

LUMIERE ET COULEUR

intervention de Alban Jamin

Professeur Lycée Louis et Auguste Lumière à Lyon

pour Lycéens et apprentis au cinéma

Institut Lumière novembre 2011

I / LA LUMIERE

Lié à un métier peu connu : le directeur de la photographie :

Définition de Nestor Almendros (directeur photo nouvelle vague, carrière US – notamment avec Terence Malik pour *Les moissons du ciel*): « le directeur fait presque tout et pratiquement rien (...) son travail peut ne consister qu'à appuyer sur le déclencheur de la caméra, où a assister le cadreur qui tient la caméra. (...) Sur un film à petit budget, le directeur de la photo pourra non seulement décider du choix des objectifs, du cadrage, des mouvements de la caméra, du déplacement des acteurs en fonction du plan et bien entendu de l'éclairage, de l'atmosphère visuel de chaque scène – avis sur costumes et décors. »

= lié de façon assez prosaïque **aux réalités économiques du cinéma** = caractère collectif de l'œuvre, avec des participants ayant travaillé sur d'autres films = **fin de la vision romantique de l'auteur et de sa vision singulière** = **notion d'auteur donnée à différents actants de l'œuvre.**

Les caractéristiques visuelles d'une image de cinéma = essentiellement déterminées par la qualité de la lumière, sa direction, sa source et sa couleur = **partie liée avec la mise en scène.**

1 – L'Age d'or des studios hollywoodiens (1930 – 40)

Trois tendances : éclairage trois points / le *Low-Key* / L'« abstraction lyrique de J. Von Sternberg.

Poste capital : 30 ' / 40' durant l'age d'or des studios hollywoodien, **chaque studio développe son style propre, lié aux trouvailles institutionnalisées des chefs**

opérateurs. Star qui ne travaillaient qu'avec le même directeur photo = cohérence d'un rôle à l'autre = **Garbo (MGM) et William Daniels.**

= origine d'une tradition qui a perduré = **utilisation d'au moins trois sources de lumière par plan** = Lumière = **Méprise, la lumière est souvent perçue au cinéma comme étant «naturelle** » = presque jamais le cas.

1/ L'éclairage dit « trois points » =

- **Lumière principale (légèrement de biais** = côté bras),
- **lumière d'appoint** (plus éloignée et moins intense, **placée près de la caméra** = multiple dans le fond du champ **donnent la « lumière d'ambiance »**)
- et **décrochage (derrière l'acteur, en hauteur** = cheveux et courbe des bras misent en valeurs) = **permet de focaliser l'attention sur lui** = ombres très douces qui n'aplatissent pas le visage mais le modèle, lui donnent du volume = **aucune violence** = propices aux drames, films sentimentaux.

= **EXTRAIT : *Le château du dragon* de Joseph Mankiewicz (1946) (séquence de la réception mondaine)**

Système onéreux qui nécessite un changement systématique des éclairage suivant les plans = a chaque position de la caméra correspond un éclairage particulier. **Nombreux faux raccords invisibles pour une continuité de l'éclairage.**

2/ L'éclairage « Low Key » = contrastes importants et ombres profondes (lumières d'appoints réduits ou inexistantes = obtention d'un « claire-obscur » très contrasté) = éclairage favori du film noir.

EXTRAIT: *LES FORBANS DE LA NUIT*, Jules Dassin, 1950 (séquence de la poursuite finale) = la « nuit » jusque dans le titre = quintessence du film noir.

3/ Autre choix dans les années trente : le cas J.V.Sternberg :

EXTRAIT : *SHANGAI EXPRESS*, Sternberg, 1932
(Dietrich qui fume sous une lumière du wagon, de nuit)

- Lumière zénithale provenant d'une source placée au-dessus du sujet. Spot presque à la verticale du visage. (permet de modeler le visage des acteurs) = **vers une déification. Joseph Von Sternberg : « tout objet peut être embellit et dramatisé par une utilisation appropriée de la lumière ».**

EXTRAIT : *L'IMPERATRICE ROUGE* – Sternberg- 1934

Cas a part : **Joseph Von Sternberg : fin d'une approche expressionniste** = pour lui la lumière n'a plus à voir avec les ténèbres, mais avec le transparent, le translucide ou le blanc = Définition du « **Diaphane** »

=> Espaces blancs redoublés par un voile ou un filet qui se superpose et lui donne du volume = **série d'utilisation de mousselines, lins, tulles, dentelles** = exploite les ressources d'un blanc sur blanc à l'intérieur duquel le visage réfléchit la lumière = une aventure de la lumière avec le blanc = ce que Gilles Deleuze appelle « l'abstraction lyrique ».

D'un point de vue scénographique = produit une compression du lieu par artificialité = établit un champ opératoire = de l'univers entier à un objet précis (souvent un visage de femme).

Bilan : Jeu entre lumière et ombre : puissant moyen de mise en scène et d'expression des sentiments des personnages

2 – Une remise en cause de ces dispositifs lumineux : le Néoréalisme et la Nouvelle-vague

Grande époque des studios = directeur photo qui régnait en maître absolu sur un plateau.

Problème = Nombre d'heures à parfaire l'éclairage, au détriment du jeu, de la mise en scène = **acteurs esclaves de la lumière**, obligés de respecter un nombre de marques. **Technique de l'époque** = tournage en studio, dans des décors sans plafond. Les faisceaux des projecteurs étaient braqués sur les acteurs et les décors à partir de passerelles aménagées le long des murs.

EXTRAIT :

***Le voleur de bicyclette* De Sica- 1948 (début)**

***A BOUT DE SOUFFLE* – 1960 – (séquence dans la chambre entre Belmondo et Seberg)**

Turner en « décors naturels » = décors avec plafond. **La position des éclairages est inversée. Au lieu de tomber sur les acteurs, les rayons des projecteurs, installés hors champ, sont dirigés vers le plafond, la lumière frappe donc les acteur par réflexion, indirectement, qualité diffuse, sans ombres prononcées.** Parti pris en premier lieu, « **anti-esthétique** » = plus grande liberté de mouvement des acteurs. Sans ombres prononcées, le perchiste pouvait placer son micro avec moins de difficultés, sans projeter son ombre indiscrete. **Gain de temps et d'argent.**

3 / le travail sur les ombres

Cinéma qualifié par les premiers critique du cinéma comme un « royaume d'ombres, de fantômes et de spectres...»

Deux types principaux d'ombres : l'ombre *propre* et l'ombre *portée*.

- **L'ombre propre** : Si un personnage fait face à une bougie dans le noir, de larges parties du visage et du corps restent sombre : c'est l'ombre propre.
- Mais cette bougie produit aussi **une ombre sur le mur se trouvant derrière le personnage** : c'est l'**ombre portée**, produite par un obstacle entre la lumière et la surface où elle se projette.

EXTRAIT = **Générique de BIG SLEEP de Howard Hawks – 1946.**

Ombres Bogart / Bacall : Emblème du film noir (avec la cigarette et l'acte de l'allumer = connotations sexuelles très fortes dès le début). Notion de couple mythique (déjà connu avec « le port de l'angoisse » de Hawks)

L'ombre et la lumière facilitent l'appréhension spatiale d'une scène = **des ombres peuvent suggérer beaucoup** = épure et jeu avec l'imagination du spectateur = des archétypes de la séduction et de la violence.

Exemple canonique : Les productions de Val Lewton pour la RKO dans les années 40.

EXTRAIT: *La féline* de Jacques Tourneur 1942= (séquence de l'attaque dans la piscine). = principe de la série B sans moyens = suggérer, avec les ombres, les sons = terrifiant = la piscine devient un piège, les murs se liquéfient.

Extrait célèbre pour avoir posé les fondements de la peur « cérébrale ». intérêt de l'extrait dans la composition son effet sur la création d'un univers parallèle qui émerge du noir.

- Caractère révélateur de cette exercice de style = met en avant ses moyens :
Théâtralisation de la peur (Bava ou Argento) ou la mise à mort se déroule comme sur une scène = on éteint les lumières = le spectacle commence

L'ombre est l'expression de la personnalité sans l'incarnation par l'homme = traitement privilégié des figures du mal au cinéma.

EXTRAITS : Deux figures du mal : Deux énigmes à résoudre à travers le film :

- **M le Maudit** de Fritz Lang (première apparition de « M » en ombre portée sur la colonne Morris)
- **Apocalypse Now** de Francis Ford Coppola (1978) première apparition de Brando vers la fin du film: un personnage de cinéma : Ombre propre / définit en fonction du degré de luminosité qui le construit dans l'image : penser la lumière au cinéma, c'est imaginer qu'elle est le principe premier, celui qui fonde l'ensemble : faire un choix. (choix très prosaïques : comment faire disparaître le poids de Brando ?) Il devient une image légende !

II LACOULEUR ET LES VALEURS PLASTIQUES

Trois paramètres :

- **La teinte** = la longueur d'onde (bleu, rouge...)
- **La saturation** = la « pureté » (*rouge* + saturé que *rose*)
- **La luminosité** = liée à la luminance = *vers le blanc*

Film en noir et blanc = pas de couleurs, seulement des luminosités = comporte toute une gamme de gris. Aujourd'hui : documentaire *Apocalypse* : logiciel qui détecte les couleurs réelles en fonction des variations de gris.

1 / Trois grandes époques pour la couleur au cinéma :

Le cinématographe est **postérieur** aux premiers essais de photographie en couleurs (couleur qui existe déjà en photo). Ignoré du cinéma.

La couleur est apparue très tôt (avant 1900) dans des spectacles ciné grâce au coloriage, **peindre à la main** – avec l'aide de pochoirs – pour les parties immobiles = courant pour les films féeriques de Méliès, ou Pathé.

EXTRAIT : LE CABINET DU DOCTEUR CALIGARI Robert Wiene = 1920
Film « expressionniste ».

- Technique plus facile 1910 / 1920 = colorier toute l'image (*le teintage*) ou seulement ses parties noires (*le virage*), par simple trempage dans un produit.
Création de conventions = teintage bleu / vert bouteille pour scènes de nuit, jaune ocre pour les intérieurs avec lumière électrique, rouge pour le feu...

=> **Les procédés dits de « couleurs naturelles »** = obtenues à la prise de vue, avec une pellicule spéciale.

- **Procédé additif** = couleur obtenue par superposition des trois images colorées en rouge, vert et bleu directement sur l'écran.
- **ou soustractif** (une seule image projetée, composée de trois couches monochromes).

= **Le plus célèbre = le Technicolor dès 1925 = 1930 / 1960 = version à trois primaires = effets somptueux, très complexes à manier, très onéreux. « Produit de luxe ».**

EXTRAIT: *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming , 1939: usage métaphorique : on entre dans un nouveau monde :

EXTRAIT : *TOUS EN SCENE* de Vincente Minnelli, 1953. Monde du spectacle, d'une vie intensifiée. Chaque numéro est doté d'une dominante.

1955 = arrivé de Eastmancolor, procédé soustractif, coût faible, le ciné en couleur devient incontournable...

2/ Pouvoirs de la couleur : quelques grands « coloristes » (Hitchcock, Antonioni, Scorsese)

- ⇒ La couleur peut intervenir de façon très concertée pour exprimer la sensation d'un personnage, sa vision du monde, inventer l'atmosphère de la scène, où pointer un détail important qui deviendra symbolique.

A/ La couleur lyrique : l'expression d'un sentiment ou d'une vision du monde

1/ **EXTRAIT : *Vertigo 1958, Hitchcock*** : Apparition de Madeleine au restaurant Ernie's : la *passion* selon Hitchcock

- ⇒ **L'image couleur ne se rapporte pas à une simple image colorée ni à un objet = elle absorbe tout ce qu'elle peut = la couleur devient l'affect lui-même** (Minnelli comme pionnier. Antonioni comme autre grand coloriste du cinéma) = couleur qui porte l'espace jusqu'au vide = **structure l'espace**.
- ⇒ **Principe supérieur de cohérence = piste colorée à travers le film.**

Utilisation de la couleur et lumière comme d'un principe supérieur de cohérence
= compose la trame secrète de l'œuvre et affiche les pulsions morbides et amoureuses (vert et rouge).

Couleur :

Femme piquée sur un écrin de velours et surcadrée.

Etole verte = annonce la tonalité future.

Rouge flamboyant et or éteint de chez Ernie's = sertit la blondeur de Kim Novak.

2/ EXTRAIT : *Le désert rouge* – M. Antonioni - 1964 : Névrose et aphasie

Colorie la réalité = ne fait pas confiance au laboratoire : Antonioni peint et sélectionne directement les éléments de réel. Les couleurs sont sélectionnées = exprime la vision malade de Guiliana = chromatisme cohérent = absence de contrastes, tons métalliques et froids comme émanation d'un monde intérieur.

Prend en compte les études psychiatriques menées sur les effets des couleurs qui agissent sur le comportement +

Agit comme un peintre qui retouche le réel + pense de nouveaux objectifs, et les mouvements de caméra différent selon les aplats (un panoramique rapide est efficace sur rouge vif, il ne donnera rien sur du vert kaki).

Très représentatif d'une certaine tendance du cinéma des années 60 : **au lieu d'ajouter de la couleur au récit, on part de la couleur pour inventer le récit** = fin d'une certaine culpabilité des cinéastes avec la couleur = dépasse le simple attrait populaire et commercial.

Antonioni = privilégie les couleurs froides = absorptions puissantes = **vers le vide par la couleur** = quête du non figuratif, l'effacement des personnages.

3/ Extrait : TAXI DRIVER : haine et déliquescence de la ville

Film paranoïaque = Scorsese élabore un travail formel qui devra exprimer la dérive psychologique de Travis. Dans ce but, il intensifie les ressources de l'image filmique afin de **transformer une réalité presque documentaire en un énoncé psychologique** : les couleurs vont être frappées de déliquescence. Peinture qui coule sur le part-brise + ralenti...

B/ Trois variations de rouge : maniérisme

1/Entre sang et peinture : Usage stéréotypé

EXTRAIT : Générique du *Dracula* 1958 – de Terence Fisher.

Rénovation des films Universal : couleur comme argument publicitaire = sang ouvertement apparenté à la peinture = dripping de Jackson Pollock = pur détail formel, sans raison narrative = qui n'existe que par sa couleur connotée = Dracula = sang.

Le détail évoque tout un monde et aussi tout un jeu codé.

2/ Immersions dans la couleur

EXTRAIT : *SUSPIRIA* – 1977 - Dario Argento

Ici, l'espace est une tache de couleur = intensifie l'espace et contamine les personnages elle prédispose à une série visuelle et sonore propre = nouvelle dimension stéréotypée de la peur = **film qui caractérise ses séquences par des couleurs basiques : jaune, bleu, rouge** = à la manière d'un vitrail avec ses **arrêtes coupantes...** Un autre de ses films s'appelait « Profondo Rosso » = la couleur drapé l'image d'un secret = le découvrir pour résoudre le film.

Bilan = combine à merveille les pouvoirs de la couleur et le travail sur les ombres qui font vivre un univers parallèle.

3/ Une fable colorée

EXTRAIT : *PARTY GIRL*- Nicolas Ray - 1958 : 9'20 séquence visite chez les gangsters alors que sa collocataire fait une dépression = découverte du suicide. Un détail du vêtement révèle une faute = la séduction de la robe = fabuleux fondu enchaîné qui connecte la robe à la baignoire pleine de sang = **les trouvailles formelles et colorées visent un discours moral sur les personnages.**