites disparaître les trois filles, jetez-les dans le fleuve, dans une décharge faites ce qui vous chante tant que vous êtes discrets. Et attendez encore quelques jours pour annoncer le décès à la presse. Vous évoquerez un règlement de compte entre le maire et ses rivaux. Évidemment, pas un mot sur les filles... Ni sur ce... poinçonneur. Il faut vous le sortir de la tête mon pauvre ami.

18. INT/EXT. RÉCEPTION DE L'HÔTEL - NUIT

ISABELLA et MORETTI arrivent à la réception de l'hotel.

ISABELLA

Les propriétaires de l'hôtel, j'en fais mon affaire. Pour le reste, voici mes instructions. Wagner ?

WAGNER réapparaît d'un couloir. Il lui tend son carnet. ISABELLA s'en saisit et le glisse dans la poche de l'inspecteur.

ISABELLA

Lisez attentivement et considérez que ce sont les ordres directs du maire.

MORETTI

Très bien madame.

ISABELLA

C'était un plaisir de traiter avec vous inspecteur. Vous aurez de mes nouvelles.

MORETTI

Bonne soirée madame Payne. Mes amitiés à monsieur le maire.

19. INT. CHAMBRE D'HÔTEL - NUIT

MORETTI retourne sur la scène de crime. SARAH et CLIFTON sont partis. Le téléphone de la chambre sonne. C'est la réception de l'hôtel.

LE MAIRE

Alors c'est réglé ?

MORETTI

Monsieur le maire... Oui tout est en de bonnes mains, vous n'avez rien à craindre.

LE MAIRE

Je n'en doutais pas. Je vous ai envoyé un homme de confiance.

Le maire raccroche.

MORETTI reste hagard un instant. Soudainement pris d'un effroyable doute, il s'empresse de sortir le carnet de sa poche. À l'intérieur : des gribouillis et une caricature de lui en poulet dessinée par WAGNER.

20. INT. VOITURE (ROULING) - NUIT

ISABELLA roule dans la nuit. À ses côtés, WAGNER sort un mouchoir en soie de la boîte à gants et le tend à ISABELLA pour qu'elle frotte son épaule et efface son faux tatouage. Puis WAGNER lui tend la petite boîte que lui a donnée CLIFTON.

ISABELLA

Tu ne trouves pas que les photos de Clifton ont un réel potentiel artistique ? S'il ne m'était pas aussi utile dans la police, je lui arrangerais une expo au grand palais.

Commenté [7]: trouver autre chose

WAGNER sourit pour la première fois.

ISABELLA

(voix off)

Le talent de Clifton allait bientôt crever la une de tous les papiers du pays. Tout ça présageait un joli scandale.

ISABELLA jette un dernier regard complice vers WAGNER.

ISABELLA

(voix off)

C'était une froide nuit d'hiver. Je ne pouvais pas dormir. Le travail mal fait m'était insupportable.

21. INT./EXT. VOITURE, PARKING - NUIT

ISABELLA ouvre le coffre de sa voiture. Le détective MERCIER s'y trouve, ligoté et bâillonné. ISABELLA esquisse un sourire.

FIN

ANNEXE 4 :

PPM : VERSION 13 (FINALE) DU SCENARIO

Les V1, V8 et V13 témoignent de l'évolution narrative et stylistique du récit, une recherche supervisée par mon directeur externe Nicolas Pleskof qui a joué le rôle de script-doctor. Les changements apportés entre les versions accompagnent des choix profondément liés à des questions de ton et de réalisme dans la direction artistique, la direction de la photographie, la transfiguration des décors et d'iconographie des genres policiers, whodunit, films noirs et néo-noirs.

Rouge V13

écrit par
Jason Boussioux



1. INT. CHAMBRE SUITE D'HÔTEL, DERRIÈRE UN PARAVENT - NUIT

Il fait nuit. Dans une suite d'hôtel, une chanson d'amour joue sur un tourne-disque. La musique est couverte par des cris et des pleurs : des voix féminines. Une jeune fille en sous-vêtements rampe sur la moquette rouge, bâillonnée et ligotée. Derrière elle, un paravent en bois massif est disposé à l'autre bout de la pièce. À travers un trou, on aperçoit un œil. Quelqu'un est caché derrière, dans l'obscurité.

2. INT/EXT. RUE, VOITURE DEVANT L'HÔTEL AMOUR - NUIT

"Deux heures plus tard"

Il fait toujours nuit mais il pleut à présent. Une voiture s'arrête devant un hôtel. Accroché à la façade, un grand néon « Amour » perce l'obscurité et baigne la rue d'un rouge intense. Sur le siège conducteur, LOUISE CARLIER reste silencieuse : elle semble préoccupée. C'est une très grande femme (40ans) à la peau pâle, le visage sévère, vêtue d'un trench-coat rouge. Sur sa chevelure brune repose un grand fedora carmin. À ses côtés, sur le siège passager, un homme patiente avec elle (WAGNER, 40 ans), vêtu de noir. Le gyrophare d'une voiture de police garée devant eux les éclaire par intermittence. Le vent projette une fine pluie sur le pare-brise et fait claquer les volets de l'hôtel.

WAGNER sort de la boîte à gants un carnet et un stylo en argent. Il dévisse soigneusement celui-ci et sort une cartouche d'encre vide qu'il remplace par une pleine. LOUISE jette un regard noir vers le néon de l'hôtel.

3. INT. COULOIR HÔTEL - NUIT

LOUISE et WAGNER arpentent un couloir bondé de policiers. WAGNER tient dans sa main une mallette en cuir noire. Les yeux sont rivés sur eux, ils ne semblent pas les bienvenus.

4. INT. ENTRÉE SUITE D'HÔTEL - NUIT

LOUISE et WAGNER se retrouvent devant une porte bien gardée. Un policier frappe à la porte. Il en sort un autre policier plus haut gradé, (MORETTI, la cinquantaine, imposant, moustachu).

LOUISE

Louise Carlier. Le maire m'envoie.

LOUISE sort sa carte d'identité. MORETTI l'examine rapidement, agacé.

MORETTI

Je sais qui vous êtes. Vous êtes en avance.

MORETTI lui rend sa carte puis jette un regard inquisiteur vers WAGNER.

LOUISE

Mon associé.

MORETTI

Hm...

LOUISE

Bon... Inspecteur... MORETTI c'est ça ? Vous attendez l'arrivée de la presse peut-être ?

MORETTI gromèle.

MORETTI

Suivez-moi.

5. INT. CHAMBRE SUITE D'HÔTEL - NUIT

MORETTI les conduit à travers la chambre. Ils arrivent près du lit où gisent des corps ensanglantés. Un homme en peignoir (ARMAND JOFFRE, 30 ans), une balle dans la tête, allongé au sol contre le lit. Sur le matelas, en partie cachées par des rideaux en velours, on devine deux jeunes femmes partiellement dénudées et couvertes de sang. WAGNER sort son carnet et se met à écrire avec attention.

MEYER, un jeune officier prend des photos de la scène. LOUISE plisse les paupières pour se protéger des flashes éblouissants.

LOUISE tend la main vers MEYER d'un geste assuré.

Le jeune officier regarde son supérieur. MORETTI acquiesce, agacé.

LOUISE saisit l'appareil, sort la pellicule et la déroule pour voiler les clichés.

LOUISE

Aucune trace.

LOUISE lui lance l'appareil. MEYER l'attrape un peu maladroitement.

MEYER

Mais... Vous n'attendez pas la fin de l'enquête pour nettoyer ?

MORETTI fronce les sourcils et détourne le regard.

MEYER

Le maire veut savoir qui a tué son fils, non ?

LOUISE se rapproche du jeune officier en souriant. Elle le dépasse d'une tête.

LOUISE

On se passera de vos services pour cette fois lieutenant.

Elle lui glisse une liasse de billets dans la poche.

LOUISE

(voyant la mine déconfite de l'officier)
Allons... Ce n'est quand même pas votre première fois ?

LOUISE lui adresse un clin d'œil. Elle se retourne et se rapproche du lit.

LOUISE

Quant à découvrir qui a appuyé sur la gâchette, c'est votre problème, pas le mien...

LOUISE se tient face au lit. Elle observe de loin le corps des jeunes femmes dans l'obscurité. Le visage de JOFFRE est barré d'un fil de sang partant d'un trou au milieu de son front. LOUISE esquisse un sourire et jette un regard vers WAGNER. Celui-ci reste de marbre et prend des notes dans son carnet.

LOUISE

Allez-y. Finissez vos recherches, relevez vos indices mais ne gardez rien ! Je vous laisse une heure. Edouard est en pleine campagne électorale : tout doit disparaître. C'est compris ? Le fils du maire n'est jamais venu ici cette nuit.

(observant les jeunes filles assassinées)
Essayons tous d'oublier ce triste tableau.

MEYER semble affecté : une compassion entremêlée de dégoût.

LOUISE inspecte de plus près la chambre. Elle écarte un grand paravent pour regarder derrière.

LOUISE

C'est là qu'elle s'est cachée ?

MORETTI ne semble pas comprendre. LOUISE affiche une moue lasse.

LOUISE

La femme qui a survécu ? Je suis là pour ça non ?

MORETTI

Oui oui. Elle attend dans la pièce à côté.

LOUISE

Parfait.

MORETTI

La p'tite est bien amochée, elle n'a pas prononcé un mot.

MEYER

Qu'est-ce que vous allez lui faire ?

LOUISE

Votre silence a un prix jeune homme.

LOUISE replie un pan du paravent et rejoint les trois hommes.

LOUISE

Mais faire disparaître un témoin gênant... Ça dans la police... Vous en êtes tous incapables.

6. INT. ENTRE DEUX PIÈCES - CHAMBRE ET SALON SUITE D'HÔTEL - NUIT

MEYER frappe à la porte et ouvre le passage à LOUISE. C'est un petit living room avec une bibliothèque. Une femme (SOLÈNE : blonde, la trentaine, pulpeuse) est recroquevillée sous un plaid duveteux sur un grand canapé. Voyant LOUISE à la porte, elle se retourne vers elle. La pièce est baignée d'un rouge électrique : sur la façade, juste à côté de la fenêtre on devine la présence du néon « Amour » de l'hôtel.

WAGNER reste en retrait et part inspecter la garde robe de la chambre. LOUISE amorce un mouvement pour entrer dans la pièce. Voyant que MEYER et MORETTI la suivent, elle s'interrompt sur le pas de la porte.

LOUISE

Seule à seule.

MORETTI

Vous plaisantez ? Qu'est-ce que c'est que ce mauvais genre ?

LOUISE

Vous voulez vraiment assister à ça MORETTI ?

MORETTI

(à voix basse)

J'ai quelques questions à lui poser avant que... Hrem... Je ne vous dis pas comment faire votre travail. Laissez-moi faire le mien.

LOUISE

Très bien.

Elle soupire, le laisse passer.

7. INT. SALON SUITE D'HÔTEL - NUIT

SOLÈNE regarde fixement dans le vide, les yeux écarquillés. Son maquillage a coulé, elle a beaucoup pleuré. MORETTI est assis sur un fauteuil et lui fait face.

LOUISE se tient debout dans un coin de la pièce. Son visage est partiellement dans l'obscurité. Elle sort une cigarette qu'elle met à ses lèvres et qu'elle allume en regardant intensément la jeune femme.

MORETTI

(en off)

À quelle heure l'assassin est-il entré dans la chambre ?

SOLÈNE ne répond pas. Elle regarde dans le vague.

MORETTI

Vers minuit ? Onze heure ? Combien de temps avant notre arrivée ?

SOLÈNE ne répond toujours pas. Elle a l'air en état de choc. MORETTI semble un peu décontenancé. Il échange un regard avec LOUISE. Elle esquisse un sourire amusé. Désintéressée de l'interrogatoire, elle se dirige nonchalamment vers la bibliothèque pour en inspecter les livres.

MORETTI

Mm... Et... Et le tueur. Vous avez vu son visage ? Sa silhouette au moins ?

SOLÈNE reste de marbre. MORETTI laisse ses yeux glisser sur son décolleté. Celle-ci s'en aperçoit et rajuste son plaid pour dissimuler sa poitrine.

MORETTI

Hrem... Il était petit ? Grand ? Maigre ? Trapu ?

SOLÈNE lève lentement les yeux vers LOUISE, debout derrière MORETTI, qui feuillette un livre au hasard. MORETTI s'impatiente et devient véhément.

MORETTI

Les autres jeunes filles ? Vous les connaissiez ?

LOUISE ferme son livre et le range. Elle remarque un tourne-disque contre lequel est posé une pochette de vinyle. Le disque n'est pas à l'intérieur mais LOUISE peut y lire une inscription manuscrite en lettres dorées : "Douce comme leurs jambes. C." LOUISE fronce les sourcils.

MORETTI

(en off)

...

Comment avez-vous fait pour échapper à l'assassin ? Il ne vous a pas vu derrière le paravent ?

...

Vous comprenez ce que je vous dis mademoiselle ? Tout peut nous servir, un détail, un objet, un son...

8. INT. CHAMBRE SUITE D'HÔTEL - NUIT

Sous le regard attentif de MEYER, WAGNER place sa valise contre un mur, proche du centre de la pièce. Il l'ouvre : elle est vide.

Il entame un travail de recherche minutieux dans toute la pièce. Il trouve une cravache ensanglantée, un petit couteau qui dépasse de dessous un meuble, un morceau de tissu froissé, de ficelles coupées, un soutien gorge, des outils chirurgicaux ensanglantés. Il saisit chaque élément compromettant et les place chaque fois dans sa valise. Il sort une petite lampe d'une poche de son manteau, s'agenouille sur la moquette au centre de la pièce et relève plusieurs micro marques de sang. Il saisit son carnet, son stylo et prend quelques notes.

MEYER s'approche du lit, il relève timidement un des rideaux qui dissimule les corps des prostituées.

MEYER

Pauvres filles... Vous leur donnez quel âge ?

WAGNER le rejoint devant le lit.

MEYER

13 ans ? 14 peut-être ?

WAGNER observe plus attentivement le corps des jeunes filles. Sur le cou de l'une d'elle : une large trace d'étranglement. Sur le dos de l'autre : des traces profondes de fouet dans la chair.

MEYER jette un regard vers la porte donnant sur la pièce où se trouvent LOUISE et MORETTI. Il profite d'être seul avec WAGNER pour glisser discrètement une boîte métallique dans une poche de sa veste. Les deux hommes échangent un regard d'entente.

MEYER

J'espère que vous êtes bien sûr de votre coup.

9. INT. SALON SUITE D'HÔTEL - NUIT

MORETTI continue son interrogatoire.

MORETTI

Oh ! Je vous parle mademoiselle ! Si vous savez des choses il faut nous les dire.

SOLÈNE éclate en sanglots. MORETTI se lève et regarde vers LOUISE ne sachant que faire.

LOUISE

(à voix basse)

Vous devriez me laisser faire pour cette fois inspecteur... Vous manquez un peu de... tact.

MORETTI grommèle et sort de la pièce.

LOUISE s'assoit sur son fauteuil et fait face à SOLÈNE qui se calme peu à peu. Un long moment s'écoule sans que personne ne prenne la parole : la cigarette de LOUISE charge la pièce de fumée. LOUISE scrute SOLÈNE des pieds à la tête : elle possède de très beaux bijoux. LOUISE écrase sa cigarette dans un cendrier sur une petite table basse.

LOUISE

Comment vous vous appelez ?

SOLÈNE se mouche timidement puis range son mouchoir en dentelle sous son plaid.

SOLÈNE

Solène...

LOUISE jette un regard vers la porte.

LOUISE

Vous me reconnaissez Solène ?

SOLÈNE fait oui de la tête.

LOUISE

Très bien.

SOLÈNE

Vous êtes venue me tuer ?

LOUISE

C'est ce qu'on attend de moi oui.

SOLÈNE fronce les sourcils.

LOUISE

J'ai de quoi simuler votre mort et vous mettre hors de danger. Ensuite il faudra rester discret quelque temps.

L'espoir se lit sur le visage de SOLÈNE : elle déglutit comme pour reprendre ses esprits et acquiesce.

LOUISE

Mais d'abord c'est vous qui allez m'aider.

SOLÈNE

Qu'est-ce que vous voulez ?

LOUISE

Je crois que vous le savez.

10. INT. COULOIR D'HÔTEL - NUIT - FLASHBACK 1

"Deux heures plus tôt"

Dans un couloir vide de l'hôtel "Amour", des cris aigus étouffés retentissent.

11. INT. CHAMBRE SUITE D'HÔTEL - NUIT - FLASHBACK 1 SUITE

On reconnaît la même chambre d'hôtel. La porte qui donne sur la pièce voisine est ouverte, on y aperçoit le tourne-disque qui joue une chanson d'amour. SOLÈNE est cachée derrière le paravent dans l'obscurité, l'œil appuyé contre un trou, tétanisée. Au niveau du lit, à l'autre bout de la pièce, une jeune fille est allongée sur le ventre et se débat en hurlant à la mort. JOFFRE est assis sur elle et fouette son dos nu avec une cravache. Au sol, une deuxième jeune fille en sous-vêtements est ligotée et bâillonnée : elle essaye de ramper mais fait du surplace.

JOFFRE en a fini avec la première : son corps gît sans vie. Il reprend son souffle, haletant comme un animal. Il s'assoit au bord du lit, se sert un verre de whisky sur la table basse, qu'il sirote en ignorant la jeune fille ligotée à ses pieds qui pousse des cris étouffés.

JOFFRE jette violemment le verre au sol et saisit un couteau sur la table. Il se relève puis s'agenouille au sol pour se mettre au niveau du visage de la jeune fille. Il ouvre le couteau avec un sourire sadique. La jeune fille hurle de plus belle à travers son bâillon.

JOFFRE

Chhhhhht... Ttt tt tt...

JOFFRE enlève délicatement le bâillon de la jeune fille. Elle reste immobile, pétrifiée. Des larmes coulent sur ses joues. JOFFRE coupe ses liens avec

son couteau. Aussitôt, la jeune fille se débat. JOFFRE l'attrape par le poignet et la retient mais dans l'agitation il se coupe lui-même par inadvertance. Il lâche sa lame et agite sa main.

JOFFRE

Raaah! Salope !

Plus énervé que jamais, JOFFRE saute sur elle, lui assène une violente gifle, presse sa main sur sa bouche pour la faire taire puis il glisse ses deux mains autour de son cou pour l'étrangler.

SOLÈNE observe tout depuis le paravent, les yeux exorbités.

La jeune fille secoue ses jambes frénétiquement. JOFFRE pousse des grognements d'animal. La jeune fille faiblit peu à peu jusqu'à rester parfaitement immobile. JOFFRE retire doucement ses mains de son cou. Il saisit la jeune fille par la taille et la jette sur le lit, à côté du cadavre de la première. Il défait la ceinture de son peignoir.

ELLIPSE MUSICALE : Le vinyle continue de jouer sur le tourne-disque. Le refrain de la chanson d'amour se retrouve ponctué des grincements du lit et des cris de plaisir de JOFFRE.

JOFFRE crie d'extase. Il s'interrompt, se redresse et ajuste son peignoir en reprenant son souffle.

JOFFRE

Aaaaaaah Wouuuu !

JOFFRE inspire profondément puis se remue frénétiquement comme s'il venait de prendre une puissante drogue. Il expire longuement.

JOFFRE

J'espère que tu as apprécié le spectacle.

JOFFRE cherche quelqu'un du regard. Il se baisse pour observer sous le lit.

JOFFRE

On joue à cache-cache ?

JOFFRE se lève et se dirige à pas de loup dans l'autre pièce.

Passé le pas de la porte, on entend JOFFRE marmonner d'autres phrases inaudibles. La musique s'arrête. JOFFRE ressort de la pièce, le disque dans les mains. Il joue avec, le fait tourner entre ses doigts, fixe les quatre coins de la pièce d'un regard sadique.

JOFFRE

Je finirai bien par te trouver.

La jeune femme laisse échapper un sanglot. JOFFRE l'entend et dirige aussitôt son regard vers le paravent. Il se rapproche doucement. SOLÈNE est terrifiée.

Alors que JOFFRE s'apprête à écarter le paravent, un revolver lui est collé sur la tempe. JOFFRE s'immobilise, le regard noir.

C'est une femme qui tient le revolver. Elle est entièrement vêtue de rouge : c'est LOUISE.

LOUISE

Chhhhhht... Ttt tt tt...

De son arme, elle l'éloigne du paravent et le repousse près du lit.

LOUISE

Où est-il ?

JOFFRE

Hein ? Qui ça ?

LOUISE

Tu sais très bien de qui je parle ! Celui qui te trouve tes filles. Ton proxénète.

JOFFRE

Quoi? Mon proxénète...? J... Je... Pas... Pas loin. Il est dans l'hôtel.

LOUISE

Son nom.

JOFFRE jette un regard vers SOLÈNE toujours cachée derrière le paravent.

LOUISE

Donne-moi son nom !

JOFFRE

Il... Il s'appelle Charlie...

Une sirène de police retentit. LOUISE s'interrompt.

LOUISE

Tu as fait trop de bruit cette fois JOFFRE !

LOUISE prépare son revolver.

JOFFRE

N... n... non... NON !!!

Elle lui tire dans la tête. JOFFRE tombe comme une masse. LOUISE observe un instant son corps inerte puis elle se rapproche des deux jeunes filles sur le lit. Elle vérifie leur pouls mais il n'y a plus rien à faire. Elle se redresse, jette un regard vers le paravent. Elle fait signe à SOLÈNE de s'enfuir puis elle sort elle-même de la pièce. Les sirènes de police sont de plus en plus fortes.

La jeune femme est en état de choc, les yeux humides. Elle reste cachée.

FIN FLASHBACK 1

12. INT. SALON SUITE D'HÔTEL - NUIT

LOUISE sourit à SOLÈNE.

LOUISE

Vous auriez pu vous enfuir avant l'arrivée de MORETTI et sa bande de bras cassés...

SOLÈNE

Je n'arrivais plus à bouger.

LOUISE

Alors...

Où est-ce que je peux le trouver ce Charlie ?

SOLÈNE

Je ne sais pas. Je ne l'ai jamais vu. Je ne connaissais même pas son nom avant cette nuit.

LOUISE

C'est le gérant de l'hôtel ?

SOLÈNE

Peut-être...

LOUISE

C'est bien lui qui vous appelle ?

SOLÈNE

C'est lui qui m'a donné le numéro de chambre.

LOUISE

Vous sauriez reconnaître sa voix ?

SOLÈNE

Je... Je crois oui... Vous allez me sortir de là alors ?

13. INT. CHAMBRE SUITE D'HÔTEL - NUIT

Dans la pièce d'à côté, MORETTI garde la porte. MEYER quant à lui continue de fouiller la chambre. Il inspecte les poches de JOFFRE. Sous son peignoir, il trouve un vinyle. Il l'observe un instant. Près du paravent, contre la garde robe, WAGNER se tient debout. Il écrit dans son carnet, imperturbable.

MORETTI

Je sais pas comment vous faites...

WAGNER s'interrompt un instant et lui jette un rapide regard froid.

MORETTI

Moi je ne pourrais pas travailler pour une bonne femme, encore moins cette pécore.

Indifférent, WAGNER se remet à écrire dans son carnet.

MORETTI

(à lui même)

Ils ont tous perdu leur langue aujourd'hui...

14. INT. SALON SUITE D'HÔTEL - NUIT

Dans le salon de la suite d'hôtel, LOUISE continue son interrogatoire.

LOUISE

Vous connaissiez votre client cette nuit en entrant dans la chambre ?

SOLÈNE

Non. Je savais juste que c'était quelqu'un d'important, qu'il fallait le satisfaire.

SOLÈNE a l'air contrariée.

LOUISE

Allons, je sens bien que vous ne me dites pas tout. Qui est-ce que vous protégez ?

SOLÈNE

Personne !

LOUISE

Ce Charlie, il vous fait souvent travailler à plusieurs ? Et avec des mineures ?

SOLÈNE regarde au sol.

SOLÈNE

Monsieur Joffre a des goûts... particuliers.

LOUISE

Il aime les jeunes filles oui.

SOLÈNE

Il n'aime que ça.

LOUISE fronce les sourcils.

LOUISE

Et vous... Vous n'êtes plus toute jeune. Vous avez quel âge ?

SOLÈNE

17 ans. Mais je... je fais plus vieille !

LOUISE

Effectivement oui, mais donc ça n'aurait pas dû lui plaire ça...

LOUISE fixe SOLÈNE en silence pendant quelques secondes.

LOUISE

Vous êtes née en quelle année ?

SOLÈNE

Euh... En Trente d... non... Euh...

SOLÈNE se mord les lèvres, embarrassée.

LOUISE

Vous n'avez pas 17 ans Solène...

SOLÈNE balbutie, tétanisée.

LOUISE

Qui êtes-vous ?

SOLÈNE

Je... Je...

Les deux femmes se regardent intensément dans les yeux pendant quelques secondes de silence.

15. INT. CHAMBRE SUITE D'HÔTEL - NUIT - FLASHBACK 2

SOLÈNE est cachée derrière le paravent. Elle observe JOFFRE à l'autre bout de la pièce mais on perçoit cette fois un sourire malsain sur son visage. JOFFRE en a terminé avec les jeunes filles. Il reprend son souffle et se redresse sur le lit. Il ajuste son peignoir.

JOFFRE

J'espère que tu as apprécié le spectacle.

JOFFRE cherche quelqu'un du regard. Il se baisse pour observer sous le lit.

JOFFRE

On joue à cache-cache ?

JOFFRE se lève et se dirige à pas de loup dans l'autre pièce.

SOLÈNE glousse de rire.

16. INT. SALON SUITE D'HÔTEL - NUIT - FLASHBACK 2 SUITE

Passé le pas de la porte, JOFFRE se dirige vers le tourne-disque. Il saisit la pochette du vinyle, regarde l'inscription en lettres dorées "Douce comme leurs jambes". Il sourit "tendrement".

JOFFRE

(levant le menton pour se faire entendre)

Tu les as bien choisies cette fois, je dois le reconnaître... Tu as vraiment fait fort.

Il arrête le tourne-disque et saisit le vinyle.

17. INT. CHAMBRE SUITE D'HÔTEL - NUIT - FLASHBACK 2 SUITE

JOFFRE ressort de la pièce, le disque dans les mains. Il joue avec, le fait tourner entre ses doigts, fixe les quatre coins de la pièce d'un regard sadique.

JOFFRE

Je finirai bien par te trouver.

La jeune femme laisse échapper un petit gloussement. JOFFRE l'entend et dirige aussitôt son regard vers le paravent. Il se rapproche doucement. SOLÈNE se retient de rire.

Alors que JOFFRE s'apprête à écarter le paravent, un revolver lui est collé sur la tempe. JOFFRE se recule aussitôt, une expression d'effroi sur le visage.

FIN FLASHBACK 2

18. INT. SALON SUITE D'HÔTEL - NUIT

Les yeux de SOLÈNE deviennent humides à nouveau. LOUISE se lève et se retourne vers la bibliothèque. SOLÈNE en profite : elle récupère un pistolet de sous un coussin et le prépare discrètement sous son plaid.

19. INT. CHAMBRE SUITE D'HÔTEL - NUIT - FLASHBACK 3

LOUISE menace JOFFRE de son revolver. JOFFRE regarde SOLÈNE cachée derrière le paravent. Elle a l'air terrifiée pour lui. LOUISE vient tout juste de lui demander le nom de son proxénète.

JOFFRE

Charlie...

LOUISE

(voix off)

C'est vous.

LOUISE tire sur JOFFRE.

FIN FLASHBACK 3

20. INT. SALON SUITE D'HÔTEL - NUIT

Une larme coule sur la joue de CHARLIE (= SOLÈNE). LOUISE tient la pochette du vinyle dans ses mains. Elle entend un clic. Elle se

retourne : CHARLIE se tient debout et braque un revolver en sa direction.

CHARLIE

Sale garce...

LOUISE repose très calmement la pochette du vinyle sans perdre SOLENE du regard. SOLENE fait un pas en avant, un regard de haine en direction de LOUISE.

Elle referme légèrement son index sur la détente mais semble hésiter. Sa main tremble. Sa rage se transforme en profonde tristesse. Elle avale sa salive, détourne le regard et baisse lentement son arme.

LOUISE la regarde faire. Une mine inquiète se dessine sur son visage.

LOUISE

Charlie... Attendez...

21. INT. CHAMBRE SUITE D'HÔTEL - NUIT

Depuis l'extérieur de la pièce.

LOUISE

(en off)

NON !

Un coup de feu. Quelques secondes de silence. MEYER et MORETTI se regardent abasourdis.

WAGNER amorce un mouvement vers la porte, inquiet.

LOUISE sort calmement de la pièce, son visage est un peu livide.

À travers la porte, MORETTI aperçoit le corps sans vie de CHARLIE, son pistolet à la main.

MORETTI

C'est vous qui avez crié ?

LOUISE ne répond pas. Elle échange un regard avec WAGNER.

MORETTI

Pourquoi elle tient un pistolet ?

LOUISE

C'est elle qui a tué Joffre. Pour se protéger. La pauvre fille ne pouvait pas vivre après ça.

MEYER

Elle s'est suicidée ?

LOUISE

Bon. Allez au travail maintenant. L'heure tourne. Mettez le corps de JOFFRE dans mon coffre avant que le jour se lève. Vous inspecteur, vous prenez les trois filles.

WAGNER met des gants en latex.

Autour du visage de CHARLIE, une flaque de sang s'étend lentement sur le sol. Le corps de la jeune femme est tiré par les pieds. Sa tête laisse une traînée par terre.

22. INT. COULOIR D'HÔTEL - NUIT

LOUISE claque la porte de la chambre d'hôtel donnant sur le couloir. Elle s'avance vers MORETTI et WAGNER. Les trois s'éloignent vers le fond du couloir.

LOUISE

Jetez les corps dans le fleuve, dans une décharge faites ce qui vous chante tant que vous êtes discrets. Et attendez encore un jour pour annoncer le décès à la presse. Officiellement, le fils du maire est mort chez lui, tué par un rival de son père.

LOUISE, WAGNER et MORETTI arrivent au fond du couloir.

LOUISE

Les propriétaires de l'hôtel, j'en fais mon affaire. Pour le reste, voici mes instructions.

WAGNER lui tend son carnet. LOUISE s'en saisit et le donne à MORETTI.

LOUISE

Considérez que ce sont les ordres directs d'Edouard.

MORETTI

Il peut compter sur moi.

LOUISE

C'était un plaisir de traiter avec vous inspecteur. Vous aurez de mes nouvelles.

MORETTI

Bonne soirée madame Carlier. Mes amitiés à monsieur le maire.

MORETTI les regarde partir puis il ouvre le carnet et le feuillette rapidement. Il y trouve de nombreuses instructions détaillant étape par étape ce qu'il doit faire. MORETTI les lit très rapidement en diagonale : il tourne la dernière page du carnet.

Il y découvre une caricature dessinée par WAGNER le représentant en poulet moustachu.

23. INT. VOITURE (ROULING) - NUIT

LOUISE et WAGNER roulent dans la nuit. LOUISE semble perdue dans ses pensées. WAGNER lui jette un regard interrogateur.

LOUISE

Je repense à elle. Je n'arrive pas à savoir si elle acceptait de faire ça par amour... Ou si elle a fini par l'aimer pour supporter ce qu'il la forçait à faire...

WAGNER sur le siège passager sort de son manteau la petite boîte en métal que lui a donnée MEYER.

LOUISE

Ah super, tu peux me développer ça avant demain soir ? J'ai hâte de voir la tête d'Edouard quand il lira la une de *La Voix de l'Aurore*... Tout ça va faire un joli scandale.

WAGNER range la boîte. Un moment de silence.

LOUISE

Tu ne trouves pas que les photos de Meyer ont un réel potentiel artistique ?

WAGNER se retient de rire, souriant pour la première fois.

LOUISE

(se retenant de rire avec lui)
Non mais vraiment... Quand il se fera virer de la police, on lui arrangera une expo.

Les deux échangent un dernier rire complice.

FIN

ANNEXE 5 :
PPM : BIBLE DE DIRECTION ARTISTIQUE
MAËVA DUBOIS

La bible de direction artistique, mise en œuvre par Maëva Dubois, ma talentueuse directrice artistique qui a coordonné d'une main de maître le département des décors, des costumes, du maquillage et de la coiffure, mais qui m'a aussi aidé dans les choix de casting et de mise en scène. Son implication est également centrale dans les questions que sous-tend l'utilisation de lumières colorées dans la création d'un univers filmique en couleurs.

BIBLE DA ROUGE



EQUIPE DA

DIRECTRICE ARTISTIQUE

Maëva DUBOIS 06 30 26 38 77 maevadubois1998@gmail.com

HABILLEUR.SE & ASSISTANT COSTUMES

?????

MAKE-UP ARTIST

Catherine Neyret

DECORATEUR.ICES prepa

Clara DI CESARE 06 76 06 60 32 dicesare.clara@gmail.com

Chloé PAPADOPOULOS 06 63 55 64 23 chlo.papadopoulos@gmail.com

Ambre MAEGHT 07 83 69 76 04 ambre-maeght@clcf.com

Yannis SKLAVOS-ALIX

Alexandra VEYRINE 06 60 17 14 15 alexandra.veyrine@gmail.com

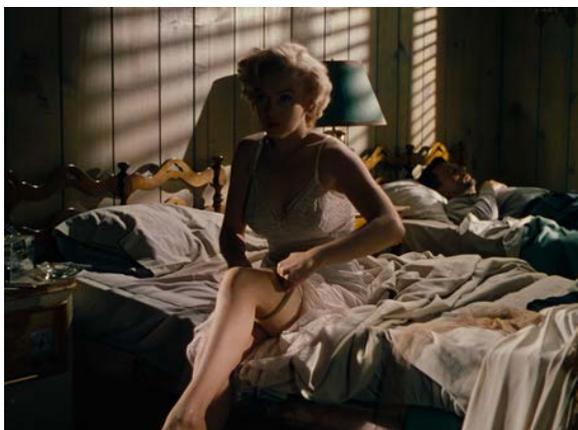
Maud Seksek 06 82 20 79 01 maudsek@free.fr

BUDGET ET CALENDRIER PREVISIONNEL

ESTIMATION DECO		TOTAL
		1290
pistolets	60	
canapé	150	
fauteuil	50	
peinture et papier peint	90	
tapis	100	
meuble / paravent	150	
cigarettes	60	
accessoires deco	50	
rideaux	50	
accessoires d'époque	100	
lampes de jeu (à louer)	200	
lit	150	
draps	30	
plaid	30	
carte d'identité d'époque	20	

INTENTIONS GENERALES

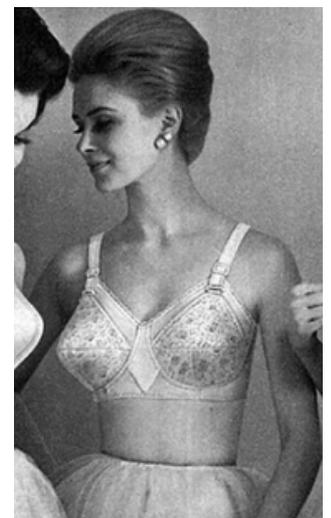
C'est un film de genre et d'époque, mais qui n'est pas 'historique' et n'a pas pour vocation à être complètement arrêté à l'année 1947. quelques anachronismes bien choisis des années 50 sont acceptés, surtout étant donné notre budget.



INTENTIONS COSTUMES

Un film d'époque, mais pas trop figé dans une époque pour ne pas faire ni 'pastiche' ni 'kitsch' ni 'parodie'. Aussi, des vêtements fin années 40 début 50 qui ont un caractère intemporel. On mise plutôt sur la qualité de la coupe et de la matière, en minimisant un maximum les motifs. Laine, Tweed et Satin seront les matières principales. Ainsi que pour les femmes, des collants en nylon fins.

Les hommes porteront des costumes trois pièce ou des manteaux en laine longs, avec un pantalon de costume et des chaussures cirées. La palette est du gris, au bleu marine, au noir, passant par des marrons foncés. Sauf pour Isabella et Louise Carlier. Isabella est en rouge. Louise sera soit en vert, la couleur de la tentation, soit brillera, avec des accents d'or et des bijoux.



Les prostituées mortes



For October 1934 179



*Now-
Youthlines
'Midi'*

for the shorter figure too!

and still in fabulous Leno

If you're average in tall—choose "Midi One". Smaller?
"Midi Five" is for you. That's how Youthlines
"Midi" . . . that most sought-after girl! . . . solves
"length trouble!"

Both gowns are in our miracle blend of
fabulous Leno and satin elastic. See curves in
solid rose pink and also in white . . . and
"Midi One" in our exciting new black. All
good shops everywhere.

W-B-LIMITED (Wholesale only) MADDOX HOUSE, REGENT STREET, LONDON, W-1

alamy Image ID: E943M
www.alamy.com



SOLENE / CHARLIE



LOUISE CARLIER



Cover: JANA PRODUCTIONS/SPA
Basell in the 40's.

INTENTIONS DECO

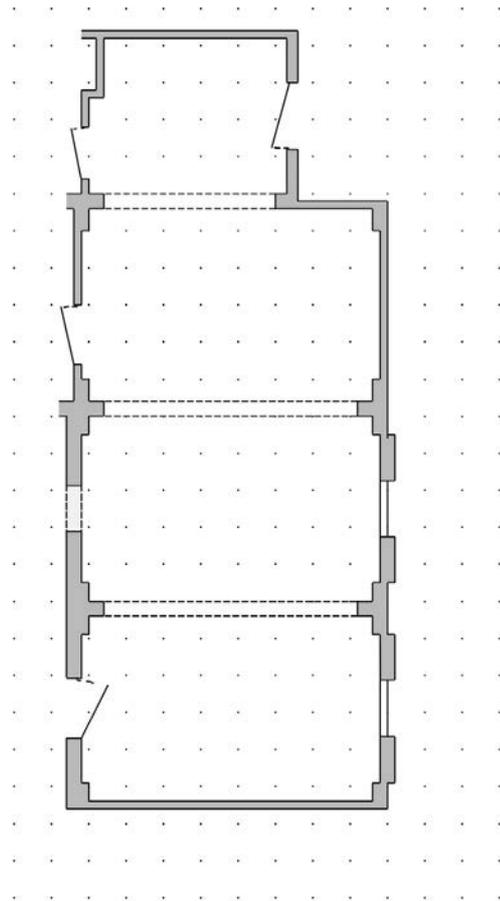
PALETTE DE COULEURS



Dans la séquence d'hôtel, il y a deux pièces : une grande chambre, avec l'espace où se situe le lit, protégé par des rideaux ;
Et un espace 'garde robe' avec un paravent.

Puis une seconde pièce bibliothèque, avec un canapé rose (déjà trouvé). Nous appellerons ces deux pièces 'CHAMBRE' et
'BIBLIOTHEQUE'.

Deux styles à prioriser dans la selection des meubles :
un mélange entre LOUIS XV, Louis Philippe, un peu d'art nouveau et l'art déco.
En outre, c'est un lieu qui a été très chic, mais qui est resté figé dans le temps, qui n'a pas trop évolué, et qui emprunte à plusieurs inspirations différentes.



LA BIBLIOTHEQUE



(ce serait top de trouver des rideaux comme cette ref)

LA BIBLIOTHEQUE

La partie du studio dans laquelle nous tournerons (avec des caméos de Jason Lisa et Anton <3)
Il faudra rajouter une feuille de décor contre la porte du mur violet pour la condamner.



LA BIBLIOTHEQUE



A trouver pour cette pièce :

- un tourne disque d'époque
- quelques tables (style art déco de préférence, en bois de cerisier ou acajou, tant que c'est foncé)
- deux meubles pouvant faire bibliothèque (à placer l'un en face de l'autre)
- sur la partie droite de l'image, entre l'arche et la porte, il faut réussir à faire entrer un tourne disque et une bibliothèque, donc attention aux dimensions, ou alors trouver un meuble qui puisse porter et des livres et le tourne disque).
- Un tapis (clair, style chinois, aux tons poudrés)
- des rideaux
- des tableaux ou de quoi habiller les murs
- le vinyle signé
- le plaid

Nous avons déjà le canapé et la chaise, ainsi que l'applique au mur, et probablement les lampes, (et la moquette).

-

LA CHAMBRE

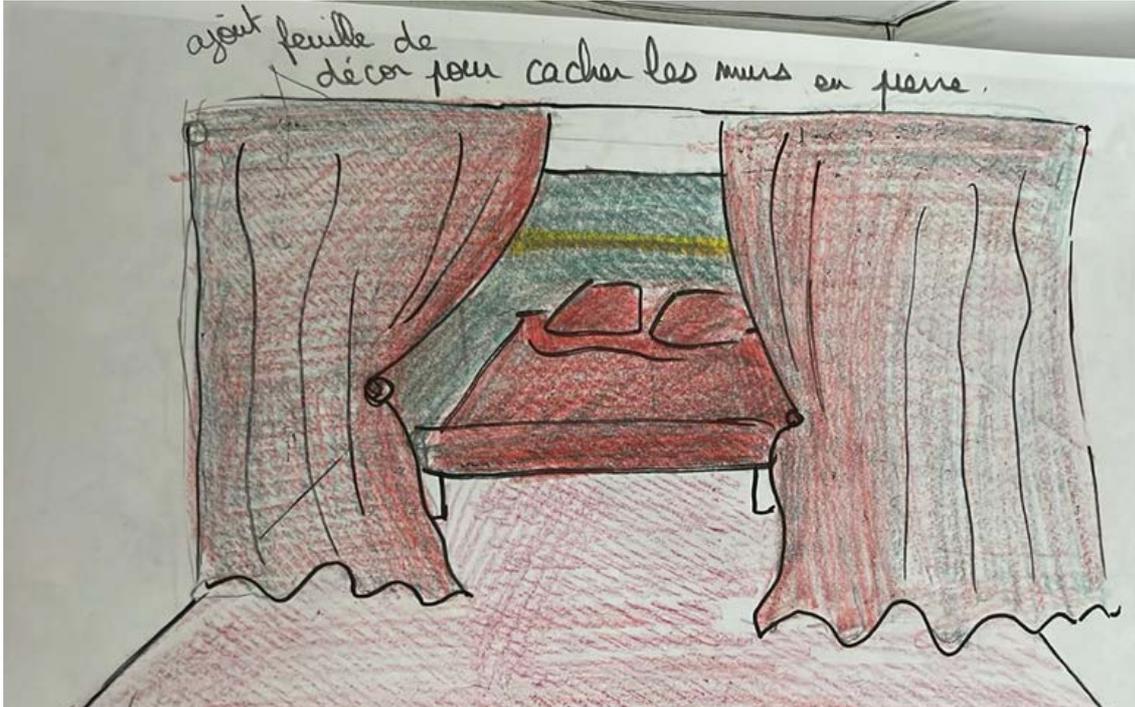


LA CHAMBRE

Sur les murs de pierre on plaquera des feuilles de décor pour condamner les portes et changer la texture des murs.



LA CHAMBRE



La partie en pierre sera cachée par des feuilles de décor de 2m et 1 mètre, puis peintes en une teinte verte que l'on choisira l'arche un peu déséquilibrée sera cachée par de grands rideaux rouges en velours, que l'on devra fixer avec des tringles. (mesure à déterminer à la prochaine visite du plateau).

On couvrira le sol de moquette, puis il faudra trouver et installer un lit, avec des draps rouges / cramoisi / pourpre avec des coussins dorés ou des accents satinés dorés.

Pour le reste de la pièce qui est en longueur, il faudra peindre les murs, échanger deux feuilles de décor (pour échanger les fenêtres de place).

Il faudra peindre tous les murs en une autre teinte à déterminer.

Il faudra installer à l'autre bout de la pièce un paravent (qui a été trouvé) depuis lequel le personnage de Charlie se cache et observe la scène.

Il faudra installer des meubles et faire vivre le lieu. Installer quelques appliques.

Installer une table de room service avec une nappe satinée blanche et de la vaisselle. Ou un minibar avec des bouteilles etc.

A trouver :

-un lit

-des draps

-des rideaux pour les fenêtres (clairs et fleuris de préférence, il en faut deux paires)

-des tables, guéridons et autres petits meubles

-les grands rideaux rouges en velours (que l'on risque de confectionner nous selon la hauteur)

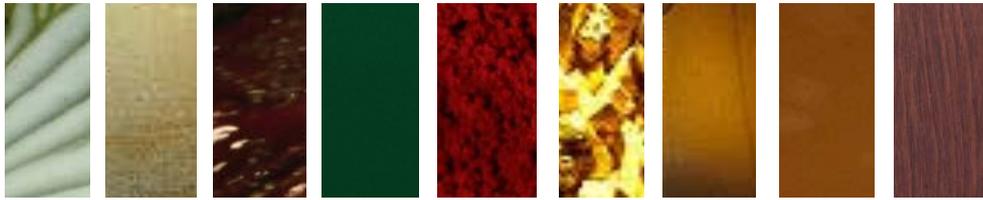
-les bonnes teintes de peinture

-de quoi habiller les murs (cadres etc)

-des bibelots dorés, en cristal, en verre etc

INTENTIONS DECO

PALETTE DE COULEURS



Couleurs jamais saturées sauf si peu de luminance. Pour les couleurs dénaturées, les privilégier avec des sous-teintes vertes.
Pour les rouges et teintes chaudes, le moins de magenta possible.

TRAVAILLER LA TEXTURE ET LA SALETE

L'idée est de travailler des murs et sols patinés et texturés. Cela permettra d'absorber un maximum de lumière, de donner de la texture et de la matière à l'image. Comme on partira surtout sur des teintes glauques, rougeâtres et verdâtres pour les murs, on pourra imaginer des tâches d'humidité jaunes (légères), de la saleté etc (mais pas trop non plus, juste un peu pour donner un peu de volume). Cet hôtel est un hôtel anciennement de luxe, qui est devenu un lieu de débauche. Les murs doivent traduire de façon subtile cette saleté et débauche. Les meurtres répétés dans cette chambre ont laissé leur marque indélébile, malgré les nombreux essais infructueux des agents d'entretien pour tout nettoyer. On pourra donc même imaginer des tâches de javel,

INTENTIONS MAKEUP ET COIFFURE

Pour garder une vraisemblabilité d'époque, il est nécessaire d'avoir des sourcils fins. Pour les hommes, des moustaches. Pour conserver l'aspect un peu patiné et sale du film, quelques hommes avec des barbes de trois jours, des peaux poudrées mais texturées (éviter le côté lisse et glamour à tout prix pour le personnage principal). Le film se situe du côté des apparences, ou tout semble être parfait, mais de plus près, tout craquèle.

Aussi, nous avons imaginé l'idée d'ajouter du correcteur vert au maquillage (à confirmer avec notre très chère Make-Up Artist, pour renforcer les sous-teintes vertes. Cette idée nous est venue d'un des films où Darius Kondhji, le chef opérateur, avait suggéré d'ajouter des paillettes dorées pour renforcer les teintes dorées du film. Là, nous voulons faire la même chose, mais avec des carnations verdâtres.

Le seul personnage exempt de cette règle sera la prostituée, telle une poupée de cire.

CHARLIE / SOLENE

eint très poudré et pâle. Rouge à lèvres rouge qui tire sur le pourpre (sous teintes magenta). Cils bien plus longs, et raz de cil marqué. Sourcils très fins mais marqués. Arc de cupidon très défini.



LOUISE CARLIER

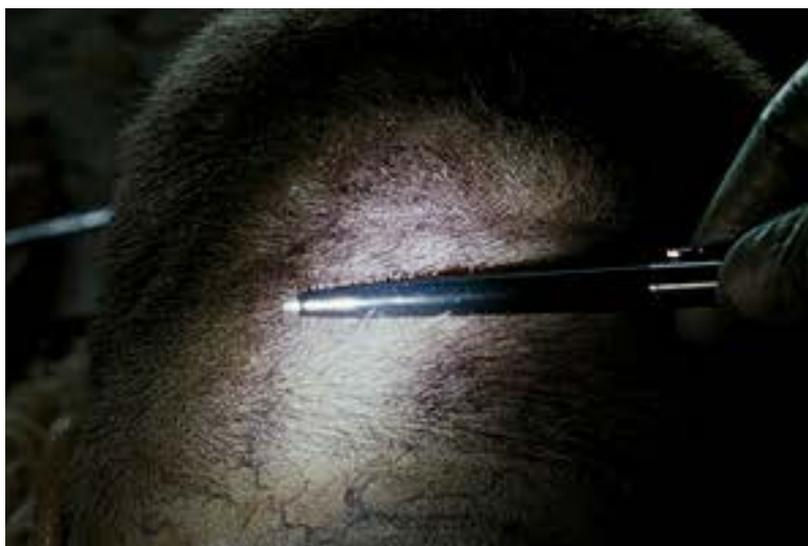
Cheveux lâchés, sourcils un peu plus marqués/ épais. Le teint est moins poudré, la texture de peau est plus visible que Charlie. Elle est beaucoup moins glamour. Son rouge à lèvres et un rouge chaud (aux sous teintes orangées).



Credit: MANA PRODUCTIONS/SPA

LES PROSTITUEES MORTES ET LE FILS DU MAIRE

Si possible, un teint légèrement verdâtre, encore humide de sueurs et de larmes, ou de n'importe quel fluide corporel que l'on pourrait imaginer. Et puis, des légères marques violacées comme des petites veines exposées qui viennent habiller le corps.



LE SANG ET LES BLESSURES

La boucherie se limite au lit. Mais il y a deux victimes. Le lit devient donc un sordide tableau. Le sang ne doit pas être rouge vif. Il doit être légèrement foncé, mais posséder des sous teintes jaunes, pas magenta. Il doit y avoir le moins de magenta possible dans ce sang. Quitte à jouer avec des colorants après.

J'imagine des mains ensanglantées, comme si les victimes avaient voulu toucher leurs blessures, s'essuyer sur les draps, avant de mourir. Il doit donc avoir aussi de longues trainées de sang sur les draps.





Les blessures sont fraîches. Donc la plaie est presque pas visible, ce que l'on voit surtout, c'est encore du sang très frais, qui commence légèrement à coaguler, ramenant encore de la texture. Mais tout ce que l'on peut identifier réellement, ce sont des bouts de chair et beaucoup de sang.

Il y a par contre des traces de fouet encore fraîches qui viennent habiller le dos des deux jeunes filles, sanguinolantes elles aussi.



LES ACCESSOIRES

Modèle numéro 4

Fiche de Notification

NOM *UNY*

Prénoms *Claude Pierre Christian*

Nationalité *Française*

Né le *4 mai 1921*

à *Saint Michel Aigu*

Domicile *Entravues Port du Lahu*

Analyse sommaire
du titre délivré

CARTE D'IDENTITÉ

Série *5*

n° *11992*

Titre délivré le *5 AOUT 1941*

par le PRÉFET DE LA MAYENNE

Orchet



Une carte d'identité de l'époque

Smith & Wesson M1905 Victory (M&P):

Calibre: .38 Special
Capacité: barillet 6 coups
Longueur: 25,6 cm.
Poids: 0,80 kg.
Prix: 20 \$



Smith & Wesson M1917

Calibre: .45 ACP
Capacité: barillet 6 coups
Longueur: 27 cm.
Poids: 1,10 kg.
Prix: 25 \$



Smith & Wesson .357 Magnum

Calibre: .357 Magnum (& .38 Special)
Capacité: barillet 6 coups
Longueur: 27 cm.
Poids: 1,20 kg.
Prix: 30 \$



Colt Police Positive:

Calibre: .32 Colt Long ou .38 Special
Capacité: barillet 6 coups
Longueur: 24,9 cm.
Poids: 0,87 kg.
Prix: 15 \$ (.32) ou 20 \$ (.38)

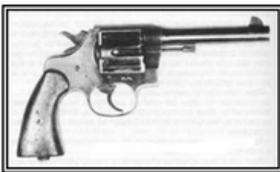


Colt Detective Special:

Calibre: .38 Special
Capacité: barillet 6 coups
Longueur: 17 cm.
Poids: 0,65 kg.
Prix: 15 \$



Colt M1917



Colt M1917

Calibre: .45 ACP
Capacité: barillet 6 coups
Longueur: 27 cm.
Poids: 1,13 kg.
Prix: 25 \$

MAS Lebel M1892

Calibre: 8mm. M1892
Capacité: barillet 6 coups
Longueur: 23,9 cm.
Poids: 0,84 kg.
Prix: 30 \$



Webley Mark VI

Calibre: .455 Webley
Capacité: barillet 6 coups
Longueur: 28,7 cm.
Poids: 1,10 kg.
Prix: 25 \$

Pistolets Automatiques des Années 30 - 40

Colt M1911A1

Calibre: .45 ACP
Capacité: chargeur 7 coups
Longueur: 22 cm.
Poids: 1,15 kg.
Prix: 40 \$



FN Browning "Baby"

Calibre: .25 ACP
Capacité: chargeur 6 coups
Longueur: 11,5 cm.
Poids: 0,35 kg.
Prix: 20 \$

FN Browning M1910

Calibre: .32 ACP ou .380 ACP
Capacité: chargeur 7 coups
Longueur: 15,2 cm.
Poids: 0,57 kg.
Prix: 30 \$



FN Browning HP35

Calibre: 9mm. Parabellum
Capacité: chargeur 13 coups
Longueur: 19,8 cm.
Poids: 1 kg.
Prix: 35 \$

Beretta M1934

Calibre: .380 ACP
Capacité: chargeur 7 coups
Longueur: 15 cm.
Poids: 0,66 kg.
Prix: 25 \$



Lüger P-08

Calibre: 9mm. Parabellum
Capacité: chargeur 8 coups
Longueur: 22,2 cm.
Poids: 0,88 kg.
Prix: 50 \$ (rare)

Walther PP

Calibre: .32 ACP ou .380 ACP
Capacité: chargeur 8 coups
Longueur: 17,3 cm.
Poids: 0,69 kg.
Prix: 30 \$



Walther PPK

Calibre: .32 ACP ou .380 ACP
Capacité: chargeur 7 coups
Longueur: 15,5 cm.
Poids: 0,57 kg.
Prix: 25 \$

Walther P-38

Calibre: 9mm. Parabellum
Capacité: chargeur 8 coups
Longueur: 22 cm.
Poids: 0,96 kg.
Prix: 45 \$

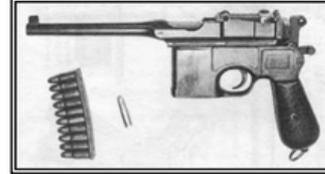


SACM M1935A

Calibre: 7,65mm. Long
Capacité: chargeur 8 coups
Longueur: 19,6 cm.
Poids: 0,74 kg.
Prix: 30 \$

Mauser C-96

Calibre: .30 Mauser (7,63mm.)
Capacité: lame-chargeur 10 coups
Longueur: 29,5 cm.
Poids: 1,15 kg.
Prix: 55 \$ (rare)



Mauser C-96 M1932

Calibre: .30 Mauser (7,63mm.)
Capacité: chargeur 10 ou 20 coups
Longueur: 29,8 cm.
Poids: 1,23 kg.
Prix: 40 \$

Mauser HSo

Calibre: .32 ACP
Capacité: chargeur 8 coups
Longueur: 15,2 cm.
Poids: 0,60 kg.
Prix: 35 \$



Mauser HSo

Calibre: .32 ACP
Capacité: chargeur 8 coups
Longueur: 15,2 cm.
Poids: 0,60 kg.
Prix: 35 \$



Steyr Hahn M12

Calibre: 9mm. Steyr
Capacité: lame-chargeur 8 coups
Longueur: 21,5 cm.
Poids: 0,95 kg.
Prix: 35 \$

Tokarev TT-33

Calibre: 7,62mm. Type P
Capacité: chargeur 8 coups
Longueur: 19,6 cm.
Poids: 0,85 kg.
Prix: 20 \$

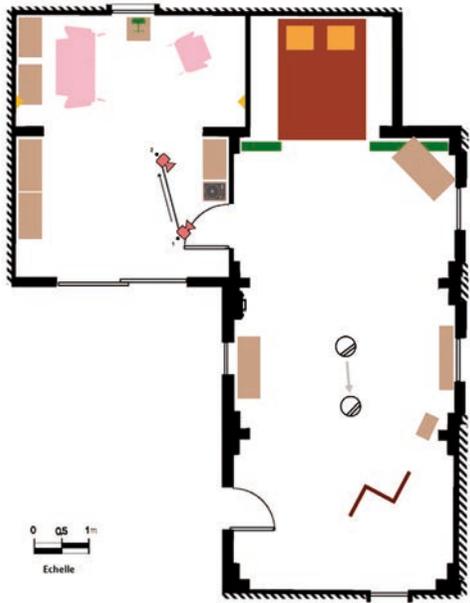
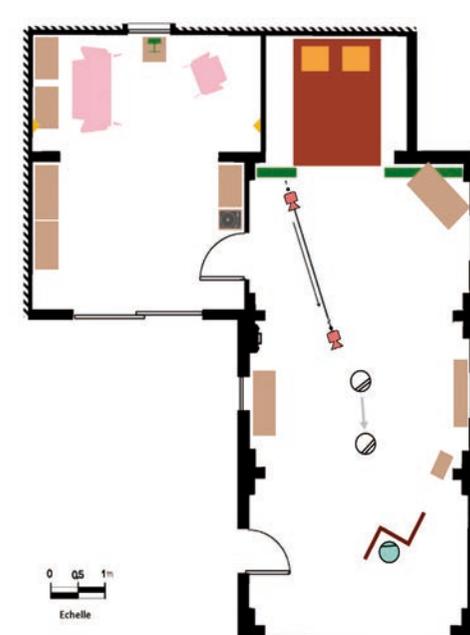


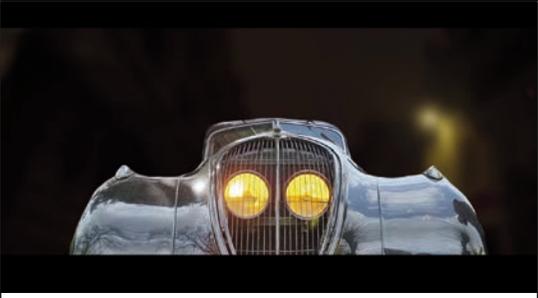
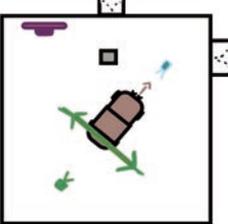
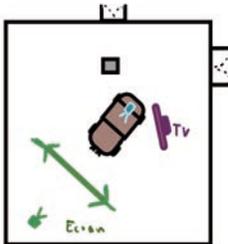
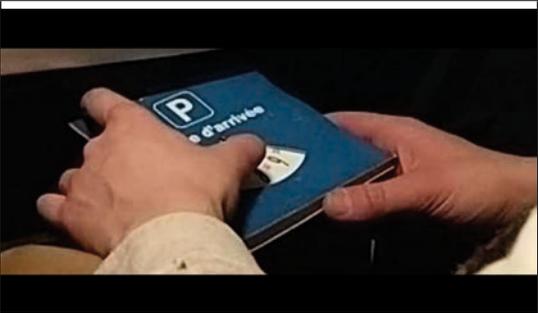
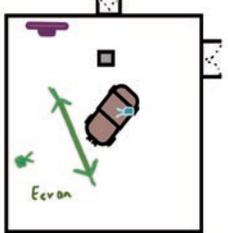
Astra Model 400

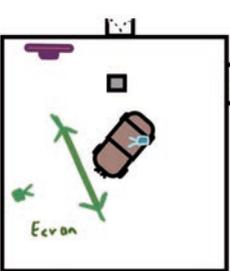
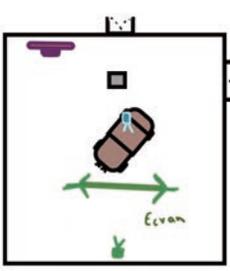
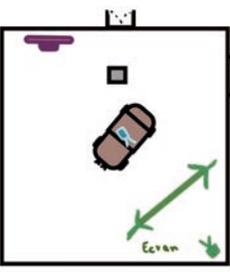
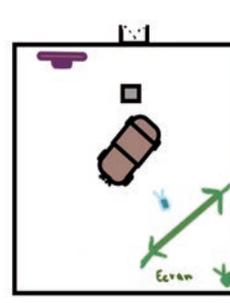
Calibre: 9mm. Parabellum
Capacité: chargeur 8 coups
Longueur: 22,5 cm.
Poids: 1 kg.
Prix: 25 \$

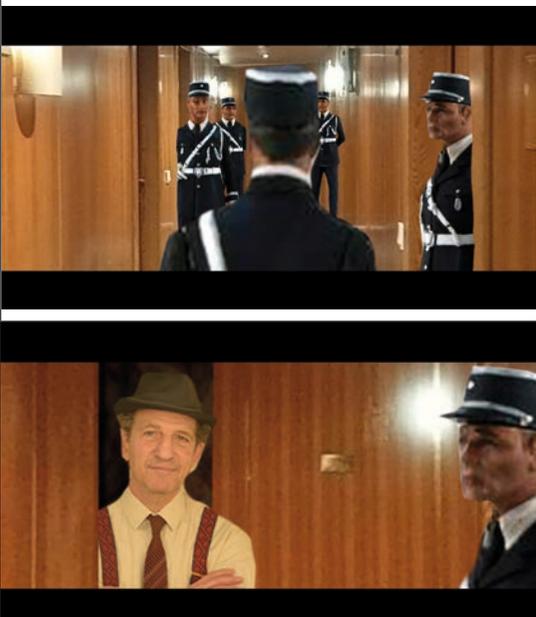
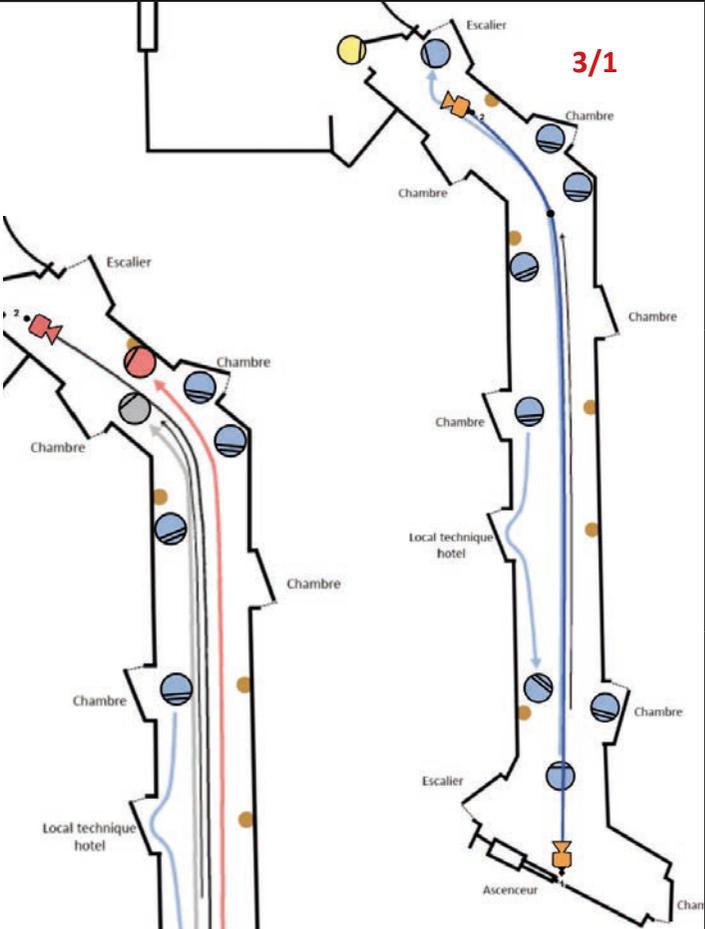
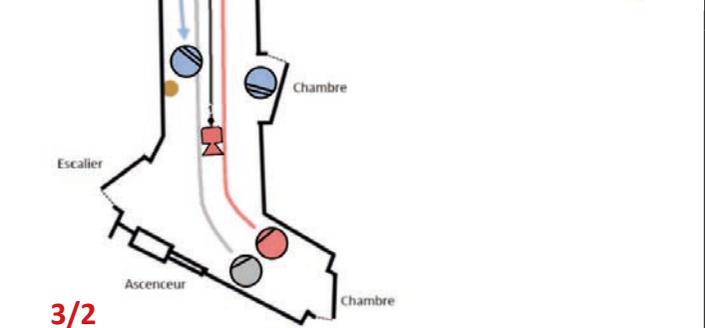
ANNEXE 6 :
PPM : DÉCOUPAGE TECHNIQUE
ANTON BELYAKOV ET JASON BOUSSIOUX

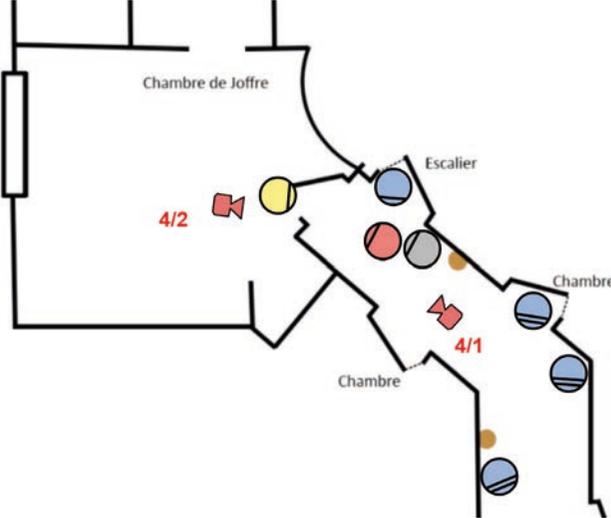
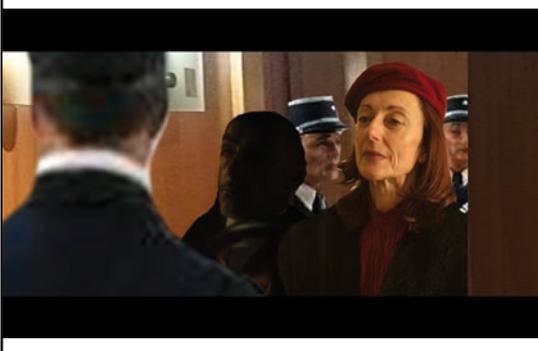
Le découpage technique : résultat d'une étroite collaboration avec Anton Belyakov, le.la directeur.ice de la photographie qui m'accompagne depuis la pré-production et dont la présence et le calme assurés ont été un véritable phare dans la nuit. Mon découpage accompagné de son photoboard vous feront peut-être rire mais vous permettront surtout de saisir nos choix de mise en scène au tournage puis plus tard au montage réalisé avec ma monteuse, non moins talentueuse, Inès Clivio.

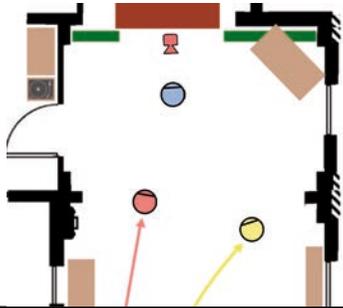
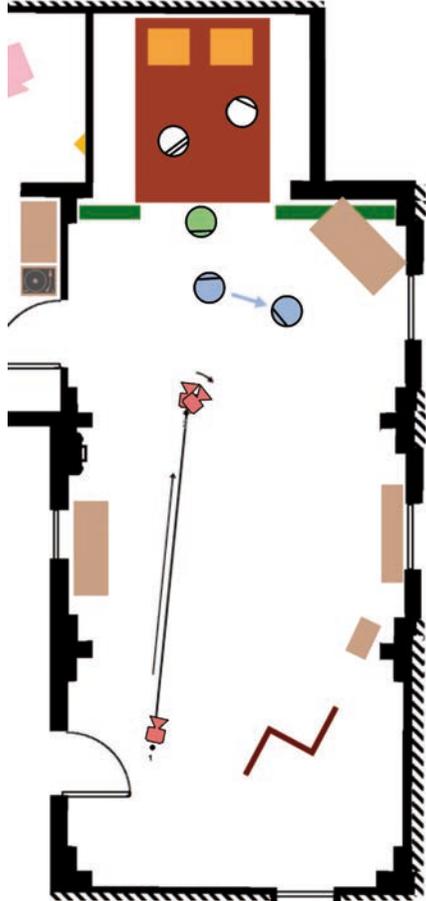
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
1/1	 	<p>Le vinyle joue. Des cris étouffés. Au loin, une silhouette ligotée rampe au sol (flou).</p> <p>(Insert vinyle)</p>	<p>30-90mm --> 50mm focale fixe</p> <p>TRAVELLING LATÉAL droite-gauche Travelling sur rails Très lent + pano (Effet travelling circulaire) h=1m30</p> <p>Le point reste sur le vinyle</p>	<p>Espaces : Chambre Bibliothèque</p> <p>Lumière : Flashback Lampe de bureau allumée et lumière plus douce</p> <p>Machinerie : Petit travelling très lent à synchroniser avec la musique ?</p> <p>Caméra : -</p> <p>Projection : -</p> <p>SFX : -</p>	 <p>Echelle 0 0,5 1m</p>
1/2	 	<p>La jeune fille en sous vêtements rampe au sol. Derrière elle, un paravent.</p> <p>Un oeil regarde par le trou du paravent.</p> <p>(PM -> TGP oeil)</p>	<p>30-90mm zoom in</p> <p>TRAVELLING AVANT Très lent h=1m55</p> <p>Travelling sur rails + zoom optique + zoom numérique</p> <p>A combiner dans le rythme de la scène</p> <p>Idéalement sans recadrage pendant le plan !</p>	<p>Espaces : Chambre</p> <p>Lumière : Flashback lumière plus douce</p> <p>Machinerie : Grand travelling très lent à synchroniser avec le zoom et la comédienne</p> <p>Caméra : Zoom in</p> <p>-</p>	 <p>Echelle 0 0,5 1m</p>

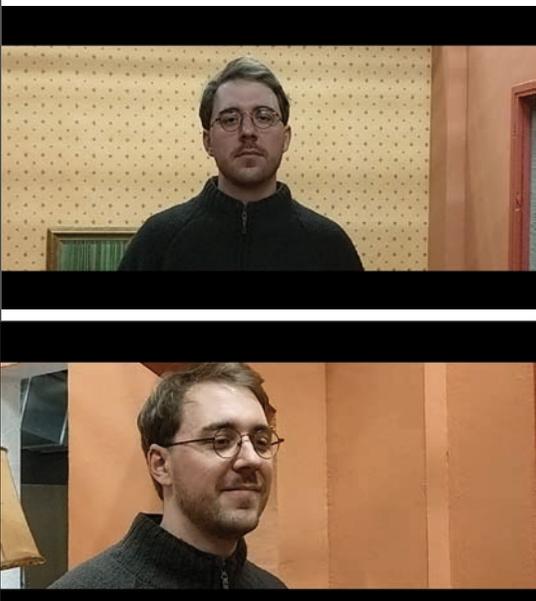
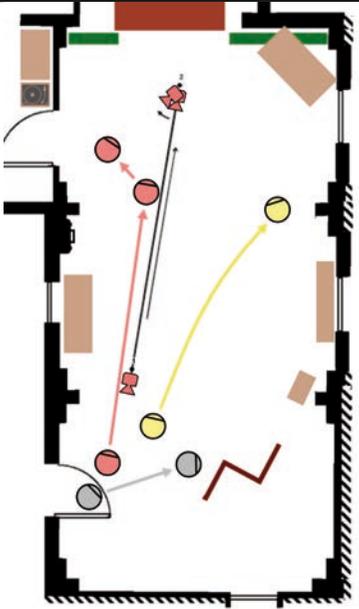
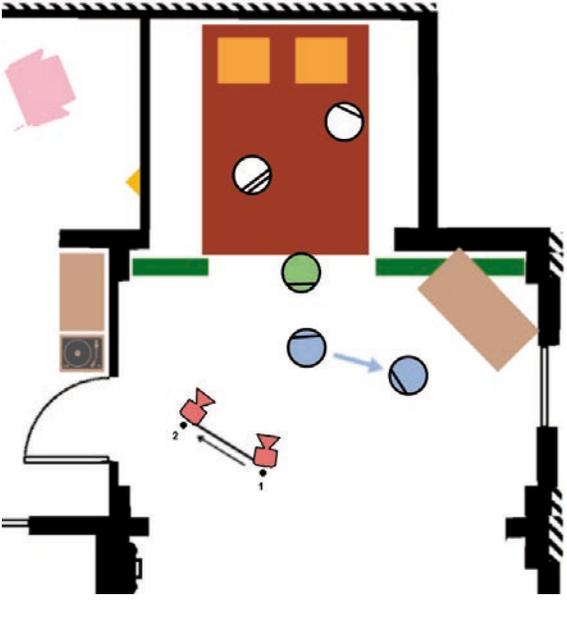
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	PROJECTION	ELEC	DÉCO	PLAN AU SOL
2/1	 	<p>Une voiture s'arrête devant l'hôtel. (arrivée par la profondeur)</p> <p>(GP voiture)</p>	<p>32mm</p> <p>h~50cm Caméra sur base</p> <p>Contre plongée (+25°)</p> <p>Léger tilt up pour l'arrivée de la voiture</p> <p>!! REFLETS A LA FACE !!</p>	<p>Ecran au maximum de sa taille Retro-projection</p> <p>+ Elevé sur windups au maximum (passer la voiture en dessous)</p> <p>!! Point sur l'écran !!</p> <p>Surelever le projecteur (2m ?)</p> <p>Pelure avec VFX pluie</p>	<p>Champ très large + reflets chiants de la voiture</p> <p>Bricoler les phares pour ce plan ?</p> <p>!! Attention batterie voiture !!</p> <p>Voir comment alimenter les essuie glaces</p>	<p>Pluie en plusieurs couches (proche de la caméra)</p> <p>Pas de roulettes, il faut pousser la voiture !</p>	
2/2		<p>Silence dans la voiture. Gyrophare.</p> <p>(Plan à deux - PRE)</p>	<p>25mm</p> <p>Plan fixe Caméra épaupe ? Coussins ou rig à prévoir</p> <p>Depuis la banquette arrière</p>	<p>Retro-projection devant la voiture</p> <p>Prévoir écran TV pour le reflet dans le rétroviseur ?</p>	<p>Voir comment alimenter les essuie glaces</p>	<p>Pluie sur le pare-brise + fenêtres avant</p> <p>Bâche au sol ?</p> <p>Voiture sur roulettes ?</p>	
2/3		<p>Wagner sort son stylo et son carnet. Il recharge on stylo.</p> <p>(GP mains)</p>	<p>85mm / 100mm</p> <p>Panoramique suivi Caméra épaupe ? Coussins ou rig à prévoir</p> <p>Depuis la banquette arrière</p>	<p>Retro-projection devant la voiture</p>	<p>Voir comment alimenter les essuie glaces</p>	<p>Pluie sur le pare-brise + fenêtres avant</p> <p>Bâche au sol ?</p> <p>Voiture sur roulettes ?</p>	

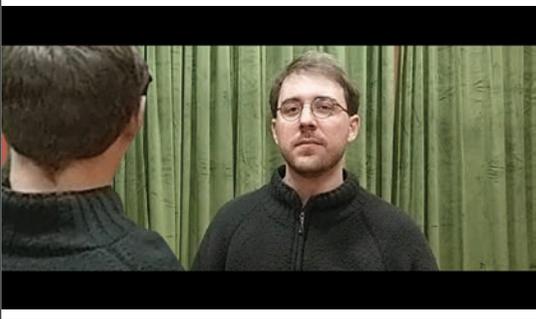
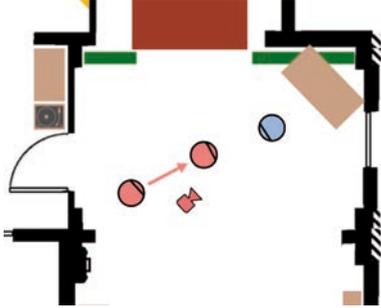
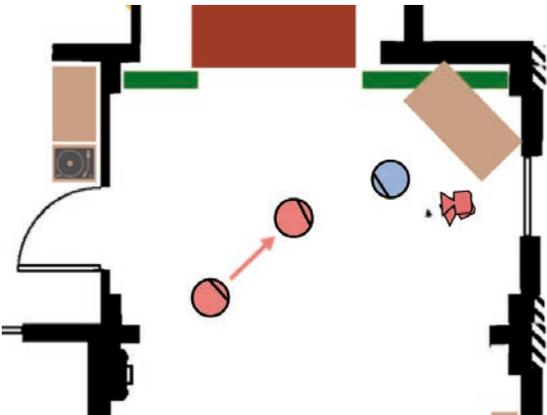
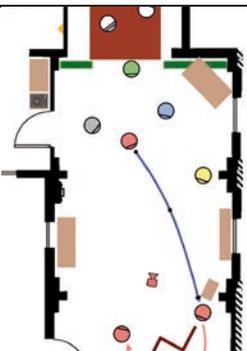
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	PROJECTION	ELEC	DÉCO	PLAN AU SOL
2/4		Wagner prend son carnet et jette un regard à Louise. (PRE Wagner)	32mm Pano depuis les mains ? Caméra épaupe ? Coussins ou rig à prévoir Depuis la banquette arrière	Retro-projection devant la voiture	Voir comment alimenter les essuie glaces	Pluie sur le parebrise + fenêtres avant Bâche au sol ? Voiture sur roulettes ?	
2/5		Louise regarde Wagner puis jette un regard vers l'enseigne. (PRE Louise)	32mm Plan fixe Caméra épaupe ? Coussins ou rig à prévoir Depuis la banquette arrière	Retro-projection devant la voiture	Voir comment alimenter les essuie glaces	Pluie sur le parebrise + fenêtres avant Bâche au sol ? Voiture sur roulettes ?	
2/6		Raccord regard. Devanture de l'hotel avec amorce fenêtre de voiture. (Plan large)	32mm Plan fixe Caméra épaupe ? Coussins ou rig à prévoir Zoom in numérique Depuis le siège conducteur.ice	Retro-projection devant la voiture. Ecran à surelever !! Point sur l'écran !!	Voir comment alimenter les essuie glaces	Pluie derrière la fenêtre Une autre couche plus loin Bâche au sol ? Voiture sur roulettes ?	
2/7		Louise observe le néon AMOUR. (PRP Louise)	50mm Plan fixe h=3m ? Grandes branches + praticable ? Zoom in numérique	Retro-projection devant la voiture pour les reflets ? Ecran à surelever	Voir comment alimenter les essuie glaces Rejouer des reflets sur la carrosserie à la face ?	Plusieurs couches de pluie entre la caméra et la voiture. Bâche au sol ? Voiture sur roulettes ?	

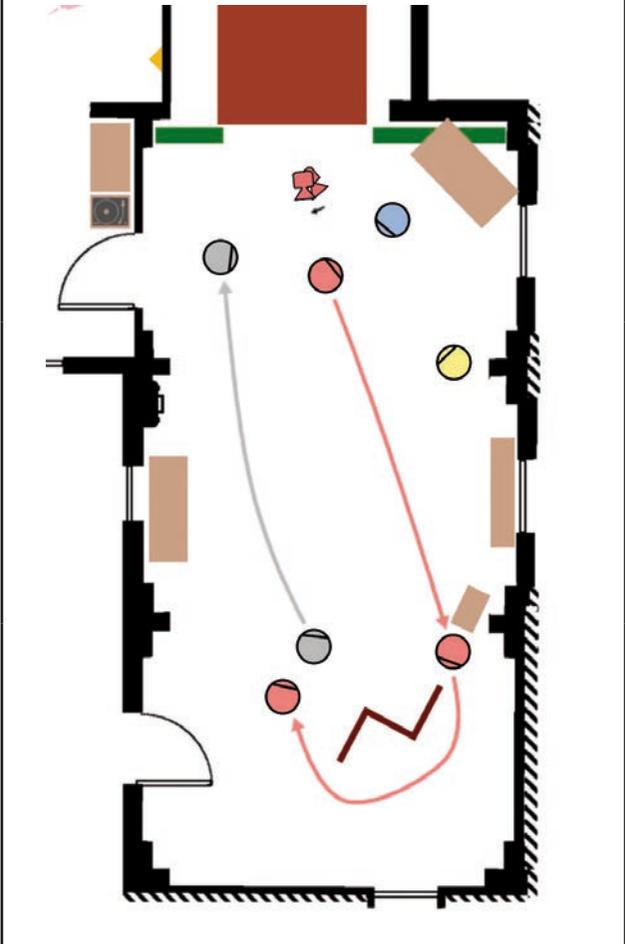
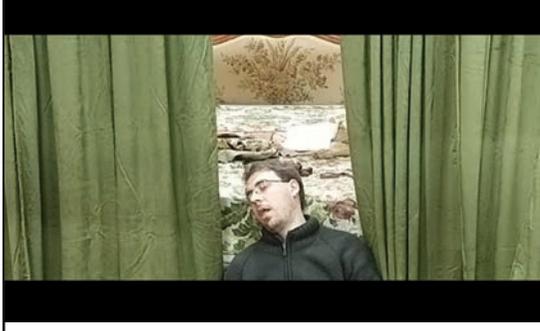
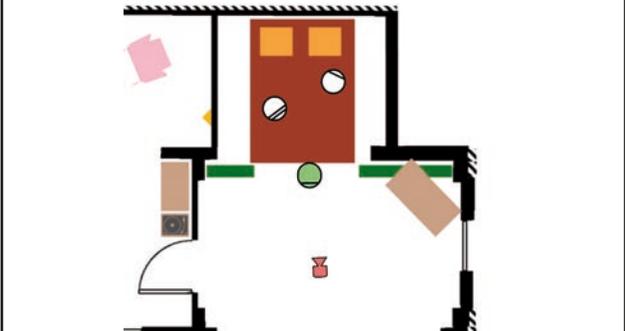
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	ESPACES	PLAN AU SOL
3/1		<p>Louise et Wagner avancent dans un couloir bondé de policiers.</p> <p>Le policier qui les précède toque à la porte et s'écarte. Moretti ouvre.</p> <p>(PRP policier de dos) (On finit sur un PRP de Moretti à la porte)</p>	<p>32mm</p> <p>STEADICAM h=1m55</p> <p>Travelling avant Virage dans le couloir</p>	<p>Couloir + Chambre</p>	
3/2		<p>Louise et Wagner avancent dans un couloir bondé de policiers.</p> <p>Le policier qui les précède toque à la porte et s'écarte. Moretti ouvre (hors champ).</p> <p>(PRP Louise et Wagner)</p>	<p>32mm</p> <p>STEADICAM h=1m55</p> <p>Travelling arrière Virage dans le couloir</p> <p>On finit par un arrêt devant la porte</p>	<p>Couloir</p> <p>(avancée stead dans la chambre ?)</p>	

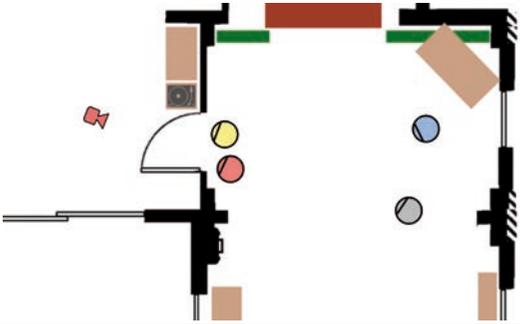
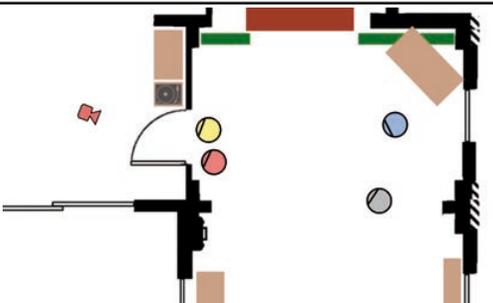
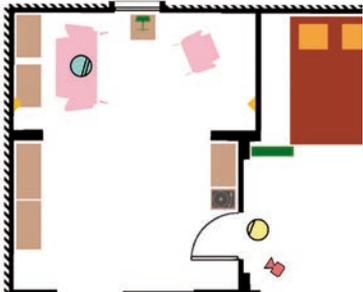
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	ESPACES	PLAN AU SOL
4/1		<p>Le policier frappe à la porte. Moretti ouvre et échange avec Louise. Il la laisse passer.</p> <p>(PRT Moretti) amorce Louise et Wagner</p>	<p>32mm</p> <p>Plan fixe h=1m50 Grandes branches</p>	<p>Couloir + Chambre</p>	
4/2		<p>Moretti ouvre et échange avec Louise. Il la laisse passer.</p> <p>(PRP Louise et Wagner) Moretti et porte</p>	<p>50mm</p> <p>Plan fixe h=1m50 Grandes branches</p>	<p>Couloir + Chambre</p>	

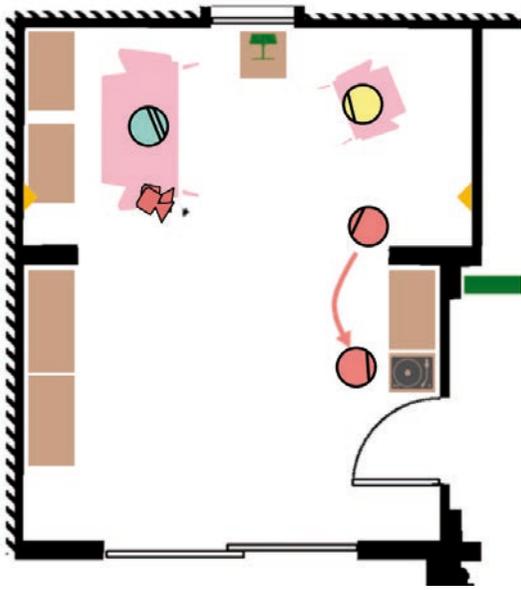
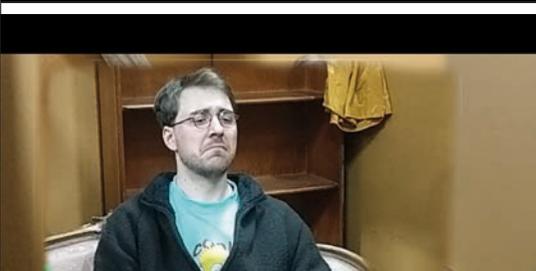
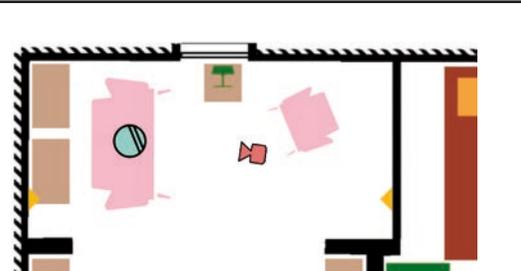
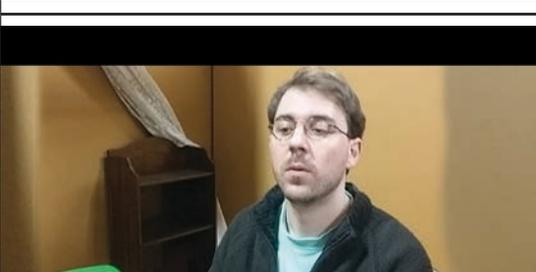
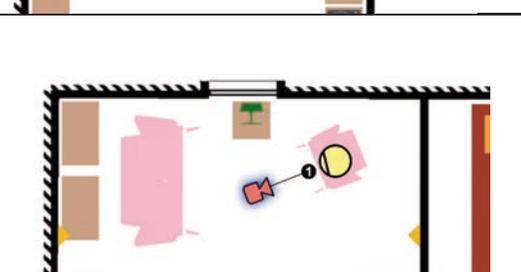
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
5/1		<p>Meyer prend des photos de la scène de crime.</p> <p>(GP Meyer)</p>	<p>50mm</p> <p>Plan fixe petites branches h=90cm</p>	<p>Espaces : Chambre</p> <p>Lumière : Effet flash de face</p>	
5/2	  	<p>Louise, Wagner et Moretti s'avancent dans la chambre. Meyer prend des photos devant le lit, obstruant le corps de Joffre.</p> <p>Il se relève (suivi Meyer)</p> <p>Louise voile sa pellicule.</p> <p>(PM Meyer -> PRP Meyer) subjectif Louise</p>	<p>32mm</p> <p>TRAVELLING AVANT</p> <p>Rythme marche lente h=1m40</p> <p>Travelling sur rails vers Meyer Puis suivi de son déplacement en panoramique</p> <p>Plongée</p>	<p>Espaces : Chambre</p> <p>Lumière : Effet flash de dos</p> <p>Machinerie : Long travelling POV Louise</p>	

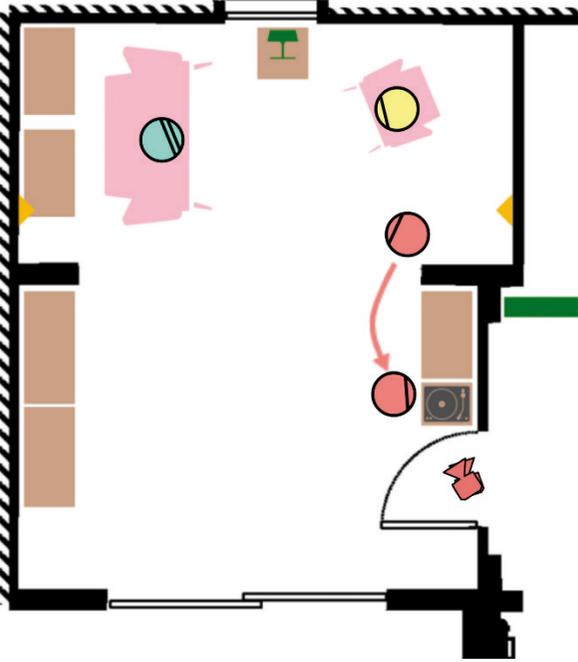
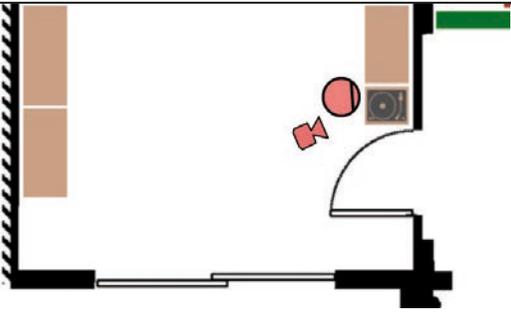
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
5/3		<p>Louise, Wagner et Moretti s'avancent dans la chambre. Meyer prend des photos devant le lit, obstruant le corps de Joffre.</p> <p>Louise s'avance pour voir le corps de Joffre.</p> <p>(PRP Louise -> PRE Louise) + (version Wagner PRP -> PM)</p>	<p>32mm</p> <p>TRAVELLING ARRIÈRE Rythme marche lente h=1m60</p> <p>Travelling sur rails précédant les personnages</p> <p>Contre-plongée</p> <p>Puis suivi de l'écart de Louise en pano</p> <p>+ Version suivi Wagner au fond de la pièce</p>	<p>Espaces : Chambre</p> <p>Lumière : Effet flash hors champ</p> <p>Machinerie : Long travelling sur le trajet de Louise</p>	
5/4		<p>Meyer prend des photos.</p> <p>Louise s'avance pour voir le corps de Joffre.</p> <p>(PRT Joffre) subjectif Louise</p>	<p>32mm</p> <p>TRAVELLING LATÉRAL Droite-gauche Rythme marche lente h=1m30</p> <p>Travelling sur rails</p> <p>Plongée</p>	<p>Espaces : Chambre</p> <p>Lumière : Effet flash de dos</p> <p>Machinerie : Court travelling POV Louise</p>	

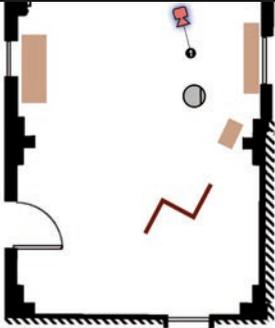
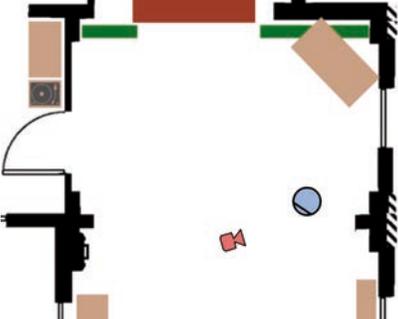
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
5/5		<p>Louise voile la pellicule. Meyer s'indigne. Louise lui donne un pot de vin. Louise s'écarte.</p> <p>(PRP Meyer) entrée amorce Louise</p>	<p>32mm</p> <p>Plan fixe Grandes branches h=1m70</p>	Espaces : Chambre	
5/6	 	<p>Louise voile la pellicule. Meyer s'indigne. Louise lui donne un pot de vin.</p> <p>Louise s'écarte et s'en va vers le paravent</p> <p>(PRT -> PRP Louise) pano vers l'amorce de Meyer</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m60</p> <p>Panoramique de suivi de Louise</p>	Espaces : Chambre	
5/7		<p>Wagner, Meyer et Moretti regardent Louise faire son tour.</p> <p>(Plan américain)</p>	<p>32mm</p> <p>Plan fixe Grandes branches h=1m50</p>	Espaces : Chambre -	

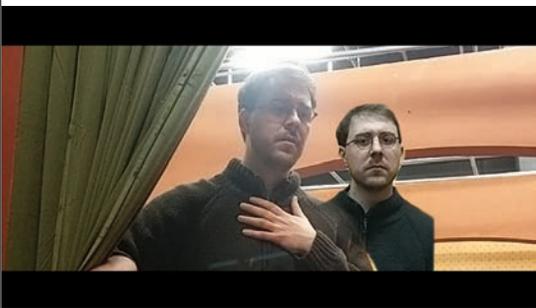
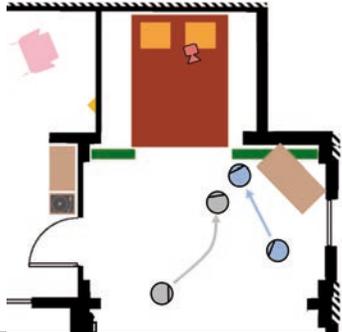
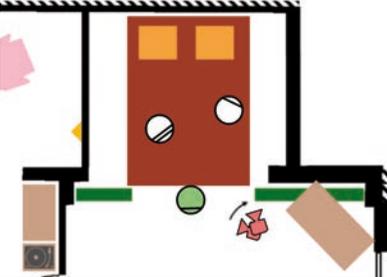
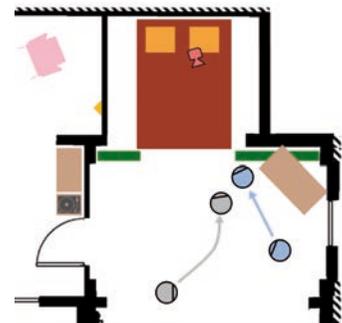
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
5/8		<p>Moretti observe le cadavre des filles et de Joffre.</p> <p>Louise voile la pellicule et donne un pot de vin a Meyer.</p> <p>Louise se recule et lance ses ordres.</p> <p>Elle part inspecter la pièce.</p> <p>(PRT Moretti -> PRE Louise -> PM Louise) amorces de Meyer et Louise entrant dans le champ</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Grandes branches h= 1m60</p> <p>Plan sur Moretti puis suivi de Louise quand elle s'écarte en panoramique</p>	<p>Espaces : Chambre</p>	
5/9		<p>Les cadavres autour du lit.</p>	<p>32mm</p> <p>Plan fixe Grandes branches h=1m50</p>	<p>Espaces : Chambre</p>	

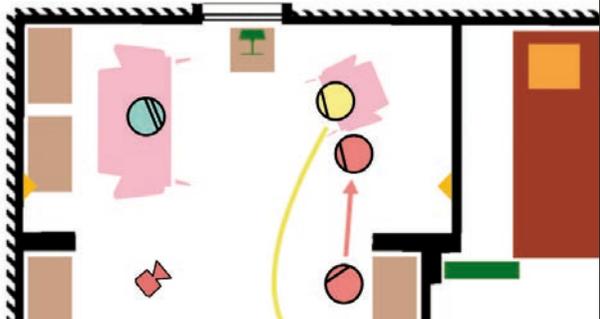
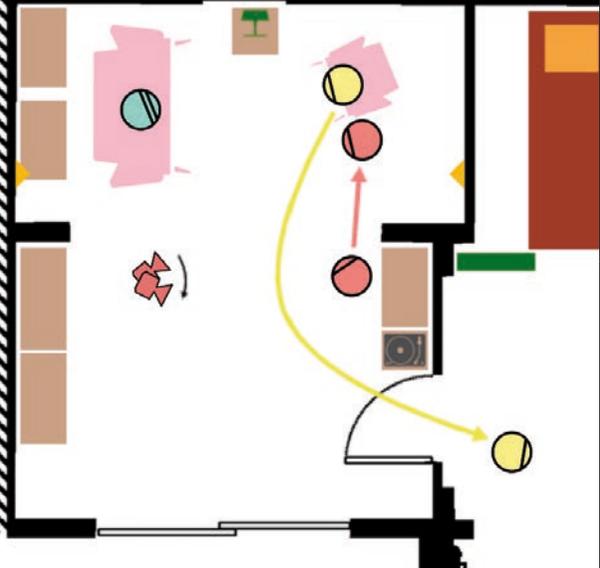
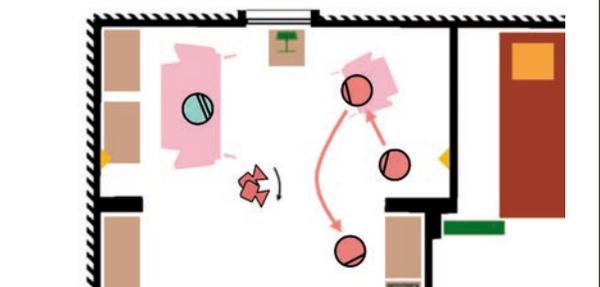
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
6/1		Moretti ouvre la porte de la bibliothèque. Echange avec Louise en observant Solène. (PRP Moretti et Louise)	32mm Plan fixe Grandes branches h=1m60 Contre-plongée	Espaces : Chambre Bibliothèque	
6/2		Moretti ouvre la porte de la bibliothèque. Echange avec Louise en observant Solène. (PRE Louise)	50mm Fixe Grandes branches h=1m70 Contre-plongée	Espaces : Chambre Bibliothèque	
6/3		Moretti ouvre la porte de la bibliothèque. Au fond, Solène sous un plaid. (PM Solène) Amorce porte	50mm Fixe Grandes branches h=1m70 Plongée	Espaces : Chambre Bibliothèque Projection : faible risque Axe 3/4 face	

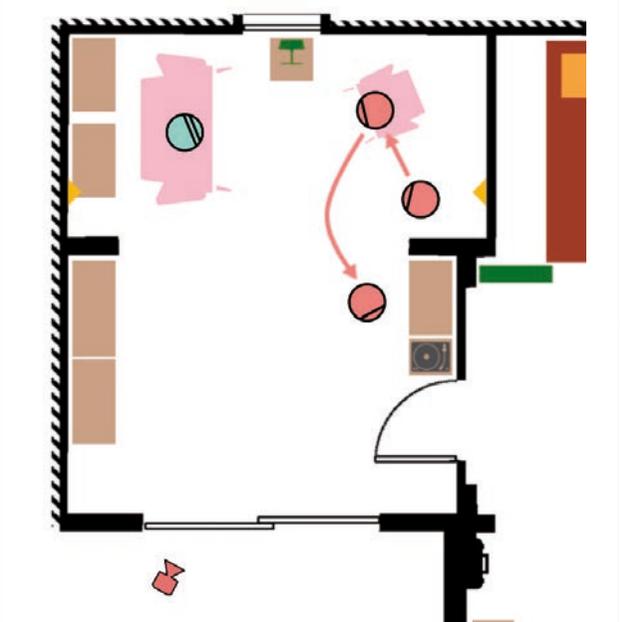
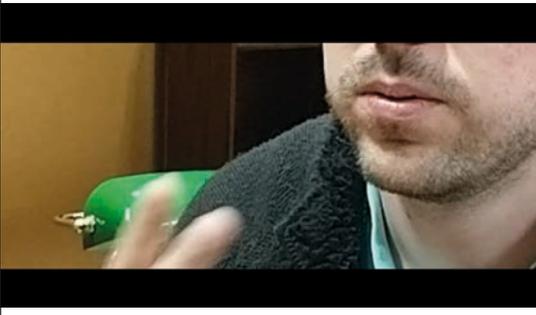
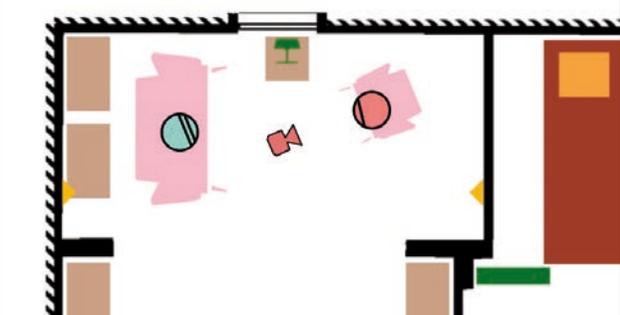
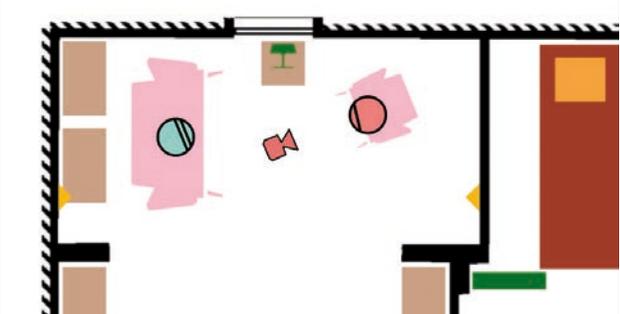
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
7/1		<p>Moretti interroge Solène Louise s'allume une cigarette et se désintéresse de l'interrogatoire.</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m30</p>	<p>Espaces : Bibliothèque</p>	
		<p>Elle trouve la pochette de vinyle.</p> <p>(PRP Louise -> PRT Louise) plus proche ?</p>	<p>Contre-plongée</p> <p>Suivi de Louise en panoramique</p>		
7/2		<p>Moretti interroge Solène.</p> <p>MASTER SOLENE SEQ 7+9</p> <p>(PRP Solène)</p>	<p>50mm</p> <p>Fixe Petites branches h=1m10</p>	<p>Espaces : Bibliothèque</p> <p>Projection : faible risque Axe Solene</p>	
7/3		<p>Moretti interroge Solène.</p> <p>MASTER MORETTI SEQ 7+9</p> <p>(PRT Moretti)</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Petites branches h=1m10</p>	<p>Espaces : Bibliothèque</p> <p>Projection : faible risque Axe Louise</p> <p>Déco : faible risque néon cadré</p>	

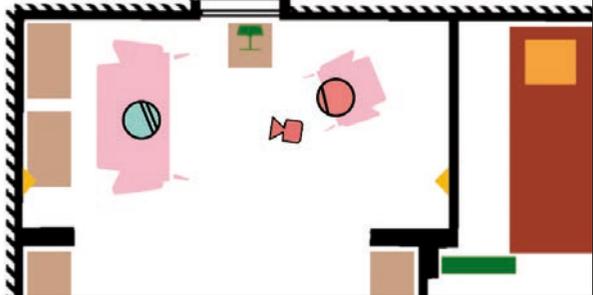
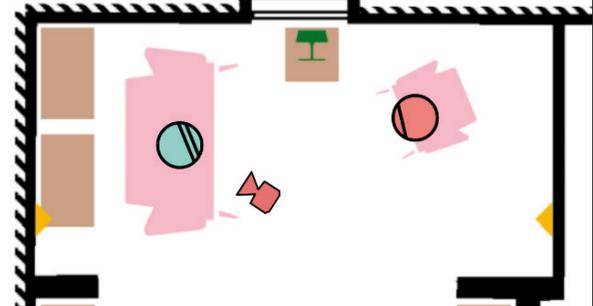
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
7/4		<p>Louise s'allume une cigarette et se désintéresse de l'interrogatoire.</p> <p>Elle trouve la pochette de vinyle.</p> <p>(PRT Louise -> PRE Louise -> GP mains Louise)</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m60</p> <p>Panoramique de suivi de Louise Puis tilt down vers ses mains</p>	<p>Espaces : Bibliothèque</p> <p>Caméra : Position caméra à gérer avec la porte</p> <p>Projection : Facade 3/4 face vers la gauche Fenêtre entière</p>	
7/5		<p>Louise trouve la pochette de vinyle et lit l'inscription.</p> <p>(Insert Vinyle) Amorce Louise</p>	<p>50mm/75mm?</p> <p>Fixe Grandes branches h=2m</p>	<p>Espaces : Bibliothèque</p>	

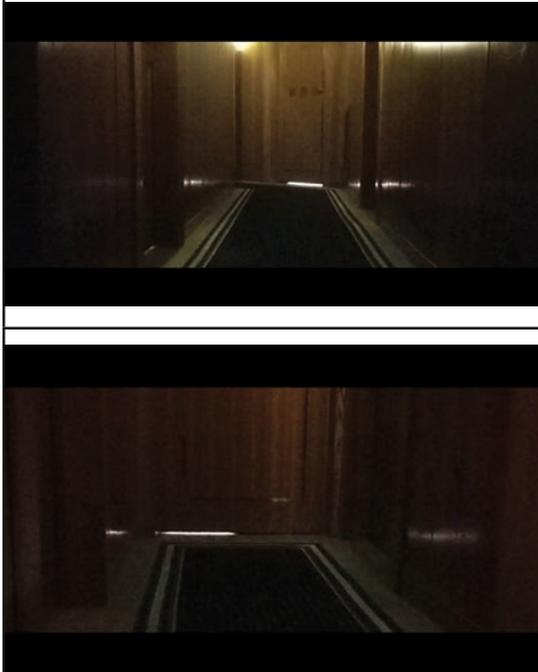
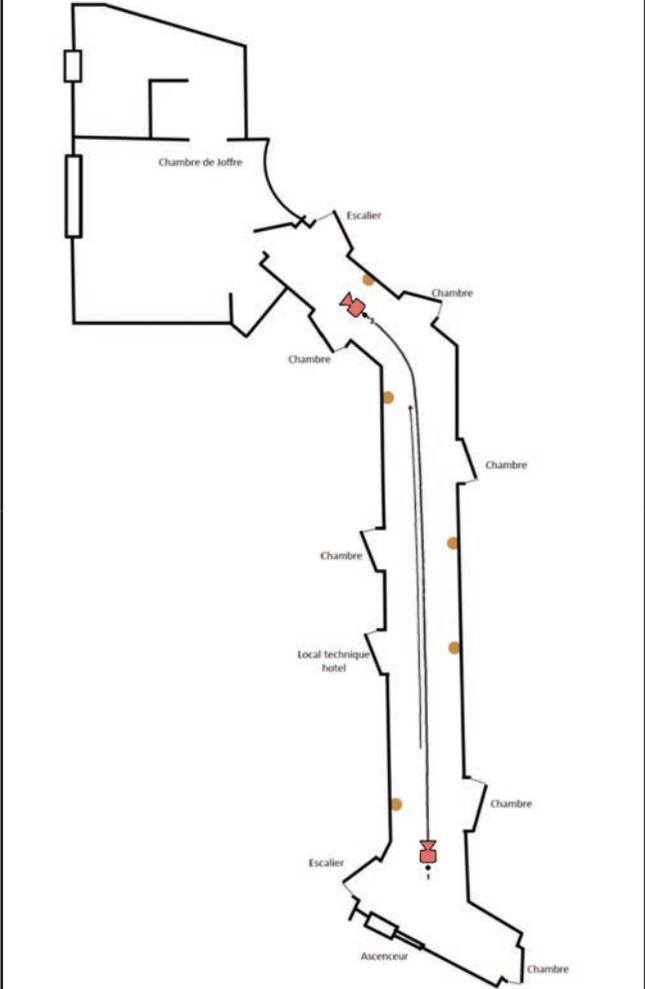
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
8/1		<p>Sous le regard de Meyer, Wagner ouvre sa valise et prélève des indices.</p> <p>(PRT Wagner)</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m20</p> <p>Plongée</p>	<p>Espaces : Chambre</p>	
8/2 A à G	<p>Plans à trouver lundi soir</p>	<p>Sous le regard de Meyer, Wagner ouvre sa valise et prélève des indices.</p> <p>(Plans serrés / inserts à trouver dans la chambre)</p>	<p>32mm 50mm 75mm</p> <p>Fixe Petites branches Grandes branches</p>	<p>Espaces : Chambre</p> <p>Déco : Inserts traces de meurtre</p>	
8/3		<p>Sous le regard de Meyer, Wagner ouvre sa valise et prélève des indices.</p> <p>Reaction shot Meyer.</p> <p>(PRP Meyer)</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m65</p>	<p>Espaces : Chambre</p>	

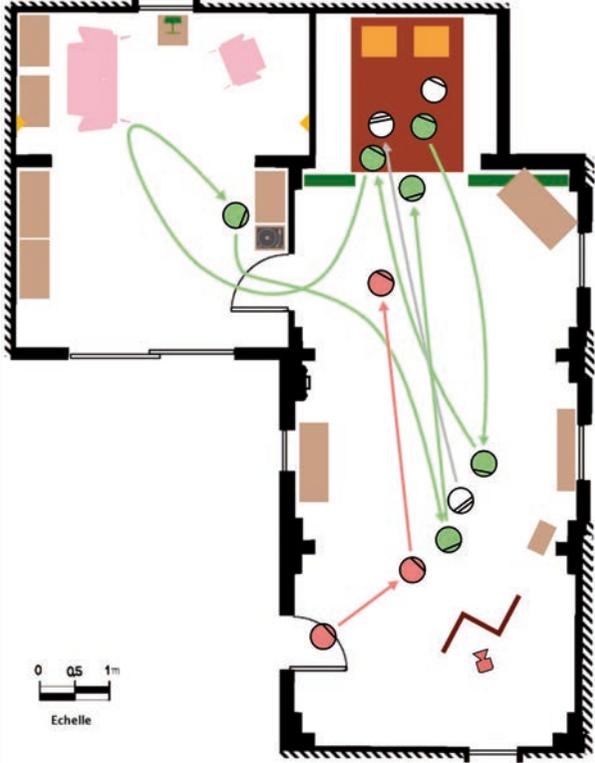
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
8/4		<p>Meyer écarte le rideau et observe les cadavres.</p> <p>Wagner le rejoint.</p> <p>(PRP Meyer et Wagner)</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Petites branches h=1m30</p> <p>Contre-plongée (moins que la ref)</p> <p>Suivi de l'arrivée de Meyer avec un léger panoramique</p>	<p>Espaces : Chambre</p> <p>Machinerie : Faux plafond</p>	
8/5		<p>Cadavres et plaies.</p> <p>(GP plaies) subjectif</p>	<p>75mm/100mm</p> <p>Fixe Grande branches h=1m60</p> <p>Pano subjectif sur les trois cadavres</p>	<p>Espaces : Chambre</p>	
8/6		<p>Meyer donne une boîte métallique à Wagner.</p> <p>(GP Meyer / Wagner / boîte)</p>	<p>75mm</p> <p>Fixe Petites branches h=1m30</p> <p>Contre-plongée</p> <p>Suivi de l'échange en panoramique</p>	<p>Espaces : Chambre</p> <p>Machinerie : Faux plafond</p>	

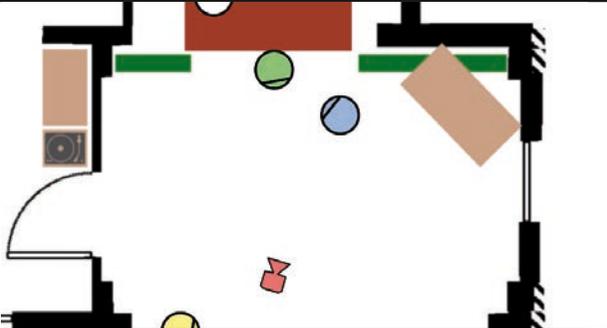
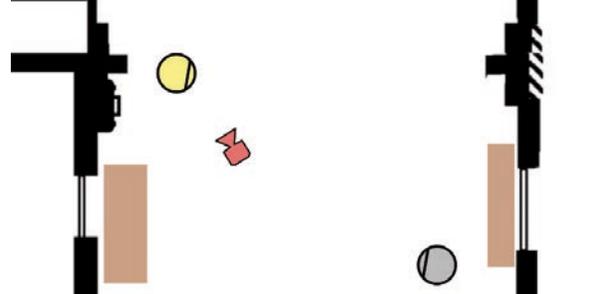
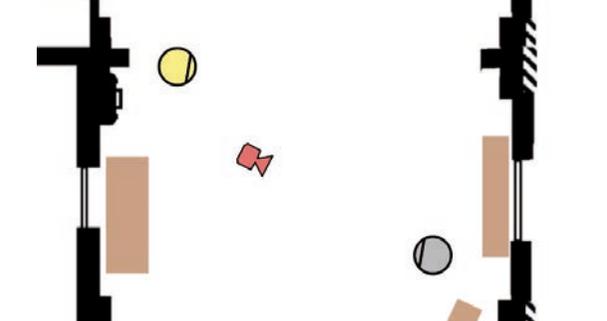
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
9/1		<p>Solène fond en larmes. Moretti se lève, Louise lui glisse un mot à l'oreille.</p> <p>Moretti sort de la pièce. Louise prend sa place.</p> <p>(PA Louise / Moretti)</p>	<p>25mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m30</p> <p>Suivi du mouvement en panoramique</p>	<p>Espaces : Bibliothèque</p> <p>Projection : Axe Louise</p> <p>Déco : Néon cadré</p>	
9/2	 	<p>Solène fond en larmes. Moretti se lève, Louise lui glisse un mot à l'oreille.</p> <p>Moretti sort de la pièce. Louise prend sa place.</p> <p>(PRE Moretti -> PRT Moretti)</p>	<p>50mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m30</p> <p>Suivi de Moretti en panoramique</p>	<p>Espaces : Bibliothèque Chambre</p> <p>Projection : faible risque Axe Louise</p>	
9/3		<p>Louise s'assoit et interroge Solène. Elle se lève.</p> <p>MASTER LOUISE SEQ 9+12+14+18</p> <p>(PRP Louise) + loin de l'axe regard</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Petites branches h=1m10</p> <p>Suivi mouvements assise en panoramique</p>	<p>Espaces : Bibliothèque</p> <p>Projection : Axe Louise</p> <p>Déco : Néon cadré</p>	

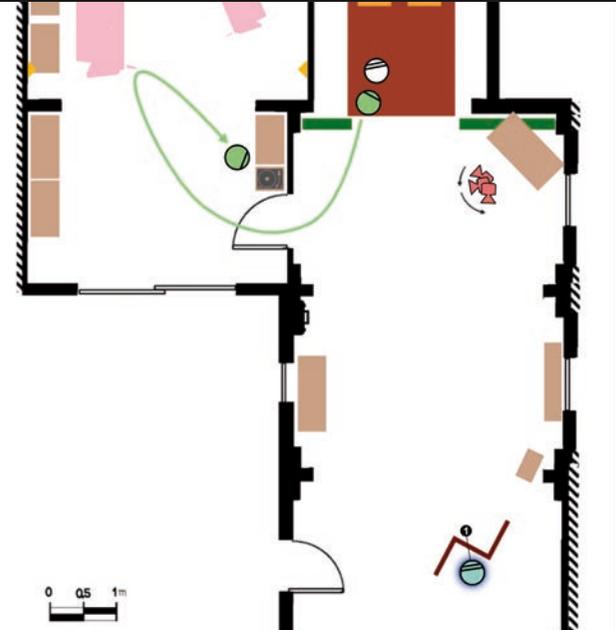
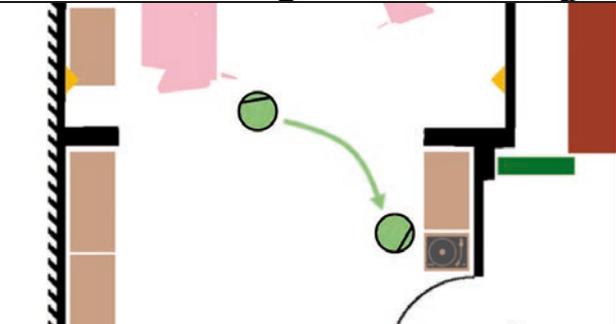
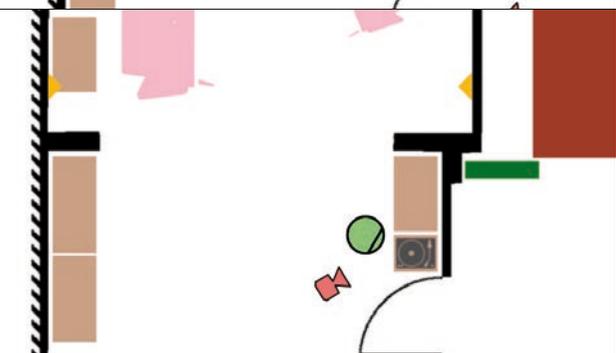
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
9/4	 	<p>Louise s'assoit et interroge Solène. Elle se lève et parcourt la pièce.</p> <p>Solène se lève à son tour et la menace</p> <p>MASTER SEQ 9+12+14+18 +20</p> <p>(PE -> PA Louise)</p>	<p>25mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m30</p> <p>Recadrage léger quand Louise se lève</p>	<p>Espaces : Bibliothèque</p> <p>Projection : Face</p> <p>Déco : Néon cadré</p>	
9/5		<p>Louise s'assoit et interroge Solène. Elle se lève et parcourt la pièce.</p> <p>PICK UPS SEQ 9+12+14+18</p> <p>(TGP Louise)</p>	<p>50mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m30</p>	<p>Espaces : Bibliothèque</p> <p>Projection : faible risque Axe Louise</p> <p>Déco : faible risque néon cadré</p>	
9/6		<p>Louise s'assoit et interroge Solène. Elle se lève et parcourt la pièce.</p> <p>MASTER SEQ 9+12+14+18</p> <p>(PRE Louise) + proche de l'axe regard</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m30</p>	<p>Espaces : Bibliothèque</p> <p>Projection : faible risque Axe Louise</p> <p>Déco : faible risque néon cadré</p>	

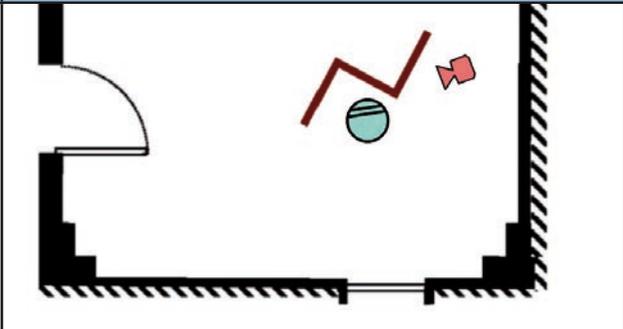
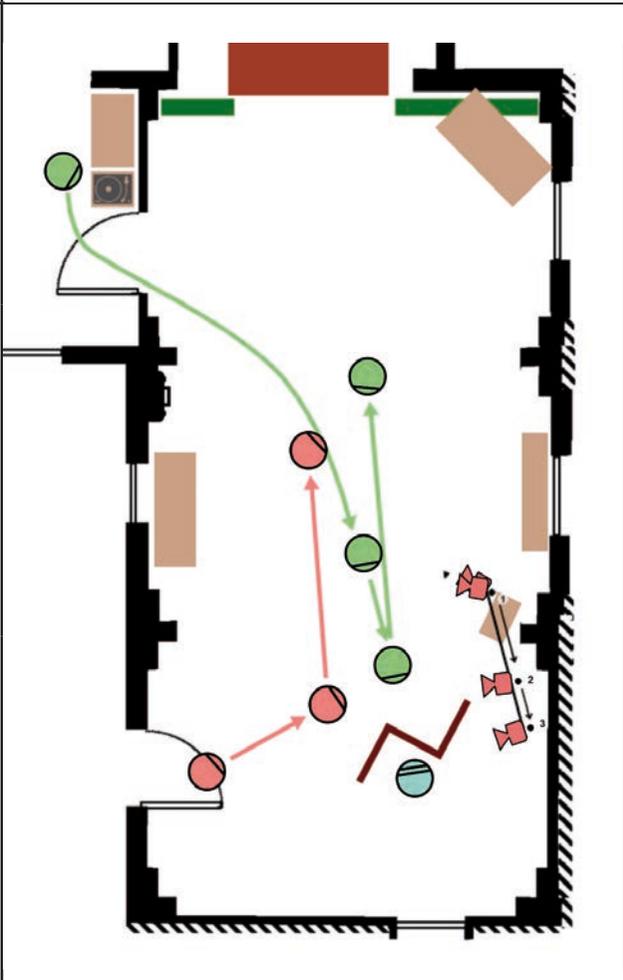
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
9/7		<p>Louise s'assoit et interroge Solène. Elle se lève et parcourt la pièce.</p> <p>Solène pleure. Elle récupère son pistolet et se lève.</p> <p>(PRP Solène) + proche de l'axe regard</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m30</p> <p>Suivi pistolet puis levée en panoramique ?</p>	<p>Espaces : Bibliothèque</p> <p>Projection : faible risque Axe Solène</p>	
9/8		<p>Louise s'assoit et interroge Solène. Elle se lève et parcourt la pièce.</p> <p>Solène pleure. Elle récupère son pistolet et se lève.</p> <p>(PRE Solène) + loin de l'axe regard</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m30</p> <p>Suivi pistolet puis levée en panoramique ?</p>	<p>Espaces : Bibliothèque</p> <p>Projection : faible risque Axe Solène</p>	

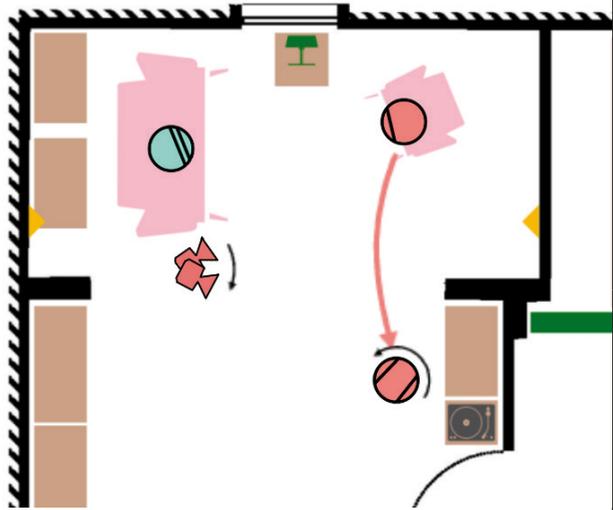
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	ESPACES	PLAN AU SOL
<p>10/1</p>		<p>Couloir vide. Au loin, des cris.</p>	<p>25mm STEADICAM h=60cm Travelling avant très lent. !!! 50i/s !!!</p>	<p>Couloir Lumière sous la porte de Joffre ? !!! Calfeutrer le bas de toutes les autres portes !!!</p>	

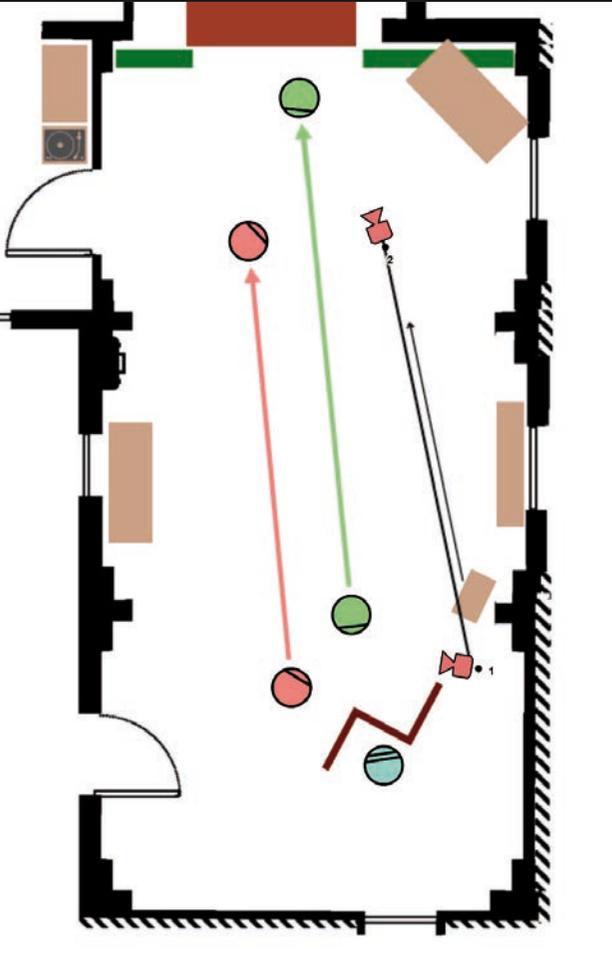
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
11/1		<p>MASTER FLASHBACK</p> <p>Joffre fouette la première fille. Il se sert à boire.</p>	<p>32mm</p> <p>CAM ÉPAULE Fixe h=1m</p> <p>suivi de l'action en panoramiques</p>	<p>Espaces : Chambre Bibliothèque</p> <p>Lumière : Flashback lampe bureau allumée lumière plus douce</p>	 <p>Echelle</p>
11/2		<p>Joffre étrangle la seconde fille puis la porte au lit.</p> <p>Il part au vinyle et cherche Solène, approche du paravent.</p> <p>Louise entre, elle le brusque et l'abat. Puis elle fait signe à Solène de s'enfuir.</p>	<p>75mm</p> <p>CAM ÉPAULE Fixe h=1m</p> <p>suivi de l'action en panoramiques</p>	<p>Machinerie : Cam épaule</p> <p>Caméra : Différentes focales en master Cadrer à travers le paravent</p>	
+ PU		<p>(PM)</p> <p>(Valeurs plus serrées)</p> <p>Amorce paravent</p>	<p>40-90mm</p> <p>CAM ÉPAULE Fixe h=1m</p> <p>Pick-ups suivi de l'action en panoramiques</p>	<p>SFX :</p> <p>Faux coups de cravache Etranglement Coups de Louise</p>	
11/3		<p>Solène observe la scène.</p> <p>Elle semble effrayée.</p> <p>(GP à travers le paravent)</p>	<p>50mm</p> <p>CAM ÉPAULE Fixe h=1m10</p> <p>avec et sans amorce de paravent ?</p>	<p>Espaces : Chambre</p> <p>Lumière : Flashback lumière plus douce</p> <p>Machinerie : Cam épaule</p> <p>Caméra : Cadrer à travers le paravent</p>	

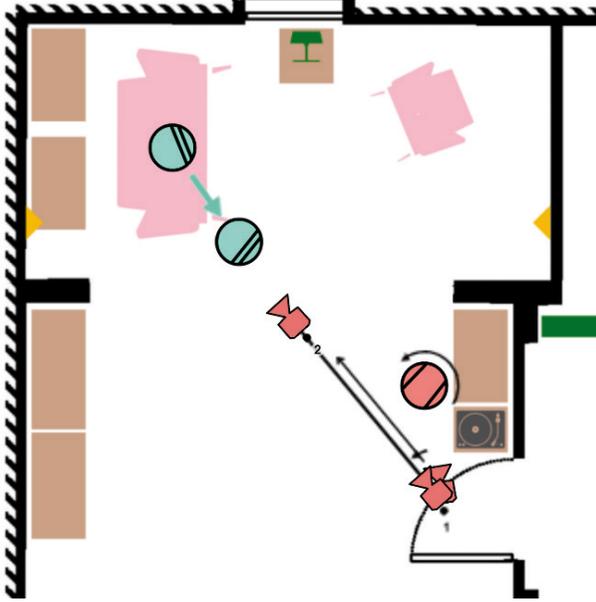
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
13/1		<p>Meyer fouille le cadavre et trouve le vinyle.</p> <p>(PRP Meyer)</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Petites branches h=1m10</p> <p>Suivi léger en pano des gestes de Meyer</p>	<p>Espaces : Chambre</p>	
13/2		<p>Moretti garde la porte et interpelle Wagner.</p> <p>(PRP Moretti)</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m60</p>	<p>Espaces : Chambre</p>	
13/3		<p>Wagner écrit dans son carnet. Il change de cartouche pour du rouge.</p> <p>(PRT Wagner)</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m60</p>	<p>Espaces : Chambre</p>	

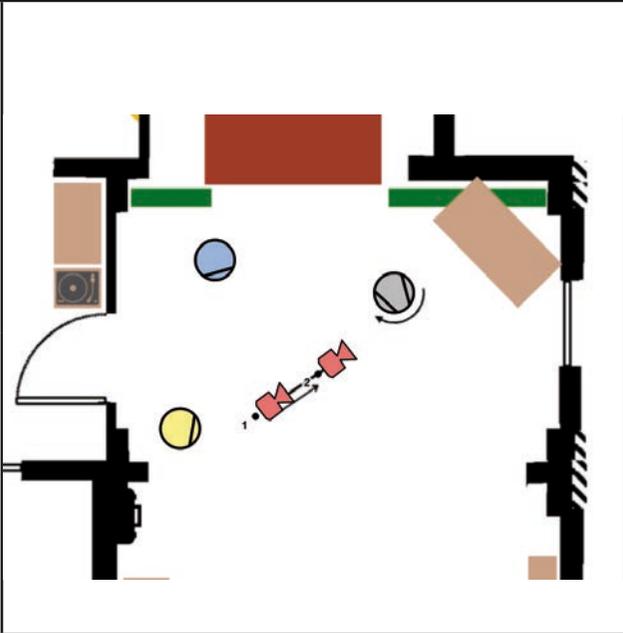
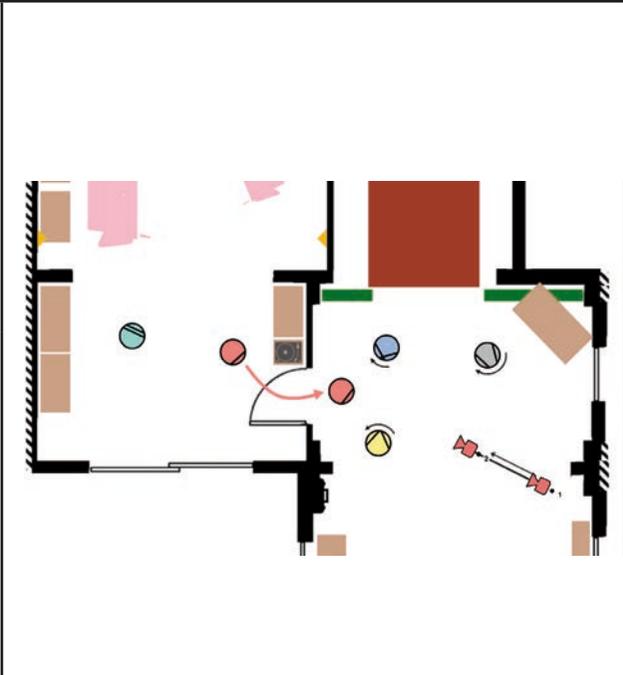
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
15/1	 	<p>Joffre en a fini avec les filles, il joue à cache-cache avec Solène.</p> <p>(PRT Joffre -> PM pièce)</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m40</p> <p>Panoramique droite-gauche : suivi du départ de Joffre puis panoramique à vide jusqu'au paravent</p>	<p>Espaces : Chambre Bibliothèque</p> <p>Lumière : Flashback lampe bureau allumée lumière plus douce</p> <p>Caméra : Grand pano à vide</p> <p>SFX : Corps de la seconde fille ?</p>	
15/2		<p>Joffre joue à cache-cache. Il se dirige vers le disque puis sort de la pièce avec</p> <p>(PM Joffre -> PRT Joffre)</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m40</p> <p>Panoramique De suivi Joffre dans la bibliothèque</p>	<p>Espaces : Chambre Bibliothèque</p> <p>Lumière : Flashback lampe bureau allumée lumière plus douce</p>	
15/3		<p>Joffre enlève le vinyle.</p> <p>(GP mains vinyle)</p>	<p>50mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=2m</p> <p>Panoramique de suivi</p>	<p>Espaces : Bibliothèque</p> <p>Lumière : Flashback lampe bureau allumée lumière plus douce</p> <p>Machinerie : Praticable 50cm ?</p>	

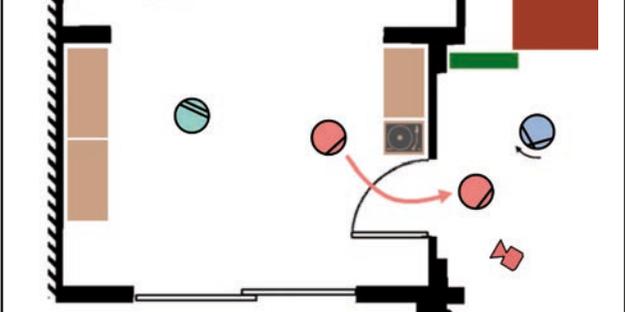
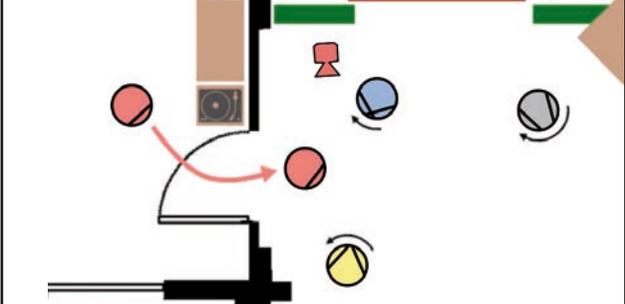
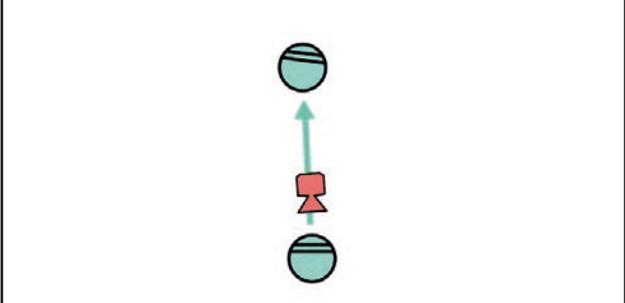
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
15/4		<p>Solène observe Joffre avec un amusement visible.</p> <p>(GP Solène)</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Petites branches ? h=80cm</p>	<p>Espaces : Chambre</p> <p>Lumière : Flashback lumière plus douce</p>	
15/5	  	<p>Joffre joue à cache-cache. Il se dirige versle paravent. Solène en rit.</p> <p>Louise menace Joffre. Solène est terrifiée.</p> <p>(PRT Joffre -> PRE Joffre / Solène)</p>	<p>32mm</p> <p>TRAVELLING LATÉAL droite-gauche Travelling sur rails h=1m20</p> <p>Suivi de Joffre - d'abord en panoramique à travers la pièce - puis en pano-travelling jusqu'à arriver sur un split-screen naturel avec le paravent Solène / Joffre - pano-travelling sur Joffre menacé par Louise - retour en pano-travelling sur Solène terrifiée derrière le paravent</p>	<p>Espaces : Chambre Bibliothèque</p> <p>Lumière : Flashback lampe bureau allumée lumière plus douce</p> <p>Machinerie : Pano-travelling à synchroniser avec le jeu</p> <p>SFX : Coups de Louise</p>	

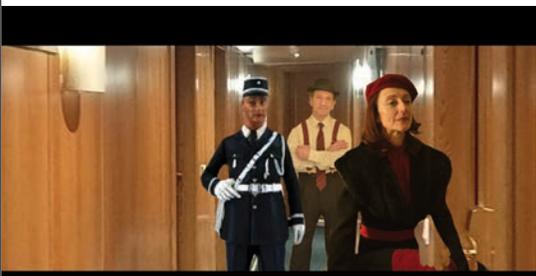
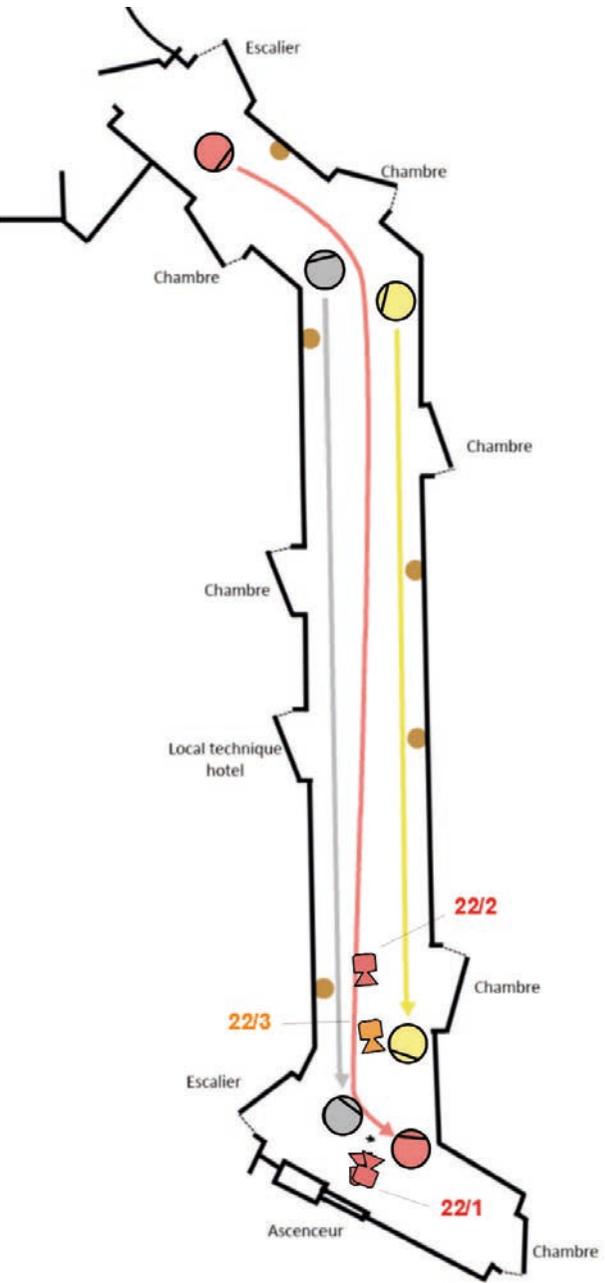
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
18/1		<p>Louise se lève et parcourt la pièce.</p> <p>Solène se lève à son tour et la menace</p> <p>MASTER SEQ 18 +20</p> <p>(PRT Louise)</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m40</p> <p>Suivi de Louise en panoramique</p>	<p>Espaces : Bibliothèque</p> <p>Projection : Axe Louise</p> <p>Déco : Néon cadré</p>	
18/2		<p>Louise regarde Solène.</p> <p>Solène se lève et menace Louise.</p> <p>MASTER SEQ 18 +20</p> <p>(GP Louise)</p>	<p>50mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m70</p>	<p>Espaces : Bibliothèque</p>	

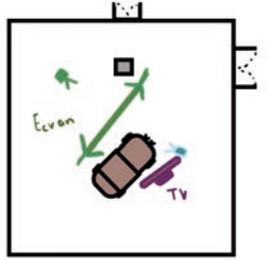
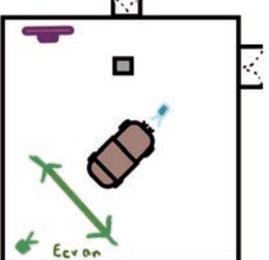
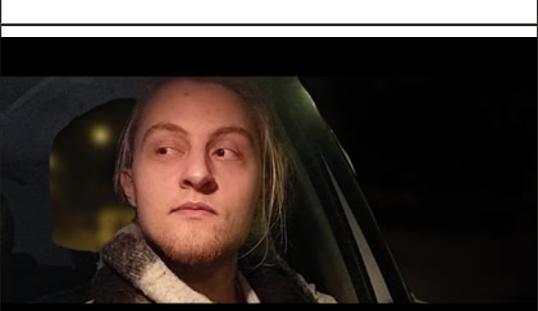
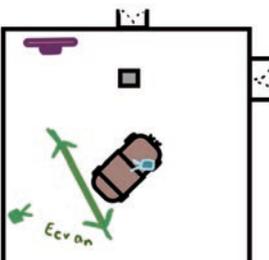
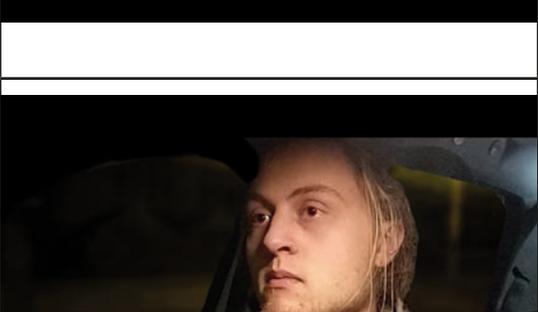
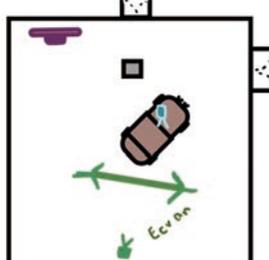
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
19/1		<p>Louise menace Joffre. Elle le fait reculer puis tire.</p> <p>(PRT-PRP Louise + Joffre)</p>	<p>32mm</p> <p>TRAVELLING AVANT</p> <p>Travelling sur rails h=1m60</p> <p>Suivi de l'avancée de Louise et Joffre à travers la pièce.</p> <p>Tilt down avec la mort de Joffre</p>	<p>Espaces : Chambre Bibliothèque</p> <p>Lumière : Flashback Lampe de bureau allumée lumière plus douce</p> <p>Machinerie : Pano-travelling à synchroniser avec le jeu</p> <p>SFX : Coups de Louise</p>	

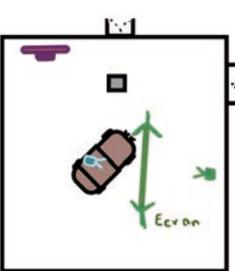
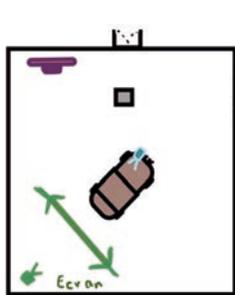
PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
20/1		<p>Louise parcourt la pièce.</p> <p>Solène se lève à son tour et la menace.</p> <p>Le regard de Solène change.</p> <p>(PRE Louise -> PRP Solène -> GP Solène)</p>	<p>50mm</p> <p>TRAVELLING AVANT Lent h=1m60</p> <p>Panoramique suivant le mouvement de Louise.</p> <p>Quand elle se retourne, panoramique vers Solène.</p> <p>Puis travelling avant vers Solène. Le pistolet sort du champ par le bas du cadre, elle le baisse ensuite.</p>	<p>Espaces : Bibliothèque</p> <p>Projection : Face 3/4</p> <p>Machinerie : Pano-travelling à synchroniser avec le jeu</p>	

PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
21/1		<p>Un copu de feu retentit. Wagner se retourne vers la porte.</p> <p>Dialogue Louise-Moretti.</p> <p>Wagner met ses gants.</p> <p>(PRT Wagner -> PRP Wagner)</p>	<p>32mm</p> <p>TRAVELLING AVANT Rapide Travelling sur rails h=1m30</p> <p>Travelling rapide quand Wagner se retourne.</p>	<p>Espaces : Chambre</p> <p>Machinerie : Travelling rapide</p>	
21/2		<p>Un copu de feu retentit. Moretti et Meyer se retournent vers la porte.</p> <p>Louise sort, derrière elle le corps de Solène.</p> <p>Dialogue Louise-Moretti.</p> <p>(PRT Moretti -> PRT Louise)</p>	<p>32mm</p> <p>TRAVELLING AVANT Rapide Travelling sur rails h=1m30</p> <p>Travelling rapide quand Moretti se retourne.</p>	<p>Espaces : Chambre Bibliothèque</p> <p>Machinerie : Travelling rapide</p> <p>SFX : Solène morte au sol</p>	

PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	TECHNIQUE	PLAN AU SOL
21/3		<p>Moretti observe le corps de Solène au sol.</p> <p>(PM Solène) amorce porte + passage Louise</p>	<p>50mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m50</p>	<p>Espaces : Chambre Bibliothèque</p> <p>SFX : Solène morte au sol</p>	
21/4		<p>Un copu de feu retentit. Moretti se retourne vers la porte.</p> <p>Louise sort, dialogue Louise-Moretti.</p> <p>(PRE Moretti) entrée amorce Louise</p>	<p>32mm</p> <p>Fixe Grandes branches h=1m60</p>	<p>Espaces : Chambre Bibliothèque</p>	
21/5		<p>Le corps de Solène git au sol. Il est traîné ailleurs.</p> <p>(PRP Solène)</p>	<p>50mm</p> <p>Fixe Plongée zénithale h=2m50</p> <p>+ Zoom out numérique</p>	<p>Espaces : En dehors du décor</p> <p>Lumière : Lumière à refaire</p> <p>Machinerie : Top shot</p> <p>SFX : Mare de sang</p>	

PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	ESPACES	PLAN AU SOL
22/1		<p>Louise claque la porte. Elle avance avec Wagener et Moretti en donnant ses instructions.</p> <p>Les trois s'arrêtent au bout du couloir. Wagner tend son carnet. Louise et Wagner s'en vont.</p> <p>Moretti feuillette le carnet.</p> <p>(PM trois personnages) puis (PRT Moretti avec amorces)</p>	<p>32mm</p> <p>h=1m50 Grandes branches</p> <p>Panoramique de suivi (gauche-droite) à la fin du couloir</p>	Couloir	
22/2		<p>Louise donne ses instructions. Wagner tend son carnet. Le duo part.</p> <p>Moretti feuillette le carnet.</p> <p>(PRT Louise et Wagner) (amorce Moretti)</p>	<p>32mm</p> <p>h=1m50 Grandes branches Fixe</p>	Couloir	
22/3		<p>Moretti feuillette le carnet. Caricature de poulet.</p> <p>(GP carnet) amorce de Moretti ?</p>	<p>50mm</p> <p>h=1m60 Grandes branches Fixe</p>	Couloir	

PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	PROJECTION	ELEC	DÉCO	PLAN AU SOL
23/1		La voiture roule. (GP figure de proue)	85mm Plan fixe. Sur pied ? A la main pour un côté «plus naturel» ? !! REFLETS A LA FACE !!	Retro-projection derrière la voiture. Ecran TV à la face pour des reflets ?	Rouling et chenillards	Voiture humide. Secousses voiture. Voiture sur roulettes ?	
23/2		Le duo s'enfuit dans la nuit. Dialogue en master. (Plan à deux - PRP)	32mm Plan fixe. h=1m20 ? Sur pied ? A la main pour un côté «plus naturel» ? !! REFLETS A LA FACE !!	Retro-projection derrière la voiture.	Rouling et chenillards	Voiture humide. Secousses voiture. Voiture sur roulettes ?	
23/3		Dialogue et échange de regards. (PRE Louise)	32mm Plan fixe. h=1m20 ? Caméra à l'intérieur ou à travers le pare-brise Déport au dessus du capot ? !! REFLETS A LA FACE !!	Retro-projection derrière la voiture.	Rouling et chenillards	Voiture humide. Secousses voiture. Voiture sur roulettes ?	
23/4		Dialogue et échange de regards. (PRE Wagner)	32mm Plan fixe. h=1m20 ? Caméra à l'intérieur ou à travers le pare-brise Déport au dessus du capot ? !! REFLETS A LA FACE !!	Retro-projection derrière la voiture.	Rouling et chenillards	Voiture humide. Secousses voiture. Voiture sur roulettes ?	

PLAN	STORYBOARD	DESCRIPTION	CAMÉRA	PROJECTION	ELEC	DÉCO	PLAN AU SOL
23/5		Wagner montre la boite de pellicule. (GP boite de pellicule)	85mm Plan fixe Caméra épaule ? Coussins ou rig à prévoir Depuis la banquette arrière ?	Retro-projection devant la voiture.	Rouling et chenillards	Voiture humide. Secousses voiture. Voiture sur roulettes ?	
23/6		Louise regarde la route. (PRP Louise)	50mm Plan fixe. h=1m20 ? Caméra à travers le pare-brise Déport au dessus du capot ? A la main pour un côté «plus naturel» ? !! REFLETS A LA FACE !!	Retro-projection derrière la voiture.	Rouling et chenillards	Voiture humide. Secousses voiture. Voiture sur roulettes ?	

ANNEXE 7 :
C.V. JASON BOUSSIOUX

Mon CV : à peine modifié depuis mon entrée à l'ENS Louis-Lumière. Il vous donnera néanmoins un aperçu de mon parcours académique.

Assistant caméra / Électro

FORMATIONS ET DIPLÔMES

2020 - 2023	ENS Louis-Lumière - Master Cinéma
2018 - 2020	Licence et Master Pro - Cinéma : pratique et esthétique Université Paris I Panthéon Sorbonne - Paris - Mention Très Bien
2016 - 2018	BTS métiers de l'Audiovisuel option Image Lycée Carnot - Cannes
Juin 2016	Baccalauréat scientifique Mention Très Bien - Mention Européenne Anglais

EXPÉRIENCES PROFESSIONNELLES

Décembre 2019	Électro (Directeurs de la photographie : Holger Enck et Markus Ott) <i>This will be my last cigarette</i> : un court métrage de Josha Bongard et Alma Buddecke
Novembre 2019	Chef Électro (Directeur de la photographie : Mario Le Sergent) <i>Still Life</i> : un court métrage de Morgane Borg
Octobre 2019	Chef Électro (Directeur de la photographie : Madian Jacquemin) <i>Shades of Memory</i> : un court métrage de Samuel da Silva et Madian J.
Sept 2019	Figurant Chanteur (Directrice de la photographie : Caroline Champetier) <i>Annette</i> : une comédie musicale de Leos Carax
Août 2019	Électro (Directeur de la photographie : Mario Le Sergent) <i>Just a Stranger</i> : un clip de « Martina Gouët & the Comadres »
Juillet 2019	Électro et Machino (Directeur de la photographie : Alexandre Crozet) <i>Rouge-Coeur</i> : un court métrage de Mohamed Lasmer
Juillet 2019	Premier Assistant caméra (Directeur de la photographie : Valentin Deluy) <i>Les murs finiront par tomber</i> : un clip du groupe de Rock « Trust »
Juillet 2019	Chef Électro (Directeur de la photographie : Clayton Burkhardt) <i>Marlon & Philippa</i> : un court métrage de François-Xavier Denain
Juin 2019	Chef Électro et OPV (Directrice de la photographie : Diane Plas) <i>La petite souris</i> : un court métrage d'Elliot Benacin
Mai 2019	Électro et Assistant caméra (Directeur de la photographie : Éloi Ficat) <i>L'Auberge</i> : un court métrage de Manon Blancpain
Avril 2019	Chef Électro (Directeur de la photographie : Pierre Pascalie) <i>Phase finale</i> : un long métrage de Mickaël Perret
Mars 2019	Directeur de la photographie <i>Alias</i> : un court métrage de Louis Nefti
Février 2019	Chef Électro (Directeur de la photographie : Olivier Tresson) <i>Alter Egos</i> : un court métrage de Manon Habert
Février 2018	Réalisateur de deux films publicitaires - Stage à Photo Ciné Comédie Société de vente et location de matériel audiovisuel et cinéma à Montpellier
Nov 2017	Réalisateur du court métrage <i>Paris Je t'aime</i> Masterclass de Pierre-William Glenn , (DOP et professeur à la FEMIS)
Sept 2017	Journaliste Reporter d'Images, Cadreur et Technicien Lumière Magazine Facebook Live des Régates Royales de Cannes
Juillet 2017	Second assistant caméra (Directeur de la photographie : Adrien Gontier) <i>Je grandirai demain</i> : un long métrage de Lucas Morales
Juin 2017	Cadreur et Monteur - Stage d'un mois à Helium Films , Société de production de films institutionnels et publicitaires à Paris
Mai 2017	Journaliste Reporter d'Images - Stage à France télévisions durant le 70 ^{ème} Festival de Cannes

COMPÉTENCES TECHNIQUES

Cadrage et prise de vue	RED : RED Epic Dragon 6K ; RED Helium 8K Canon : EOS-C 200 ; 5D ; 1D X Mark II Panasonic : Varicam LT, EVA1, GH5 et série HPX	Sony : FS7 ; A7SII Nikon : D810
Machinerie	MōVI Pro ; Dolly Panther SIII + jib, Ronin S et M, Glidecam HD-4000, Edelkrone sliders	
Lumière	Éclairage de studio , de fiction et de scène (habilitation électrique B2V) Commandes et programmation de console lumière (Hog 4)	
Montage et Étalonnage	Vidéo : AVID , Adobe Premiere Pro , Final Cut Pro , DaVinci Resolve Photo : Adobe Photoshop , Adobe Lightroom	



Jason Boussioux

25 ans

Permis B



Basé à Paris



jason.boussioux@gmail.com



+33 (0)6 47 91 34 76

Langues

- Français (langue maternelle)
- Anglais (courant)
- Espagnol (courant)
- Allemand (débutant)

Centres d'intérêt

- Cinéma et photographie : Fiction, Documentaire, Photographie animalière et Astrophotographie
- Musique : Piano, guitare, batterie et chant
- Sport : Aikido
- Hypnose

