

UN MÉMOIRE D'OLYMPE GOALES

De l'invisible au visible

ÉTUDE ESTHÉTIQUE, TECHNIQUE & NARRATIVE
DES MÉTIERS DE LA MISE EN SCÈNE AU CINÉMA

De l'invisible au visible

*"L'art ne reproduit pas le
visible, il rend visible"*

Paul Klee

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de mémoire Manolita Freret-Filippi qui m'a aidée et guidée tout au long de ma recherche et de l'écriture de mon mémoire.

Je remercie tous les professionnels du métier qui m'ont accordé de leur temps pour des rencontres et ont enrichi ma connaissance de leurs métiers ainsi que mon envie d'en découvrir davantage.

Je souhaite aussi remercier mes proches qui, tout au long de ces mois, m'ont écouté parler de ce sujet qui me tenait à cœur, et pour leurs corrections, leurs conseils et leurs avis précieux.

Enfin, je remercie tous ces métiers, réalisateurs, chef décorateurs, chef opérateurs, costumiers et tant d'autres qui nous transportent et nous font rêver au travers de leur imagination et création.

UN MÉMOIRE D'OLYMPE GOALES
SOUS LA DIRECTION DE MANOLITA FRERET-FILIPPI
2025-2026
ÉCOLE CAMONDO

Préambule

INTRODUCTION		p . 8
SÉQUENCE I - <i>GÉNÉRIQUE</i>	Petite histoire des métiers du cinéma Ambiance et atmosphère : la matière sensible du cinéma	p . 16
SÉQUENCE II - <i>LES ARTISANS INVISIBLES</i>	Entretien avec Pascale Marin Entretien avec Yvette Rotscheid Entretien avec Christian Marti	p . 24
SÉQUENCE III - <i>LE TRAVAIL DES ARTISANS</i>	Méthodologie de ma grille d'analyse S'implanter : où fabriquer ? Comment construit t-on le décor ?	p . 40
SÉQUENCE IV - <i>RÉVÉLER L'INVISIBLE</i>	Lumières et sons cadrent le récit Langage chromatique : palettes de couleurs et costumes	p . 84
CONCLUSION		p . 124
ANNEXES		p . 126
BIBLIOGRAPHIE		p . 134

Introduction

Mon intérêt pour le cinéma s'est toujours davantage porté sur les décors, les couleurs, la lumière ou encore les costumes que sur l'histoire en elle-même. Cette capacité du cinéma à transmettre une atmosphère unique grâce à la mise en scène fait écho à mon métier d'architecte d'intérieur. Quand je conçois un projet, j'accorde un grand soin à la création d'une atmosphère et d'un univers personnel. En effet, à l'instar du cinéma, le rôle de l'architecte d'intérieur n'est-il pas de créer au sein d'un lieu de vie, une ambiance particulière et marquante pour ceux qui le traversent ?

À travers mon mémoire, je me suis intéressée aux métiers de la mise en scène dans le cinéma contemporain, à ceux qui créent et donnent vie à cette atmosphère cinématographique. Les chefs décorateurs, costumiers, chefs opérateurs, maquilleurs, étalonneurs, ensembliers... Qui travaillent tous ensemble pour fabriquer et donner corps à un imaginaire. À l'instar des architectes d'intérieur, des menuisiers, plombiers, chefs de chantier et tous les ouvriers qui oeuvrent à la fabrication d'un projet d'intérieur.

Le dictionnaire de la langue française définit la mise en scène comme : "Mise en œuvre des éléments artistiques tels que décors, jeu des acteurs, lumières d'un spectacle (film, pièce de théâtre, opéra), d'après les indications de l'auteur, ou en les imaginant".¹

Aujourd'hui, quand on pense à un film, on cite son réalisateur et ses acteurs mais les métiers de l'ombre : décorateurs, costumiers, étalonneurs, chefs opérateurs et bien d'autres restent souvent relégués au générique, moment où la salle se vide. Pourtant, c'est grâce à eux que l'univers du film prend corps. Ils travaillent comme une grande équipe multidisciplinaire afin de donner naissance au projet.

Tous ces *"techniciens"* du cinéma travaillent dans un temps court et intense sur divers films sans pour autant qu'il y ait d'univers commun entre eux. Tout au long de ce mémoire, j'ai souhaité approfondir cette idée, ce lien subtil qui lie l'architecture d'intérieur et le septième art. Comprendre le travail de ceux qui conçoivent les décors, la lumière, le son, tous ces éléments qui ensemble façonnent l'atmosphère d'un film.

"On voit combien la création de l'atmosphère du film déborde la question des décors, et même de ce qui est visible à l'écran. Non seulement l'atmosphère excède ce qui est représenté dans l'espace visuel et sonore, mais encore est-elle intimement liée à cet invisible, cet intangible, à ce qui n'est pas apparent dans le film et qui conditionne néanmoins ce qui en émane".²

"Le cinéma ne donne pas à voir, il donne à penser".³

Ces citations, mettent en évidence que l'atmosphère d'un film ne se réduit pas à la matérialité du décor, mais qu'elle relève d'une construction sensible, nourrie par des éléments invisibles et impalpables tel que les choix de cadrage ou encore d'étalonnage, qui participent pleinement à l'expérience émotionnelle du spectateur. Tout ce travail caché réalisé par *"les invisibles du cinéma"*,⁴ contribue

¹ Définition "mise en scène" d'après le dictionnaire de la langue française, 11f, 2024

² SINGER Isabelle, experte en analyse cinématographique et esthétique de films, connue pour ses travaux sur la manière dont l'atmosphère cinématographique est conçue et perçue "Pour une approche esthétique, technologique et procédurale de la fabrication des atmosphères : étude de Roma d'Alfonso Cuarón", OpenEdition journals, 2018

³ DELEUZE Gilles (1925-1985), philosophe français, *Cinéma 2, L'image temps*, Les éditions de minuits, 1985, p.218

⁴ Zarka Samuel, (1980-) *Les invisibles du cinéma*, édition PUF, 2025

à la création d'un univers filmique, comme le montre le sociologue Samuel Zarka dans son livre, malgré la focalisation médiatique ou académique sur la figure du réalisateur comme démiurge. Or, la production cinématographique repose sur un collectif de spécialistes souvent "invisibles".⁵

⁵Ibid

⁶BERTHOMÉ Jean-Pierre (1944-2025)
Le décor de film. De D.W. Griffith à Bong Joon-ho,
édition Capricci,
2023, p.135

Ces citations et les propos de Samuel Zarka m'ont amenée à réfléchir à une question à laquelle je tâcherai de répondre tout au long de mon mémoire : Comment l'analyse de films contemporains, au travers de leurs archives et du travail des métiers "invisibles", permet-elle de mieux comprendre le rôle de la mise en scène dans la construction d'une ambiance narrative ?

Dans son ouvrage, *Le décor de film : De D.W. Griffith à Bong Joon-Ho*, Jean-Pierre Berthomé, expert et chercheur dans l'analyse des décors de cinéma, transmet son expérience sur l'analyse cinématographique. Il explique : *"une meilleure compréhension du décor peut contribuer à l'enjeu plus vaste qu'est la compréhension voire l'élucidation d'un film"*. Par cela, il veut dire que l'analyse technique d'un décor sert à comprendre le pourquoi plutôt que le comment. Le décor n'est plus seulement figuratif. Il explique que l'on peut *"parfaitement proposer une analyse du décor d'un film sans la moindre information sur le responsable de ce décor et sans aucune connaissances des autres titres de sa filmographie"*.⁶

Dans ma réflexion, je m'intéresserai au pourquoi mais aussi au comment. Malgré les propos de Berthomé il m'a semblé essentiel d'en apprendre plus sur ces métiers afin de mieux cerner la volonté narrative d'un film.

Mon mémoire se développera sous forme de quatre séquences pour tenter de répondre à ma problématique. Dans un premier temps, j'expliquerai le rôle de chacun de ces métiers afin de déterminer ce qu'ils créent et apportent dans un film, permettant ainsi de donner un contexte technique et historique. Je donnerai également les définitions d'ambiance et d'atmosphère essentiels à la compréhension des enjeux de mise en scène.

Dans la volonté de réellement comprendre leur manière de travailler, j'ai eu la chance de m'entretenir avec plusieurs professionnels du cinéma que j'ai sollicités pour nourrir ma réflexion. Gilles Gaillard, producteur dont la vision globale aussi bien technique, financière que créative m'a donné beaucoup de pistes et de réponses dans l'élaboration de mon sujet. Un entretien avec Thierry Frémaux, délégué général du festival international du cinéma de Cannes, dont la culture et la connaissance globale du cinéma ont nourri mes connaissances et questionnements.

Et enfin, les rencontres avec Pascale Marin, cheffe de la photographie, Yvette Rotscheid, costumière et cheffe décoratrice, Christian Marti, chef décorateur m'ont permis de comprendre réellement leurs métiers, mais aussi les multitudes de façons de l'exercer intrinsèquement liées à celui de l'architecte d'intérieur. Un ultime entretien avec Anne Seibel, cheffe décoratrice, qui a notamment travaillé sur le film *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola⁷, qui fait partie de mon corpus. Cet entretien a été un atout majeur pour comprendre l'intention narrative de la mise en scène mais aussi les secrets de fabrication. Certaines de ces interviews seront retranscrites en séquence II et d'autres viendront appuyer mon propos tout au long de ma recherche.

Comme l'explique Jean-Pierre Berthomé, "L'étude du décor fait profit de tout : des formes, des couleurs, des matières, des contrastes, des dimensions, des relations spatiales entre les parties, des rapports entre les surfaces et la lumière qui les éclaire, de ceux qui s'établissent avec les sons, les échos, les réverbérations, l'éclat et la netteté plus ou moins grande des rendus sonores".⁸

C'est de ces éléments dont je partirai pour construire une analyse complète de la mise en scène de films et d'une série dans la séquence III et IV de mon mémoire. L'auteur met cependant en garde sur l'analyse des décors notamment à *"rester conscient de ses limites"*.⁹ Par exemple, la couleur dont le sens peut varier selon les pays. Autrement dit, l'absence de connaissance réelle des contextes et des cultures a pu provoquer des malentendus ou des conclusions abusives.

Afin d'assurer une lecture cohérente des films et séries de mon corpus, j'ai élaboré une grille d'analyse applicable à l'ensemble des œuvres étudiées. Celle-ci repose sur les différents aspects qui m'intéressent particulièrement : la lumière, la couleur, les costumes ou encore la composition des décors. Cette méthode m'a permis d'examiner, sous l'angle de la création d'atmosphère, des films aux univers et aux conceptions très variés.

Dans un souci de cohérence avec ma future pratique d'architecte d'intérieur, je ne souhaitais pas réaliser une analyse centrée sur le scénario, mais plutôt sur des éléments visuels et sensibles qui participent à la mise en scène. Cette grille d'analyse m'a permis de concentrer mon observation sur les composantes essentielles et de m'interroger sur la dimension intentionnelle ou non des choix opérés par le réalisateur et ses équipes. La recherche

⁷ COPPOLA Sofia (1971-) réalisatrice, scénariste, actrice et productrice américaine *Marie-Antoinette*, 2h03, 2006

⁸ BERTHOMÉ Jean-Pierre, *Le décor de film. De D.W Griffith à Bong Joon-ho*, édition Capricci, 2023, p136

⁹ Ibid

¹⁰ "Making of" est un anglicisme signifiant "fabrication de", c'est un documentaire portant sur la genèse et le tournage d'un film. Définition dictionnaire Larousse

d'archives, de "making of"¹⁰ ou encore de secrets de fabrication des films a également permis d'appuyer mon analyse personnelle et de comprendre les intentions derrière chaque choix. Ainsi que les manières de travailler différentes pour chaque film.

La séquence III et IV sont donc l'analyse de trois films des années 2000 et d'une série, marquants pour leurs décors, couleurs, costumes, lumières et choisis pour leurs différences dans un dessein commun de transmission narrative au travers de la mise en scène. Chacun de ces films a un univers visuel identifiable et unique permettant d'illustrer mon propos sous différents angles et manières de travailler. L'échelle des décors de ces films est également très différente, allant du petit couloir, à l'hôtel, au château jusqu'à l'échelle d'une ville.

¹¹ Wong Kar-Wai, (1958-) réalisateur, scénariste et producteur chinois, *In the mood for love*, 1h38, 2000

¹² ANDERSON Wes, (1969-), réalisateur, scénariste et producteur américain *The Grand Budapest Hotel*, 1h40, 2014

¹³ Bruce Miller (1951-) producteur et scénariste américain, "The Handmaid's Tale", 6 saisons, 2017-2025

Le premier film de Wong Kar-Wai, *In the mood for love*¹¹ est un film d'ambiance dans lequel, on suit la naissance d'une histoire d'amour dans l'Hong-Kong des années 60. L'intérêt pour ce film s'est surtout porté sur ses décors, ses lumières, ses cadrages et ses costumes très propres au réalisateur. En effet, l'absence d'intrigue marquée, propre aux films d'ambiance, m'a permis dans cette analyse de me concentrer réellement sur ce qu'est la transmission narrative au travers de la mise en scène.

Le second film, *The Grand Budapest Hotel*¹², est une comédie dramatique, choisie pour son identité visuelle unique, propre à son réalisateur : Wes Anderson. L'analyse du film et de sa fabrication a révélé des savoir-faire ingénieux et semblables à mon métier d'architecte d'intérieur, mettant en exergue une ambiance cinématographique unique.

Le dernier film est celui de Sofia Coppola, *Marie-Antoinette*, celui-ci est un biopic historique sur l'histoire de la célèbre Reine de France épouse de Louis XVI^e. Le film pourrait être également catégorisé comme film d'ambiance, l'intrigue est lente, la mise en scène donne plus à voir que les dialogues. Dans ce film, mon intérêt s'est porté sur la reconstitution des décors monumentaux, ainsi que le travail des costumes.

Enfin, j'ai voulu analyser une série, dont les enjeux de mise en scène sont très différents. J'y reviendrai plus tard dans mon mémoire. J'ai choisi "The Handmaid's Tale"¹³ car c'est un récit dystopique à l'univers très marqué, notamment dans la création des costumes et des ambiances sonores.

In the mood for love, The Grand Hotel Budapest, Marie-Antoinette ou encore "The Handmaid's Tale" sont des œuvres dont chaque choix de mise en scène est pensé et millimétré. Ces films démontrent que le travail des "invisibles"¹⁴ résulte d'une longue réflexion commune permettant de donner vie à l'atmosphère d'un film.

¹⁴ Zarka Samuel,
Les invisibles du cinéma,
édition PUF, 2025

Séquence I - *Générique*

Petite histoire des métiers du cinéma

*Ambiance et atmosphère :
la matière sensible du cinéma*

PETITE HISTOIRE DES MÉTIERS DU CINÉMA

Pour parler de ces métiers, il est essentiel de comprendre comment ils sont nés ainsi que leurs rôles dans la construction d'un film.

Apparu à la fin du XIX^e siècle avec les frères Lumière, deux industriels et ingénieurs français, le cinéma se présentait d'abord comme une invention technique : un dispositif permettant d'enregistrer et de projeter le mouvement. Les premiers films, comme *La sortie des usines Lumière à Lyon*,¹ (fig.5), étaient de simples fragments de réalité, sans décor ni mise en scène au sens artistique du terme. C'est Georges Méliès² qui émancipe le cinéma de la simple captation pour en faire un art de la fiction, de la composition et du rêve. Au fil du XX^e siècle, le cinéma s'enrichit de nouveaux savoir-faire, cadrage, lumière, montage, décor, son jusqu'à devenir une entreprise collective colossale. Entreprise dans laquelle des dizaines de métiers collaborent à la création d'un univers visuel. Le cinéma s'éloigne alors de la simple reproduction du réel pour devenir une fabrique d'atmosphère, un art du sensible et de la perception. Mais alors quel rôle joue chaque métier dans la création de cette atmosphère filmique et dans la transmission narrative ?

¹ LES FRÈRES LUMIÈRE

LUMIÈRE Auguste,
(1862-1954)
LUMIÈRE Louis,
(1864-1948)
*La sortie des usines
Lumières à Lyon*,
45 secondes, 1895

² George Méliès (1861-1938), est un réalisateur et illusionniste français. Il est considéré comme l'un des principaux créateurs des trucages au cinéma



fig. 5 LES FRÈRES LUMIÈRE, *LA SORTIE DES USINES LUMIÈRE À LYON*, 1895

Le réalisateur en est le coordinateur principal. Il dirige le tournage et oriente la direction artistique. Son rôle dépasse la simple orchestration. Il donne le ton général du film, en déployant une vision du monde à travers un langage : celui du découpage, du cadrage, du mouvement et du rythme.

Autour de lui, le directeur de la photographie ou chef opérateur façonne la lumière et le cadre. Par le choix des objectifs, des filtres, de l'exposition ou de la couleur, il définit la texture même de l'image. Il ne se contente pas de rendre visible : il crée une ambiance visuelle, un climat perceptif. Ce travail se prolonge ensuite avec l'étalonneur, qui en post-production harmonise les teintes, les contrastes et la densité chromatique. Ensemble, ils produisent une continuité sensible.

Le chef décorateur imagine et conçoit les espaces où se déroule l'action. À travers plans, maquettes, choix des matériaux et coordination des équipes, il donne corps à un univers. Le décor devient l'architecture de la fiction, traduisant l'ambiance du film autant que son contenu narratif. En dialogue constant avec l'ensemblier, chargé de l'ameublement et de l'assortiment des décors, il peuple ces espaces d'objets significatifs, porteurs d'une histoire, d'un usage ou d'une mémoire.

³BORY Jean-Louis
(1919-1979)
"Qu'est-ce qu'un décor",
Séquences, la revue du
cinéma n°3,
février 1956, p.2

Selon l'article "Qu'est-ce qu'un décor",³ écrit par Jean Louis Bory, journaliste, écrivain, critique de cinéma et scénariste français, il comprend : *"tous les éléments visibles d'un film, mais qui ne demandent pas un effort d'assimilation, un travail de pensée", il constitue "un ensemble de matériaux où évoluent les personnages"*. Autrement dit, il représente le monde visible de la fiction, tout ce qui façonne l'environnement sensible des acteurs. L'article insiste aussi sur la dimension collective de cette fabrication : l'architecte-décorateur, le costumier, le maquilleur et l'éclairagiste travaillent "de concert" pour reconstituer fidèlement une époque ou un milieu social, selon les indications du réalisateur. Le décor devient alors un véritable espace d'interprétation de la réalité, un milieu de vie reconstitué.

⁴BORY Jean-Louis,
"Rôle du décor au
cinéma", Séquences, la
revue du cinéma n°3,
février 1956, p.5

L'article "Rôle du décor au cinéma",⁴ prolonge cette idée en précisant que le décor doit être "une transcription fidèle à l'époque et au lieu de l'action", car *"s'il n'est pas authentique, les personnages y évoluent en contradiction avec lui"*. L'article cite l'importance des *"formes harmonieuses, accords ou oppositions de couleurs"* comme des éléments picturaux contribuant à l'ambiance visuelle du film.

À cette construction, s'ajoute le travail du costumier et du maquilleur / coiffeur qui participent eux aussi à la composition de l'image et du personnage. Les costumes, les textures et les couleurs situent une époque, un statut social mais aussi une émotion. Le maquillage, quant à lui, sculpte le visage, traduit une intériorité, accentue la lumière ou le relief du corps filmé. Ces éléments ensemble prolongent la cohérence esthétique et narrative de l'œuvre.

Dans cette perspective, "Rôle du décor au cinéma"⁵ souligne que l'atmosphère d'un film naît de *"la re-crédation par le dedans de l'ambiance dramatique ou spirituelle de l'intrigue"*, où *"le décor, vu sous des aspects originaux et mis en valeur par la lumière"*, permet à l'action de *"respirer parfaitement"*. L'article insiste enfin sur le rôle des objets, véritables agents narratifs : *"La lumière met en relief les objets, qui prennent alors une vie particulière : ils agissent sur les personnages, sur l'action, et parfois assument tout le sens d'une image ou d'une séquence"*. L'objet devient porteur d'une valeur dramatique ou psychologique : une horloge, une porte, un chapeau, un train autant d'éléments matériels qui condensent émotions et tensions du récit.

⁵Ibid

⁶ZARKA Samuel,
Les invisibles du cinéma,
édition PUF, 2025, p.41
et 4^e de couverture

Samuel Zarka, dans son ouvrage, *Ces invisibles qui font le cinéma*, rappelle combien ces métiers demeurent essentiels, bien qu'ils restent souvent dans l'ombre du réalisateur.⁶

"Le travail des technicien-nes et des artisan-es, tout en restant invisible, constitue la texture matérielle et temporelle du film".

Ainsi, Zarka explique que la mise en scène doit être comprise comme une construction collective où chaque geste, chaque choix technique ou esthétique contribue à façonner une atmosphère.

"En dépit du mythe fondateur constitué par la Nouvelle Vague, qui consacre l'auteur-réalisateur comme un démiurge, chaque générique de film rappelle que sa réalisation repose sur un travail collectif".

Ces métiers de *"l'ombre"* forment ce que Zarka appelle *"les mains du cinéma"*, celles qui donnent corps à l'image avant qu'elle ne devienne œuvre

Ainsi l'on comprend que c'est bel et bien un travail collectif. Chaque acteur a son rôle à jouer dans la création d'une atmosphère spécifique au film et à la volonté du réalisateur. Le tout permettra de transmettre une émotion narrative au spectateur.

Pour comprendre réellement ce que produisent ces métiers, il est nécessaire de définir les notions d'ambiances et d'atmosphère, souvent employées de manière interchangeable.

AMBIANCES ET ATMOSPHÈRE : LA MATIÈRE SENSIBLE DU CINÉMA

⁷ Définition d'ambiance, Dictionnaire Larousse

⁸ Définition d'atmosphère, 11f, La langue française, 2024

⁹ BORY Jean-Louis, "Rôle du décor au cinéma", Séquences, la revue du cinéma n°3, février 1956, p.5

¹⁰ Thierry Frémaux, Délégué général du festival international du cinéma de Cannes et Président de l'Institut Lumière

D'après la définition du dictionnaire Larousse, l'ambiance désigne : *" Ensemble des caractères définissant le contexte dans lequel se trouve quelqu'un, un groupe; climat, atmosphère".*⁷

Le dictionnaire de la langue française, définit l'atmosphère comme : *"l'ambiance caractéristique d'un lieu ou d'une situation".*⁸

La première définition montre que l'ambiance n'est pas une donnée physique mais une qualité perceptive : elle résulte d'une relation entre espace, lumière, son et des corps qui l'habitent. L'atmosphère d'un film naît donc de l'interaction entre tous ces métiers. Le décor établit la structure spatiale; la lumière lui donne son relief; la couleur et les textures en précisent la densité; les costumes et les visages en incarnent la temporalité. Ensemble, ils tissent un milieu sensible, à la fois concret et impalpable, ce que le spectateur ressent sans toujours pouvoir l'analyser.

L'article "Rôle du décor au cinéma" résume cette idée par une formule éclairante : *"On dit souvent : un film d'atmosphère. Il faudrait plutôt dire : l'atmosphère de tel film est vraie, l'action racontée y respire parfaitement, cette atmosphère donne bien le ton, la qualité spéciale du sujet".*⁹

Cette citation rejoint la conception contemporaine du cinéma comme art de la perception et du milieu sensible.

Lors d'un entretien avec Thierry Frémaux,¹⁰ que j'ai choisi de ne pas retranscrire intégralement, à la question selon vous qu'est-ce qui crée l'atmosphère d'un film, il répond : *"Ici, on parle de cinéma d'auteur, selon moi qui est une notion très large, c'est-à-dire que le réalisateur décide de ce que sera son film sur le point de l'ambiance narrative et visuelle".*

Il ajoute cependant que le cinéma est un sport collectif, un réalisateur ne travaille pas seul et a besoin d'équipes professionnelles. On retrouve souvent une grande fidélité dans les équipes, un réalisateur travaille souvent avec les mêmes personnes.

D'après lui, ce qui crée l'atmosphère d'un film, c'est d'abord les vœux d'un réalisateur, souvent il montre des références de films à ses équipes. En somme, c'est donc ce travail collectif qui est fait en deux temps,

à l'écriture "je veux ça" "je veux faire tel type de film" et ensuite, le réalisateur recrute les équipes, des personnes avec lesquelles il a l'habitude de travailler ou une personne en particulier, car par exemple, tous les chefs opérateurs ne travaillent pas de la même manière. L'atmosphère est donc le résultat de la mise en place d'équipes sous la direction du réalisateur.

Ainsi, on comprend que chaque métier joue son rôle tout en collaborant étroitement pour créer cette atmosphère, cette intangible du film qui permettra au spectateur d'en saisir la narration, qu'elle soit dicible ou indicible.

Dans la volonté de réellement comprendre ces différents corps de métiers, et leurs manières de travailler, qui, comme l'a soulignée Thierry Frémaux varient d'une personne à l'autre puisque chacun possède sa propre créativité, je suis partie à leur rencontre. Au travers de plusieurs entretiens j'ai pu découvrir et comprendre comment "ces artisans invisibles"¹¹ travaillent au service de la narration et de la création de l'univers d'un film.

¹¹ ZARKA Samuel,
Les invisibles du cinéma,
édition PUF, 2025

Afin de retranscrire au mieux leur propos et de rendre vivantes les interviews, j'ai voulu les réécrire sous forme de question-réponse.

Séquence II -
Les artisans invisibles

Entretien avec Pascale Marin : Directrice de la photographie

Entretien avec Yvette Rotscheid : Cheffe costumière et décor

Entretien avec Christian Marti : Chef décorateur

ENTRETIEN AVEC PASCALE MARIN

Cheffe opératrice française

10 novembre 2025

OLYMPE GOALES

Pour commencer, pouvez-vous me parler de votre parcours, quelle formation avez-vous suivie et depuis quand travaillez-vous dans le cinéma ?

PASCALE MARIN

Un cinéma a ouvert à côté de chez moi, je vivais dans une ville de province un peu ennuyeuse. En voyant des films, je me suis dit que participer à leur fabrication devait être absolument passionnant. Je me suis donc renseignée sur les écoles, à l'époque il n'y en avait que deux en France, Louis Lumière et la Fémis. Ce qui m'intéressait c'était vraiment l'outil, la fabrication des choses. Louis Lumière allait plus dans ce sens. L'école proposait un concours à bac+2, j'ai donc fait maths Sup et maths Spé techno pour également avoir la possibilité de faire une école d'ingénieur si le cinéma ne fonctionnait pas.

L'école m'a enseigné tout ce que je devais apprendre techniquement et les plateaux m'ont appris le reste. À l'école, il y avait énormément de pratique de terrain, on tournait toutes les semaines à l'époque en argentique. En sortant, j'ai partagé mon temps entre des courts métrages en tant que directrice photo mais je n'étais pas payée et un parcours classique d'assistante caméra sur des longs métrages.

OLYMPE GOALES

Quel est votre rôle dans un film ?

PASCALE MARIN

Le directeur/trice de la photographie est responsable des choix techniques et artistiques à l'image. C'est-à-dire qu'il va discuter autour du scénario, puis autour du repérage et des envies du réalisateur ou de la réalisatrice et va être en mesure d'y associer les bons outils techniques, la bonne dimension d'équipe et la mise en œuvre pour donner vie à ce que le réalisateur imagine. Nous sommes les créateurs de l'image avec la boussole du réalisateur, leur bras droit. En ayant tous les éléments : décors, costumes, je choisis ce que je vais mettre dans l'ombre ou au contraire ce que je vais faire ressortir.

Sur le tournage, je supervise. Nous avons un planning très précis, ce n'est plus le moment où nous avons le temps d'expérimenter, juste des vérifications de si cela fonctionne.

On doit aussi s'adapter aux contraintes extérieures pour les décors naturels, cela peut modifier le planning établi mais on s'adapte à la réalité, c'est aussi ça le cinéma trouver des solutions sur un temps court.

À quel moment du processus de conception entrez-vous en relation avec le réalisateur, le chef décorateur, le costumier ou encore le chef machiniste et comment se déroule cette collaboration ?

PASCALE MARIN

On entre dans le processus de création dès le scénario et dès que le réalisateur a trouvé les investisseurs. Pour ce qui est des repérages, nous nous y rendons quand il commence à y avoir des choix à faire un peu définitifs. Une fois que chaque corps de métier a le scénario, on commence toujours par discuter avec la direction du réalisateur. Par exemple, si c'est un décor en studio la collaboration avec le chef décorateur sera primordiale. Pour les décors naturels, il y aura souvent des besoins de modifications. En somme, on parle direction artistique, gamme de couleurs avec les costumiers également.

Par exemple, j'ai travaillé sur un film qui se passe au XVII^e siècle, la costumière avait choisi pour les costumes un bleu indigo, j'ai dû la prévenir que pour les scènes éclairées à la bougie la couleur ressortirait plus verte. On a donc fait des essais dans ce sens, avec des teintes d'éclairage pour visualiser comment les costumes allaient ressortir. Puis, en post-production je supervise l'étalonnage, les altérations de couleur, les modifications avec toujours le réalisateur comme décisionnaire final.

OLYMPE GOALES

Lorsqu'un projet vous est confié, par quoi commencez-vous ?

PASCALE MARIN

D'abord, je lis le scénario puis je discute avec le réalisateur. À la lecture, j'ai des images qui naissent que je confronte aux images que le réalisateur imagine. Il arrive que nous ayons la même vision ou pas du tout, dans ce cas-la nous en parlons et nous allons dans la direction la plus intéressante, souvent un mélange des deux, c'est une réelle collaboration. C'est réussir à se donner une grammaire commune pour l'univers visuel du film. Est ce que l'on va être plutôt en gros plan, en caméra portée, les deux ?

Une fois que l'on a discuté, je vais commencer mon travail de recherche. Déjà, lors de la discussion avec le réalisateur on se donne des références, des films, des couleurs et j'en cherche davantage de mon côté. Notre capacité à transformer le réel est directement liée au budget. Lorsque que l'on en a peu on prend le réel comme il est et on l'ajuste. Dans le cas contraire, on a la possibilité de transformer le réel complètement.

La recherche réside vraiment dans le dialogue constant avec tous les acteurs de la mise en scène. Je fais aussi beaucoup de tests caméra, avec les teintes du décor, les costumes et si possible les comédiens.

OLYMPE GOALES

Comment construisez-vous la palette lumineuse d'un film ? Est-ce un dialogue constant avec le décorateur et le réalisateur, ou un processus plus intuitif ?

PASCALE MARIN

C'est entre les deux, je discute un peu lumière avec le chef décorateur, notamment lorsque les sources lumineuses font partie de la déco et peuvent m'être utiles pour éclairer vraiment l'image. Bien que la lumière se fasse en fonction du décor, par exemple le placement d'une fenêtre, cela reste de mon ressort, de mes choix, c'est sans doute la chose avec laquelle les réalisateurs ont le moins de connaissance car c'est très technique. La lumière est notre espace de liberté une fois que le réalisateur nous a donné sa vision.

OLYMPE GOALES

Quelle importance accordez-vous aux essais techniques et aux repérages avant le tournage ?

PASCALE MARIN

Moins l'on a d'argent plus il est important de préparer, je pense que de manière générale les films français ne sont pas assez préparés artistiquement. Les repérages sont fondamentaux pour l'image. Par exemple, dans le film de Terrence Malick, *Tree of life*, (2011) deux maisons ont été créées pour le tournage, une à l'Est et l'autre à l'Ouest pour avoir la meilleure lumière le matin et l'après-midi, mais ce genre de procédé demande un gros budget. Les repérages permettent de choisir le décor, le ou les lieux qui correspondront le mieux à l'histoire. Déterminer également quelles scènes seront tournées où. Le cinéma permet l'illusion, il scinde le réel en petits morceaux, par exemple, faire croire que deux scènes sont tournées dans le même décor alors que pas du tout.

OLYMPE GOALES

Selon vous, en quoi la lumière et le cadre peuvent-ils participer à la narration au même titre que le décor ?

PASCALE MARIN

À 2000%, c'est l'essence de l'art cinématographique, c'est comment en cadrant d'une certaine façon, en s'éloignant, en se rapprochant, en restant fixe on raconte quelque chose et comment on véhicule les émotions, les jeux d'ombres et de lumières narrent aussi le récit. Cela peut être aussi un geste de main qui va raconter quelque chose, tel un gros plan sur des ongles qu'on ronge qui va raconter une fébrilité ou une nervosité. Parfois cela est mentionné au scénario, d'autres fois non. Certains scénarios sont très visuels et d'autres pourraient presque être de la radio. Dans ce cas de figure, c'est à moi d'étoffer.

Il est important aussi de comprendre que chaque film a sa propre palette colorée qui raconte quelque chose, dans certains film le rouge peut être une couleur de passion ou au contraire de la mort. Le but n'est pas forcément que le spectateur perçoive tout cela, la manière dont ça a

été fait et pensé mais vraiment qu'ils ressentent l'émotion transmise.

OLYMPE GOALES

L'arrivée du numérique, des nouvelles caméras et des outils d'étalonnage a-t-elle transformé votre manière de travailler ?

PASCALE MARIN

Je suis arrivée en même temps que cette révolution numérique, ce qui permet de tourner des films avec pas grand chose mais qui correspond aussi à une perte de prestige pour le directeur de la photographie. Avant, lorsqu'on tournait à l'argentique, c'était presque le seul à savoir ce qu'il y avait sur la pellicule, les autres devaient lui faire une confiance aveugle. Avec l'arrivée du numérique, il y a eu cette idée de pouvoir regarder au-dessus de son épaule. Cela est devenu plus collaboratif. Aujourd'hui, l'étalonnage a une énorme importance dans tous types de films, que ce soit l'ajustement de la couleur, de la lumière ou la modification de l'image telle une perche qui apparaît dans le cadre, un cheveu qui rebrique...

Cette évolution a aussi changé ma manière de travailler en amont. Avant j'utilisais plutôt le dessin de manière assez sommaire pour mes story-boards ou les tracés de plans au sol. Aujourd'hui, j'ai des applications qui me permettent de faire ces plans au sol, ou encore des tracés de caméra plus facilement et surtout plus rapidement. Cela facilite aussi le partage et la communication avec les équipes.

OLYMPE GOALES

Y a-t-il un film ou un chef opérateur dont le travail sur la lumière et les ambiances vous ont particulièrement marqué ?

PASCALE MARIN

Les films qui m'ont beaucoup touchée à l'image, sont ceux de Wong Kar-Wai des années 90, notamment *Happy together* (1997) et *Chungking express* (1995). Le travail de la couleur, du cadrage dans *In the mood for love* est aussi absolument somptueux, on peut se demander ce qui est le plus fascinant entre l'atmosphère sous la pluie, le jeu de ralenti ou encore les robes de l'actrice. Finalement c'est un ensemble qui raconte l'histoire et qui donne l'effet wahoo. C'est un film d'observation et de soupçons.

ENTRETIEN AVEC YVETTE ROTSCHEID

Cheffe décoratrice et cheffe costumière française

16 octobre 2025

OLYMPE GOALES

Quelle est votre formation et depuis quand travaillez-vous dans le cinéma ?

Avez-vous travaillé en tant que scénographe pour le théâtre ou la mode par exemple ?

YVETTE ROTSCHEID

J'ai suivi une formation aux Beaux-Arts puis j'ai rejoint l'école de théâtre TNS à Strasbourg où j'ai étudié la scénographie. En sortant, j'ai intégré plusieurs équipes de théâtre en scénographie et costumes. C'est grâce au réseau que j'ai commencé à travailler, tu fais une rencontre qui en amènera une autre. Par la suite, j'ai monté une compagnie avec mon compagnon pour faire des projets à l'étranger à partir d'improvisations.

À mon retour en France j'ai rencontré une costumière allemande qui m'a prise sous son aile et m'a présentée pour un film qui a enclenché le contact cinéma.

Il y a une grande différence entre le théâtre et le cinéma. Au théâtre, on est une petite équipe où l'on fait tout alors qu'au cinéma ce sont de grosses équipes avec beaucoup d'argent, le travail est beaucoup plus compartimenté. Il y a aussi une différence au niveau du timing et de l'espace, au théâtre tu es dans une boîte dont tu maîtrises l'espace-temps à 800%, au cinéma ce n'est pas du tout comme ça, c'est complètement éclaté, nous devons faire avec des décors naturels, des décors construits, tout cela dans le timing. Cependant, le fait d'avoir travaillé d'abord au théâtre puis au cinéma, m'a permis de penser mes projets de manière plus sensible, par le toucher, le ressenti, la matérialité.

OLYMPE GOALES

À quel moment de votre processus de conception entrez-vous en relation avec les autres corps de métier ?

YVETTE ROTSCHEID

Cela commence avec le script, j'interviens très en amont car je fais aussi les repérages même si c'est un métier en soi. Cela signifie chercher tous les décors : naturels, maison à transformer, studios, création de studios en extérieur. Cela se passe avec le repéreur, le metteur en scène et moi.

Une fois, que l'on a repéré les lieux qui nous intéressent, je fais des allers-retours parfois seul. Lorsqu'on est certain de nos choix, on amène en repérage d'autres membres de l'équipe : le chef op ou encore le régisseur général. Ces moments servent aussi à la discussion.

Je vois tout le temps le metteur en scène afin de discuter, nous sortons un tas d'inspirations, nous discutons de films que l'on a vus.

J'ai la chance d'avoir travaillé avec des réalisateurs qui n'ont pas trop de connaissances dans le visuel et qui sont donc preneurs de propositions. J'ai donc une totale liberté dans la proposition d'univers. Parfois, certains réalisateurs ont leur univers, la marge de manœuvre est moins importante. Pour ma part, je ne fais que du cinéma d'auteur, nous sommes plus libres de propositions.

Ce qui est difficile au cinéma c'est que cela représente énormément d'argent, les productions peuvent dire stop à tout moment avant le début du tournage.

Une fois que c'est lancé, une grande réunion s'organise où l'on lit le scénario avec tous les chefs de poste : chef maquilleuse, coiffeuse, régie, directeur de production, chef op, monteur...

On appelle ça une lecture technique, où l'on décortique chaque élément et on se pose des questions, de mise en scène, de cadrage...

Nous travaillons de manière très proche avec le chef opérateur, pour la couleur, les lumières et les matières. Si je travaille uniquement sur les costumes, je parle et travaille beaucoup avec le décorateur et inversement.

OLYMPE GOALES

Pour ce qui est de la création, comment vous lancez-vous ?

YVETTE ROTSCHEID

Je travaille surtout avec des maquettes en carton pour ce qui est du décor. Pour les costumes j'aime d'abord rencontrer les acteurs, car je ne mettrai pas la même chose à deux personnes distinctes même si c'est pour le même rôle, cela est très lié à ce que dégage l'acteur en tant que personne, sa morphologie également.

Après ces rencontres, je fais mes planches de recherche (fig6) : Yvette me montre sa planche pour un long métrage qui sortira en salle fin 2025 *Laurent dans le vent*, c'est un court métrage à petit budget, 1 million d'euros. Pour ce film, j'ai tout fait, les décors, les accessoires mais aussi les costumes avec l'aide d'une assistante.



fig.6

PLANCHE RÉALISÉE PAR YVETTE ROTSCHEID
POUR LE FILM *LAURENT DANS LE VENT*, RÉALISÉ
PAR EUSTACHON MATTÉO, COUTURE LÉO
ET BALEKDJIAN ANTON
31 DÉCEMBRE 2025

Souvent, nous montons un atelier volant, avec dans l'équipe un chef d'atelier qui sait créer les modèles à partir des planches. Cela dépend, par exemple pour les costumes historiques, je m'adresse à un atelier spécialisé, mais cela coûte très cher. Pour le film *Laurent dans le vent*, j'ai usé de combines, en chinant, récupérant plein de fleurs séchées, on fait beaucoup en fonction du budget.

Ce sont des planches de recherches photographiques (moodboards), avec des détails de vêtements, de coiffures, d'ambiances, une couleur ou encore une matière. À partir de cela, je commence à dessiner et faire des maquettes si besoin. Je travaille généralement au 1/33e.

Yvette me montre un carnet avec tout son processus de recherche pour le film *La chambre de Mariana*, réalisé par Emmanuel Finkiel et tourné en Hongrie. Nous devons créer une ville représentant l'Ukraine après la Seconde guerre mondiale. Nous avons utilisé une maison existante. Nous avons rasé tout le premier étage pour y créer un studio et créer une nouvelle façade pour l'entrée de la maison. Nous faisons des relevés très précis des lieux. Puis, j'ai commencé à faire mes maquettes que j'ai implantées dans un plan, j'ai positionné dans cette maquette une fenêtre très précise dont nous allions avoir besoin pour les prises de vue. Avec cette maquette le réalisateur pouvait déjà voir les différents cadrages qu'il aurait de la fenêtre.

Nous pouvons également réaliser des 3D à partir de la maquette afin de les implanter dans le décor. Nous devons détailler toute l'architecture afin de commencer la construction. (fig7)



fig.7 CARNET DE RECHERCHES ET SUIVIS FABRICATION DES DÉCORS RÉALISÉ PAR YVETTE ROTSCHEID, POUR LE FILM *LA CHAMBRE DE MARIANA*, RÉALISÉ PAR EMMANUEL FINKIEL, 2025

Nous avons également dû faire en fonction de la météo. Nous avons tourné aussi bien en hiver qu'en été ou nous avons dû incruster de la fausse neige. Dans ce cas-là, nous pouvons utiliser un fond vert. A l'intérieur, tous les murs devaient être mobiles, car la caméra devait prendre la place des murs. Nous avons fabriqué très en détail, jusqu'à la tête de lit. Elle a été dessinée selon des recherches, en passant par des aspects techniques mais aussi esthétiques inspirés de ces pays-là. Il y a cette volonté de retranscrire une réalité d'époque, du pays. Le reste de la maison a été construit dans un autre décor, un château en ruine. Le décor devait se raccorder à la chambre, nous n'avions plus beaucoup de moyens, j'ai dû trouver par exemple pour le sol un subterfuge moins cher. Ici, j'ai choisi de mettre des tapis, au final le rendu marche super bien. (fig 8)



fig.8 MOODBOARD, RESTAURANT RÉALISÉ PAR YVETTE ROTSCHEID POUR LE FILM
LA CHAMBRE DE MARIANA, EMMANUEL FINKIEL, 2025

Pour le dernier décor, nous avons travaillé en plein centre-ville de Budapest. Nous avons d'abord fait un repérage technique avec toutes les équipes puis j'ai créé des maquettes Photoshop à partir des photos de l'existant. Nous avons modifié les façades, à l'aide de peintures, d'éléments ajoutés tels que des affiches d'époque qui par la suite ont été remises en l'état. Nous avons eu deux jours pour faire cela, c'est un temps très court, c'est souvent comme ça au cinéma.

OLYMPE GOALES

Comment voyez-vous l'évolution du décor et son usage dans le cinéma contemporain ?

YVETTE ROTSCHEID

Il y a plusieurs types de films, historiques et contemporains, qui posent des questions de décors et costumes très différents.

Il y a aussi des histoires de budget, selon le film cela va beaucoup changer. Il y a de moins en moins de budget aujourd'hui pour le cinéma d'auteur.

Nous devons aiguïser notre inventivité avec rien. Quelqu'un qui saura se servir de ce qu'il a sous la main en ajoutant quelques éléments, avec un bon repérage pourra se débrouiller. C'est l'idée du bon tissu, avoir une grande sensibilité, une bonne équipe précise, de la curiosité pour les espaces, les couleurs, les matières et les lumières.

En somme, l'avenir n'est pas dans les gros budgets, ce qui importe c'est l'œil, l'écoute, l'inventivité, la sensibilité.

Aujourd'hui, pour des questions de budget, les metteurs en scène prennent la décision de faire par eux-mêmes les costumes et les décors. Nous devons nous défendre, car même si l'on fait peu et que cela ne se voit pas pour tout le monde, notre regard est essentiel.

OLYMPE GOALES

Quel est le film du point de vue des ambiances qui vous a le plus marqué ?

YVETTE ROTSCHEID

Je citerai le film culte de Andreï Tarkovski, *Le sacrifice* (1986), car il y a tout un travail très très précis mais invisible pour le spectateur. Ce sont des réalisateurs qui travaillent dans un absolu du détail.

ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN MARTI

Chef décorateur français

20 octobre 2025

OLYMPE GOALES

Quelle est votre formation et depuis quand travaillez-vous dans le cinéma ?

CHRISTIAN MARTI

J'ai une formation éclectique en réalité je n'en ai pas, j'ai fait un CAP de mécanique générale à 18 ans. À 20 ans, j'ai décidé de partir faire le tour du monde, pendant ce temps je suis passé voir un ami qui travaillait sur le festival d'Avignon. À ce moment-là, il était charrette, je lui ai donc donné un coup de main. Ça m'a tout de suite plu. J'ai fabriqué un canapé et aidé au montage d'éléments de décor. Par la suite, il m'a proposé du travail dans le théâtre, ça a duré quatre ans. Je n'avais pas de culture de théâtre, ni littéraire, ma réflexion était donc plus portée vers l'organique, le travail sur la forme, le texte, les symboles.

OLYMPE GOALES

Comment avez-vous commencé à travailler pour le cinéma ?

CHRISTIAN MARTI

J'ai été assistant d'un décorateur sur un film qui est à la base metteur scène au théâtre, puis j'ai rencontré mon mentor au cinéma avec qui j'ai travaillé sur deux gros films en tant qu'assistant au tout début de ma carrière. Cela a duré cinq ans puis je suis passé chef décorateur.

OLYMPE GOALES

Quel est votre rôle dans un film en tant que chef décorateur ?

CHRISTIAN MARTI

Je pense que c'est d'amener des sensations physiques dans le film par l'intermédiaire du décor. C'est-à-dire transmettre un ressenti au spectateur, comme la sensation qu'on éprouve lorsque l'on entre dans une pièce pour la première fois. Cela raconte plein de choses sur les intentions du réalisateur, sur les personnages mais plus globalement ce que l'on essaye de faire passer avec le réalisateur et le chef opérateur dans l'image du film. Cela peut être un parti pris de couleur appuyé souvent par des références à l'art. Le personnage est aussi très important pour que je puisse créer un décor rempli de sens.

OLYMPE GOALES

À quel moment de votre processus de conception entrez-vous en relation avec les autres corps de métier ?

CHRISTIAN MARTI

D'abord je travaille dans la phase de conception toujours en sachant ce que font les autres, je reçois les maquettes des costumes par exemple, il faut qu'on puisse créer un univers global cohérent. Puis je travaille avec des "compagnons", qui réalisent le décor. Des peintres, des sculpteurs, des régisseurs, des maçons, des électriciens, des peintres décorateurs, accessoiristes aux meubles, set dresser. Tous ces corps de métiers se réunissent et créent le décor que j'ai imaginé en tant que chef décorateur.

OLYMPE GOALES

Pour la création, comment vous lancez-vous ?

CHRISTIAN MARTI

Je fais un peu de tout, j'ai adoré les maquettes mais c'est très long, donc maintenant on fait des maquettes numériques. Je fais donc plutôt de la modélisation 3D aujourd'hui pour les maquettes que je passe aussi dans Photoshop.

Je chine aussi des objets, du tissu, j'adore ça me permet de faire des voyages. Ce que j'aime dans l'objet c'est sa trace.

Ce qui me plaît beaucoup dans ce métier c'est justement la documentation, les recherches, la remise en question constante, ne jamais faire deux fois la même chose. En réalité, il n'y a pas de recette, chaque expérience est différente.

OLYMPE GOALES

Comment voyez-vous l'évolution du décor et son usage dans le cinéma contemporain ?

CHRISTIAN MARTI

C'est en pleine mutation, c'est une question difficile car oui ce sera de plus en plus numérique. Cependant, je pense qu'il y aura toujours des résistants qui feront des films à la pellicule. Personnellement, j'aime le côté artisanal de ce métier qui commence à se perdre.

OLYMPE GOALES

Quel est le film du point de vue des ambiances qui vous a le plus marqué ?

CHRISTIAN MARTI

Il y a des films qui m'ont marqué par les décors, d'autres par les ambiances. Il y a plein de gens très talentueux aux esthétiques très différentes.

Au travers de ces interviews, j'ai mieux compris le fonctionnement de ces métiers, à la fois créatifs et collectif. À l'instar de l'architecture d'intérieur, les chefs opérateurs, chefs décorateurs et bien d'autres collaborent étroitement avec les autres corps de métiers pour créer un univers cohérent et donner vie à une atmosphère. On peut rapprocher cela à notre travail de chef de chantier par exemple. Leur manière de concevoir un projet, rejoint également la nôtre : moodboards, maquettes ou encore la 3D sont des outils que nous utilisons quotidiennement dans la phase de conception.

Enfin, le souci de repérage, le choix minutieux d'un lieu capable d'infuser l'atmosphère souhaitée pour un film, n'est pas sans rappeler l'importance, pour un architecte d'intérieur, de visiter son chantier, d'en connaître l'histoire, mais aussi celle du lieu, de la ville et de ce qui existait auparavant.

Ces professionnels insistent également sur la puissance narrative d'un décor, d'une lumière ou encore d'un cadrage. Ils expliquent que ce sont des choix pensés permettant de transmettre une intention, un parti pris même si le spectateur ne le perçoit pas nécessairement.

Je vais maintenant m'intéresser aux univers créés par ces *"invisibles"* dans les films de mon corpus. Gardons en tête leurs manières de travailler et de fabriquer : je les illustrerais tout au long de l'analyse. Il s'agira de mettre en lumière comment sont pensés et fabriqués ces univers. Et ainsi en quoi les décors, les lumières, les sons, les cadrages, les costumes ou encore les couleurs participent à la transmission narrative ?

Séquence III -
Le travail des artisans

Méthodologie de ma grille d'analyse

S'implanter : où fabriquer ?

Comment construit t-on le décor ?

MÉTHODOLOGIE DE MA GRILLE D'ANALYSE

Afin de produire une analyse similaire pour chacun des films composant mon corpus, j'ai conçu cette grille d'analyse filmique. Elle m'a également permis, lors du visionnage, de me concentrer sur les éléments que je cherchais à démontrer, en conservant ainsi un fil conducteur.

Cette grille repose sur l'observation des dispositifs visuels et esthétiques, et permet d'examiner en profondeur les choix de mise en scène, qu'ils soient conscients ou inconscients. Elle se compose de cinq colonnes correspondant aux principaux axes d'analyse : le décor, la couleur, la lumière, le costume, le son, la direction artistique globale, les symboles récurrents et le point de vue. La deuxième colonne consiste à relever, à partir de ces axes, les éléments observables à l'image.

La troisième invite à imaginer et à réfléchir aux intentions narratives possibles derrière ces choix de mise en scène : que cherche à exprimer le réalisateur ? Enfin, une dernière colonne est consacrée aux inspirations et références notables, qu'elles proviennent de n'importe quelle forme d'art.

Cette grille m'a permis de rédiger une analyse pour chacun des films de mon corpus.

Analyses appuyées aussi par des éléments de recherches : archives, photos, interviews, making of.

En annexe vous trouverez la grille d'analyse remplie pour chacun des films et la série de mon corpus.

Axe d'analyse	Éléments observables	Intentions, interprétation	Références influences style
Décors, Architectures			
Palette de couleurs			
Lumières et ambiances			
Costumes et matières			
Sons et musiques			
Symboles et motifs récurrents			
Point de vue subjectivité			
Style visuel global			

S'IMPLANTER : OÙ FABRIQUER ?

La question du lieu est essentielle au cinéma, elle permet d'y planter le décor qu'il soit comme nous l'avons vu naturel ou artificiel. Il devient ainsi l'arrière-plan du scénario. Le repérage s'effectue en amont du tournage en présence souvent du réalisateur, du directeur de la photographie, du chef décorateur et par la suite du reste des équipes. Ils sillonnent les paysages naturels, les villes pour trouver le lieu qui correspondra le mieux à l'esthétique et à l'atmosphère qu'ils veulent insuffler à leur film.

Dans l'article "Sortes de décors et leurs usages dans l'histoire du cinéma"¹, il est établi trois types de décors. Le premier est le décor en studio, le plus fréquemment utilisé, il est monté sur un plateau fixe ou mobile. Le second est le décor extérieur en studio, comme c'est le cas par exemple dans la série "Desperate Housewives".²

Enfin, le décor extérieur réel, c'est-à-dire tout décor existant dans la réalité même si il peut être modifié pour les besoins du tournage.

Chaque décor, qu'il soit naturel ou artificiel, a une fonction, c'est ce qu'explique Jean-Pierre Berthomé dans son livre.³ Le premier est le "décor dénotatif", c'est-à-dire la fonction la plus élémentaire du décor, situer le film dans un repère temporel et de lieu.

Le second, est le "Décor facilitateur de la mise en scène", autrement dit c'est l'efficacité de l'organisation du décor de manière spatiale qui va faciliter les besoins de mise en scène. Cela permet une bonne disposition des espaces et facilite le mouvement et le placement de la caméra.

En troisième, nous avons le décor dit "expressif", qui dépasse ses fonctions utilitaires ou informatives comme les deux premiers. C'est ce type de décor qui va nous intéresser par la suite et que nous retrouverons dans les films analysés. Ici, le décor témoigne d'une volonté de produire du sens en addition à la narration. Cela passe par des choix de couleurs, d'éclairages, tous ces indices permettent au spectateur de comprendre : "Dans quelle disposition d'esprit le film lui propose de se trouver". L'auteur explique que dans ce type de décor : "La diversité est ici infinie et il n'existe aucune loi que celle de l'invention du décorateur".

Nous avons aussi le décor "métaphorique", c'est-à-dire que le décor dit au spectateur autre chose que ce qu'il prétend exprimer. On retrouve ce type de décor également dans mon corpus. Prenons l'exemple de l'hôtel rose bonbon du film *The Grand Budapest Hotel*, réalisé et écrit par

¹ BORY Jean-louis, "Sortes de décors et leurs usages dans l'histoire du cinéma", Séquence, la revue du cinéma, n° 3, 1956

² CHERRY Marc (1962-) producteur et scénariste américain. "Desperate Housewives" huit saisons, 2004-2012

³ BERTHOMÉ Jean-Pierre, *Le décor de film. De D.W. Griffith à Bong Joon-ho*, "Les six fonctions du décors de film" édition Capricci, 2023, p.13-33

Wes Anderson : derrière ses couleurs vives et son organisation millimétrée, l'hôtel incarne une illusion d'ordre et d'harmonie alors même que la montée du fascisme gronde en arrière-plan.

De manière comparable dans *In the mood for love* de Wong Kar-Wai, tout laisse à croire l'inévitable union des deux protagonistes, cette tension latente, les répétitions de scènes ou encore les gestes retenus. Cependant, l'étroitesse des décors, ainsi que les jeux d'ombres et de lumières où les personnages apparaissent souvent derrière les barreaux d'une fenêtre, traduisent la métaphore d'un amour impossible.

L'auteur parle aussi des "*décors spectacles*". Ce sont les décors qui suscitent par leur grande qualité l'émerveillement du public. Ces décors ont évolué grâce aux avancées de plus en plus rapides des moyens techniques au cinéma.

Enfin, le décor dit "acteur". Comme son nom l'indique il n'est plus seulement le cadre de l'action mais un protagoniste. Il agit et influe sur l'action, ou sur les personnages.

Par exemple, dans *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola, le château de Versailles est évocateur de l'enfermement que ressent la jeune Reine. Il est comme une prison dorée à l'inverse du Trianon où elle trouve refuge.

Dans les séries, les enjeux de réalisation et de mise en scène sont différents. En effet, la série se compose souvent de plusieurs saisons laissant le temps à l'intrigue et donc à l'atmosphère d'évoluer progressivement. Comme le dit Benjamin Campion, enseignant et chercheur spécialisé dans le cinéma et les séries télévisées : "*Les séries télévisées, tout comme le cinéma, relèvent d'un même souci esthétique; elles développent cependant leurs effets dans la durée, par une mise en scène de la répétition, de la variation et de l'évolution*".⁴

Cela peut intégrer une évolution des décors ou des costumes en lien avec la narration et l'évolution des personnages. La longévité des tournages et les multiples saisons peuvent aussi entraîner des changements d'équipes, par exemple sur "*The Handmaid's Tale*" la directrice de la photographie était pour la saison une, Reed Morano, elle a ensuite été remplacée par Bérénice Eveno.

Ce type de changement peut influencer une modification d'atmosphère dans la série, dans la manière de percevoir ou de travailler même si la série se doit de conserver une continuité esthétique.

Il y a aussi des enjeux importants de temporalité et de budget. Pour un film, le choix des lieux est important mais reste temporaire alors que pour une série il faut s'assurer de pouvoir y tourner plusieurs épisodes ou saisons, sans que le lieu ne soit modifié risquant de bouleverser l'intrigue et l'atmosphère

⁴CAMPION Benjamin, (1981-) "Cinéma et séries télévisées : un souci commun d'analyse esthétique, revue TV/Séries", 2020

souhaitée. Les séries se placent donc plus souvent en studio créé ou dans des lieux existants destinés à cet usage. Entre autre, les séries disposent souvent d'un plus gros budget surtout lorsqu'elles sont signées pour plusieurs saisons, cela permet aux décors et costumes d'évoluer de manière parfois encore plus impressionnante.

Selon Thierry Frémaux,⁵ la série n'est pas capable de transmettre la même émotion visuelle. Il explique qu'au contraire du cinéma on ne connaît pas le metteur en scène d'une série mais plutôt son producteur et scénariste. Il entend par là que c'est le scénario, l'histoire qui prime sur la mise en scène alors qu'au cinéma, la mise en scène peut l'emporter sur le reste. Cependant, il existe quand même des séries dont la mise en scène léchée et minutieuse rappelle celle du cinéma. C'est le cas de "The Handmaid's tale" mais aussi d'autres, telles que "Game of Thrones"⁶ ou encore "Euphoria"⁷. "Euphoria" est une série qui raconte la vie d'adolescents, la difficulté que l'on peut éprouver à ces âges transitoires entre l'enfance et la vie adulte. Dans cette série, la personnalité des personnages s'exprime à travers des décors, des costumes, leurs émotions par les sons, les couleurs ou encore la lumière. Tout dans la mise en scène raconte ce que ces jeunes n'expriment pas.

C'est ce que j'ai voulu démontrer au sein de mon mémoire en choisissant comme exemple "The Handmaid's Tale", à l'instar des films, les séries par la construction de leur mise en scène sont capables de transmettre une narration en sus du scénario et des dialogues.

Concentrons-nous maintenant sur les lieux retenus pour les décors de mon corpus. Ces décors, variés dans leurs dimensions et leurs natures, jouent chacun un rôle essentiel dans la construction du récit filmique et dans l'immersion du spectateur au sein de l'univers du film. Ils constituent la première étape du travail du réalisateur et de ses équipes : le repérage.

⁵Extrait de mon entretien avec Thierry Frémaux, Délégué général du festival international du cinéma de Cannes et Président de l'Institut Lumière

⁶BENIOFF David et WEISS D.B d'après l'oeuvre de MARTIN George R. R, "Game of Thrones", 8 saisons, 2011-2019

⁷LEVINSON Sam, réalisateur et scénariste américain, "Euphoria", 2 saisons, 2019-2021

In the mood for love

Hong-Kong, 1960

Su Li-zhen une jeune femme mariée, emménage dans un nouvel immeuble le même jour que Monsieur Chan lui aussi marié. Leurs conjoints respectifs étant souvent en voyage d'affaires, ils se retrouvent seuls, voisins dans la même solitude.

Au fil de leurs rencontres fortuites, une tension subtile s'accroît, laissant naître un sentiment amoureux interdit. À la suite d'une discussion dans un restaurant, ils découvrent que leur époux respectif ont une liaison ensemble. Cette révélation les rapproche davantage, tout en renforçant la retenue de leur sentiment. Ils maintiennent leurs rendez-vous secrets, partagés entre désir et culpabilité, se cachant du monde sans jamais franchir la limite imposée.

WONG KAR-WAI

Chef opérateur : Christopher Doyle et Mark Lee Ping-Bing

Chef décorateur : William Chang Suk-Ping

Costumiers : William Chang Suk-Ping



In the mood for love

Wong Kar-Wai cinéaste hongkongais, use de manière récurrente des décors comme transmission narrative dans ses films. Ces décors, comme l'explique Jean-Pierre Berthomé, relèvent de la métaphore, tels que les longs couloirs étroits et les espaces clos dans le film laissant croire à une intimité, une proximité naissante. Or le réalisateur y évoque un enfermement, une claustrophobie du sentiment.

Le tournage, contrairement à l'action du film a eu lieu à Bangkok.⁸ Wong Kar-Wai voulait y infuser l'aspect vintage et nostalgique de son enfance. Hong-Kong s'étant rapidement modernisé à cette époque, les paysages ne correspondaient plus à celui des années 60.

Pour le tournage, le chef décorateur William Chang Suk-Ping, a alterné entre studio fermé entièrement reconstitué pour les scènes intérieures et décors naturels pour les espaces comme la rue. Ces décors tels que le long couloir rouge de l'hôtel ont notamment inspiré le couloir du Soho house Hôtel à Hong-Kong. (fig.9)

Le repérage ne s'est pas fait en amont mais au jour le jour, Wong Kar-Wai voulait trouver des endroits à résonance émotionnelle, dont l'essence même allait parler plus que les mots. La recherche des décors naturels s'est donc portée essentiellement sur des lieux aptes à transmettre cette sensation de passé, des murs usés, ou encore une architecture et une lumière très spécifiques. (fig.10-11)

Dans *In the Mood for Love*, le chef décorateur qui a également étudié le design et l'architecture d'intérieur compose un univers visuel très cohérent, où chaque élément qui compose le film : couleur, lumière, décor, costume, participe à la construction d'un univers à la fois clos, poétique et mélancolique. Le film explore les sentiments d'amour retenus et d'intimité impossible au travers des décors, d'une direction artistique minutieuse, qui privilégie l'évocation et le non-dit à la démonstration frontale. Dans les décors, qu'ils soient en intérieur ou extérieur, tout exprime cette idée d'interdit, de secret.

⁸Ying-Di Yin, communicante et autrice sino-australienne "In the mood for love, stage direction", Sidney Opera House, 2022



fig.9 00:52:18



fig.10 00:38:45

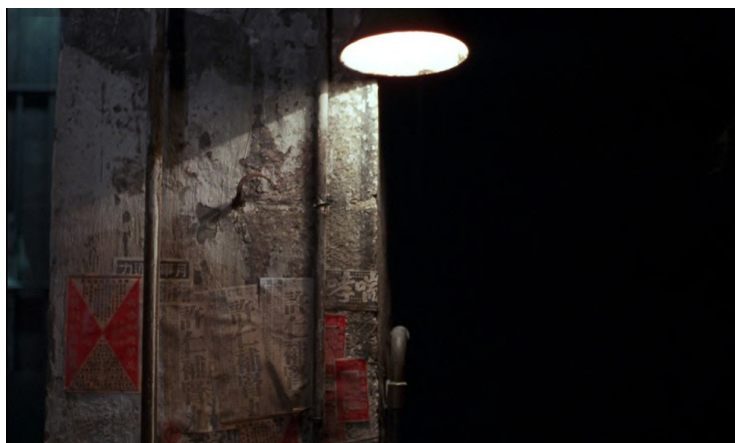


fig.11 01:07:39

The Grand Budapest Hotel

Zubrowska, 1930-1968

Un écrivain rencontre le propriétaire d'un grand hôtel au sein d'une station thermale. Cet ancien "lobby boy" lui raconte son histoire. En 1932, dans ce même hôtel dont le décor a évolué avec son temps, Zéro devient le nouveau Lobby boy du Budapest hôtel dirigé à cette époque par le très strict et chic concierge M.Gustave.

Ce dernier, à la tête de l'hôtel depuis plusieurs années, aime entretenir des relations avec ses clientes, notamment les vieilles femmes fortunées. À la mort d'une d'entre elles, il hérite d'un tableau inestimable, ce qui rend le frère de cette femme vert de jalousie et entraîne une poursuite en justice l'accusant d'avoir orchestré sa mort.

WES ANDERSON

Chef opérateur : Robert Yeoman

Chef décorateur : Adam Stockhausen

Costumière : Milena Canonero



The Grand Budapest Hotel

Wes Anderson travaille film après film, avec une équipe fidèle qu'il dirige comme un chef d'orchestre, ses acteurs et techniciens jouant chacun leur partition au service de son style. C'est aussi le cas pour son huitième film, *The Grand Budapest Hotel* sorti en 2014, qui marque un tournant dans sa filmographie de par son succès et son accomplissement total.

Dans *The Grand Budapest Hotel*, il est question d'un pays imaginaire, Zubrowka, dans lequel la montée du fascisme menace. Wes Anderson y crée un univers aux multitudes de contrastes, entre l'univers féérique qu'incarne l'hôtel et la réalité du monde qui s'installe peu à peu, violent et sinistre.

Afin de se documenter au mieux sur l'Europe de l'Est de cette époque, Wes Anderson explore la bibliothèque du Congrès où il trouve des photochromes⁹ sur l'Europe du début du XX^e siècle. Ces documents ont profondément inspiré sa vision de l'univers visuel qu'il voulait mettre en place. Il a aussi vécu en Europe ce qui a accru sa volonté de faire ce film.

Après avoir écumé de nombreux hôtels du style de l'époque en Europe, c'est à Gorlitz en Allemagne de l'Est, que l'équipe du film s'installe. Dans un centre commercial désaffecté s'élevant sur cinq étages. Lors d'un entretien, le directeur de la photographie, Robert Yeoman, raconte la découverte du lieu où a été construit l'hôtel :

« Il était ouvert au milieu avec un magnifique puits de lumière, nous avons pu y construire la plupart des intérieurs, y compris le hall d'entrée, en gardant un contrôle total ».¹⁰

Ainsi, le tournage alterne décors construits, décors extérieurs et décors miniatures. Wes Anderson, lors d'une interview, explique :

"Presque tous les décors du film sont des endroits où nous avons construit des décors".¹¹

Cela veut dire que Wes Anderson n'utilise quasiment que des décors construits et pas de décors naturels. Cela fait écho à son univers filmique, il aime construire des mondes, il ne reproduit pas la réalité, il la fabrique.

⁹ Images en noir et blanc colorisées

¹⁰ ZOLLER SEITZ Matt, écrivain, réalisateur et critique de cinéma américain, *The Grand Budapest Hotel*, édition Akileos, 2018, p.227

¹¹ Ibid, p.106

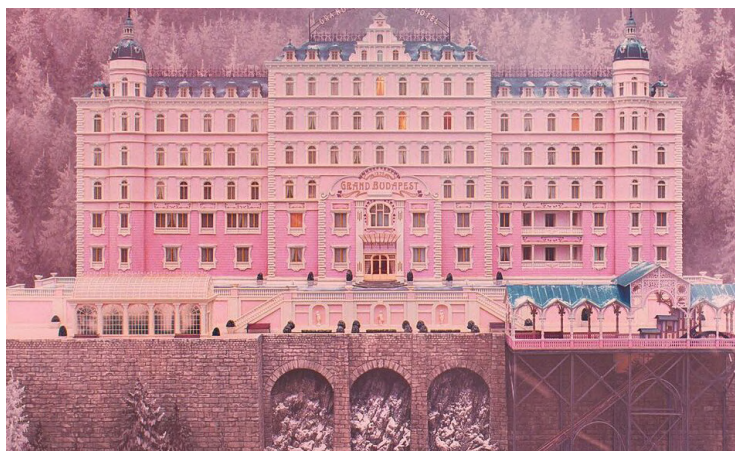


fig.12 00:03:28



fig.13 00:03:32

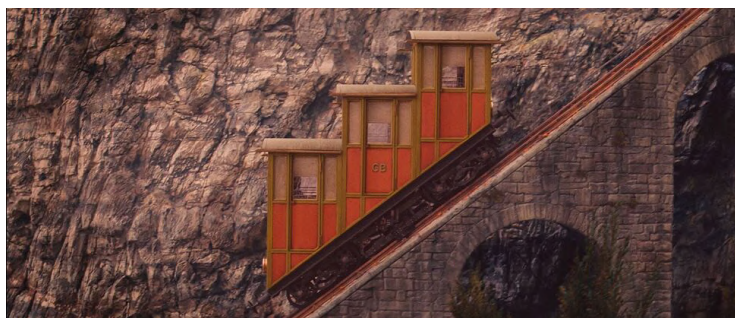


fig.14 00:04:00

Marie- Antoinette

Versailles, XVIII^e siècle

La jeune Archiduchesse d'Autriche Marie-Antoinette est mariée au Roi de France, Louis XVI et découvre la vie fastueuse mais étouffante de la cour de Versailles. Son devoir est désormais de donner au Roi un héritier mais ce dernier distant et maladroit, refuse toute intimité. Marie-Antoinette, sous la pression constante de la cour et de sa mère, cherche sa place dans ce château monumental devenu sa prison dorée. Le film retrace le parcours d'une jeune femme devenue Reine bien trop jeune, qui finira décapitée.

SOFIA COPPOLA

Chef opérateur : Lance Acord

Cheffe décoratrice : Anne Seibel

Costumière : Milena Canonero



Lors d'une interview avec Lynn Hirschberg,¹² Sofia Coppola se confie sur ses choix artistiques, notamment son rapport au lieu et à la narration.

LH : *Tes films montrent souvent des femmes enfermées, dans une maison, un hôtel, un château, Graceland¹³, pourquoi cette fascination pour les espaces clos ?*

SC : *Je pense que c'est symbolique. Ces lieux représentent souvent des mondes intérieurs : des endroits où mes personnages se cherchent, se découvrent. L'isolement peut être étouffant, mais il peut aussi être révélateur. C'est dans ces espaces qu'ils apprennent qui ils sont vraiment.*

Les décors mélangeant décors intérieurs et extérieurs ont été tournés en région parisienne dans différents châteaux. Versailles mais aussi Champs-sur-Marne, Dampierre, Millemont, Pontchartrain, Vaux-le-Vicomte et Chantilly. Lors de mon entretien avec Anne Seibel, la cheffe décoratrice, j'ai pu lui poser plusieurs questions sur son travail pour le film. À la question des repérages, elle m'explique :

"Sofia ne voulait pas qu'on tourne en studio mais que l'on reste dans une configuration naturaliste. J'ai participé à tous les repérages pour trouver ce qui correspondait le mieux. Nous avons recréé la chambre de la Reine, le petit salon, la méridienne. On a sillonné les châteaux et on en a trouvé un qui correspondait aux envies de Sofia mais aussi à la configuration de Versailles avec des pièces filantes. Nous avons ainsi implanté notre décor dans le château de Villemont".

¹² COPPOLA Sofia et HIRSCHBERG Lynn, *Sofia Coppola archives 1999-2023*, Mack, 2023, "interview par Lynn Hirschberg", p.10-15

¹³ Graceland, fait référence au biopic de COPPOLA Sofia, *Priscilla*, 1h53, 2023. C'est le lieu où vivaient Elvis Presley et sa femme Priscilla Presley



fig.15 00:41:50



fig.16 00:37:10



fig.17 00:45:02

The Handmaid's Tale

Gilead, XXI^e siècle

Un régime religieux totalitaire s'est emparé d'une partie du territoire aux États-Unis après un coup d'État. Face à la baisse du taux de natalité, le gouvernement instaure une politique de contrôle total du corps féminin, dans le but de repeupler la nation.

Les femmes fertiles sont réduites à leur fonction reproductive, servant les classes dirigeantes. Les autres, en incapacité d'enfanter, sont assignées à des tâches domestiques ou déportées dans les colonies, zones toxiques où elles travaillent jusqu'à la mort.

BRUCE MILLER

Chef opérateur : Colin Watkinson

Cheffe décoratrice : Elisabeth Williams

Costumière : Ane Crabtree



"The Handmaid's Tale"

D'après l'article "Where was The Handmaid's Tale filmed? Guide to ALL the Locations"¹⁴, la série a été tournée exclusivement au Canada, plus précisément à Toronto et dans la ville de Cambridge. L'équipe voulait trouver un endroit semblable à Boston, lieu où se déroule fictivement la narration.

La maison des Waterford est un manoir historique de 1893, situé dans la ville de Cambridge. C'est une maison de l'époque victorienne qui a failli être démolie dans les années 90 avant d'être préservée par ses nouveaux propriétaires. Dans la série, elle est utilisée uniquement pour les scènes tournées en extérieur, qui montrent sa façade. À l'instar des nazis, les commandants se sont assignés les maisons les plus haut de gamme lors du coup d'État.¹⁵ (fig.18)

De nombreuses scènes ont été tournées dans ces villes, notamment les promenades des servantes, dans le quartier Durand. (fig.19) Le tournage se déroule entre un mélange de décors intérieurs construits que les ensembliers viennent accessoiriser comme l'église St Adan qui est le "red center" dans la série. D'autres scènes sont filmées dans des décors naturels. Lors des repérages la cheffe décoratrice, Julie Berghoff se trouva face à deux défis majeurs, trouver des espaces faisant penser à la ville de Boston aux États-Unis mais aussi des lieux dénués d'affichages commerciaux afin de renforcer l'aspect d'un État totalitaire. Elle confie : *"beaucoup de scènes ont été tournées en utilisant l'arrière de bâtiments municipaux comme la mairie de Toronto, donnant un sentiment d'architecture majestueuse sans sombrer dans la magnificence pure"*.¹⁶ (fig.20)

¹⁴ MOON Ra, "Where was 'The Handmaid's Tale' filmed ? Guide to ALL the locations", Atlas of wonder, 2017

¹⁵ ROBINSON Andrea, autrice et éditrice américaine, *L'art est le making of de The Handmaid's Tale*, édition Grund, 2019, p.26

¹⁶ Ibid, p.37



fig.18 00:03:55
SAISON 1 ÉPISODE 2



fig.19 00:05:31
SAISON 1 ÉPISODE 2



fig.20 00:34:49
SAISON 1 ÉPISODE 4

COMMENT CONSTRUIT-T-ON LE DÉCOR ?

Une fois le lieu du décor choisi, il faut le créer et l'imprégner de l'atmosphère voulue.

Dans son livre *Planter le décor*, la sociologue française, Gwenaëlle Rot explique que le lieu choisi est un commencement : *"le choix d'un lieu de tournage n'est qu'une étape dans le processus de fabrication d'un film. D'autres actions sont nécessaires pour rendre effective la transformation du lieu en décor. Un lieu repéré est bien souvent un matériau de travail inachevé"*.¹⁷

¹⁷ ROT Gwenaëlle (1969-) *Planter le décor, une sociologie des tournages*, édition SciencesPo les presses, 2019, p.10

En effet, comme me l'ont expliqué les chefs décorateurs rencontrés lors des interviews, le repérage du lieu permet par la suite la construction du décor, le travail de conception au travers de maquettes, de 3D ou encore de dessins qui permettront d'insuffler l'atmosphère au film.

En soi, le lieu choisi constitue déjà une base d'architecture, de couleurs, de lumière ou encore d'ambiance mais tout cela peut être contrôlé et modifié par *"les invisibles"*.

L'ensemble de ces éléments permet le dialogue entre le lieu et le scénario, qui infuse l'atmosphère du film, et sa dimension narrative sous-jacente.

Je me suis intéressée grâce aux analyses de films, aux documents d'archives ou encore aux interviews, à la manière dont les décors sont construits et pensés afin de transmettre aux spectateurs une intention narrative.

Dans les films et la série choisis, différentes échelles de lieux et de décors s'établissent permettant de comprendre ces processus. Chaque film et série prennent lieu dans des décors récurrents témoignant d'une intention narrative : un couloir, une chambre, un hôtel, un train, un château, un supermarché ou encore une ville.

Le couloir et la chambre : l'entre deux du désir

Dans *In the mood for love*, les décors et l'architecture du film, bien que réalistes, sont volontairement fragmentés. Wong Kar-Wai choisit de ne jamais révéler totalement les espaces : une chambre entrevue dans un miroir, (fig.21) un couloir laissant apercevoir une cuisine. (fig.22) Lors d'une interview, Wong Kar-Wai explique son intention derrière ces choix de cadrage : *"Nous voulions toujours qu'il y ait quelque chose devant la caméra, car nous voulions créer le sentiment que le spectateur devient un des voisins. Qu'ils observent en permanence les deux protagonistes"*.¹⁸

Ces morceaux d'intérieurs évoquent autant le confinement physique des personnages que leur enfermement émotionnel. Ils viennent aussi amplifier la tension qui se joue entre les deux. Dans la scène où Su Li-zhen se retrouve coincée dans la chambre avec M. Chow, impossible d'en sortir tant que les autres habitants sont là, révèle l'interdit de leur amour. (fig.23)

Hong-Kong des années 1960 y est montrée non pas dans sa frénésie urbaine, mais dans son intimité domestique, dans des espaces exigus. Lors d'une interview, Wong Kar-Wai explique qu'il s'est inspiré de son enfance pour les décors. Il vivait avec sa famille et d'autres dans des appartements partagés. L'intimité n'existait pas : *"Le monde dans lequel les personnages évoluent est tout droit sorti de mon enfance"*.¹⁹

Les murs défraîchis, les matériaux modestes et la proximité des voisins disent quelque chose d'un monde en mutation (fig.22) : une société encore marquée par la tradition. Pourtant, ce quotidien reste caché, comme si l'amour naissant entre les deux protagonistes ne pouvait exister qu'à travers des interstices, dans les interzones de la vie sociale.

¹⁸ KAUFMAN Anthony, journaliste et critique spécialisé dans le cinéma.

Interview : "The "Mood" of Wong Kar-Wai; the Asian master does it again", IndieWire, 2001

¹⁹ WIGLEY Sam, critique, journaliste et écrivain spécialisé dans le cinéma.

Interview Wong Kar-Wai, "Twenty-five years on from the premiere of *In the Mood for Love*, Wong Kar Wai looks back on the complicated genesis of his masterpiece of desire and restraint", British film Institut, 2025



fig.21 01:01:00



fig.22 00:03:51



fig.23 00:49:09

L'hôtel du temps passé

Dans *The Grand Budapest Hotel*, Wes Anderson déploie un univers à la fois miniature et monumental, où chaque couleur, chaque costume, chaque décor semble raconter la mémoire d'un monde disparu. Les décorateurs ont développé un grand travail afin d'y faire revivre cette idée andersonnienne²⁰ de l'hôtel des années 30.

L'hôtel, perché sur sa montagne enneigée, se pose comme une pâtisserie pastel, une vision sucrée de l'Europe d'avant guerre. Ses murs roses poudrés évoquent une douceur presque enfantine, une forme de refuge hors du temps. (fig.24) Pourtant derrière cette façade de conte, se profile déjà la menace : peu à peu les couleurs se fanent, se glacent. Le rose s'efface devant le bleu, les drapeaux fascistes viennent recouvrir les murs de l'hôtel. (fig.25)

L'hôtel d'après-guerre montré aussi bien au début qu'à la fin du film témoigne d'un monde disparu, les teintes chaudes ont laissé place à des tons verts orangés monotones. Le lieu n'est plus qu'un souvenir éteint dont la mémoire perdure dans le récit de Zéro, l'ancien "lobby boy"²¹ aujourd'hui directeur de l'hôtel.

Tout dans l'architecture du film raconte cette bascule. L'hôtel des années trente est saturé de détails, d'ornements et d'objets. Il respire la vie, la sophistication, la générosité d'un âge d'or européen. Celui d'après-guerre, en revanche, est dénudé, presque administratif. Les grands halls sont vides, les murs nus, seuls quelques meubles épars habillent l'hôtel. (fig.26)

²⁰ "andersonnienne", est un terme souvent utilisé pour désigner l'univers de Wes Anderson

²¹ "Lobby boy" traduit en français par "groom", est un terme utilisé dans les hôtels de luxe pour désigner le jeune employé chargé d'accueillir les clients, de porter les bagages ou d'exécuter des courses



fig.24 00:18:20



fig.25 00:03:51



fig.26 00:49:09

Afin de tourner dans deux hôtels différents au même endroit, les équipes des décors ont dû procéder de manière ingénieuse. Ils ont d'abord créé les décors de l'hôtel des années 30 (fig.27), qu'ils ont recouvert de faux murs sur lesquels ont été contruits le décor du deuxième hôtel. (fig.28) Ils ont donc dû tourner à rebours, c'est-à-dire en commençant par les scènes de 1968.

Cela n'est pas le seul subterfuge auquel Wes Anderson et ses équipes ont eu recours. Afin de créer la façade de l'hôtel, Wes Anderson a fait appel à un spécialiste des décors miniatures, l'allemand Simon Weisse. Ce dernier lui a réalisé une maquette à petite échelle de l'hôtel avec tous les détails.(fig.29)

C'est comme ça qu'il a créé l'hôtel, en l'ajoutant devant un fond vert afin d'y insérer l'arrière-plan. Les scènes se situant à l'entrée de l'hôtel sont un décor construit indépendamment de la façade.

Wes Anderson aime utiliser les miniatures car elles apportent une touche esthétique très particulière à ses films. Ces miniatures nécessitent des matériaux standards tels que le bois, le plastique ou encore le plâtre, dont la patine se fond parfaitement dans l'aspect vintage des films de Wes Anderson. Concrètement, comme le raconte l'écrivain Glenn Adamson dans son essai pour le livre, *Wes Anderson : les archives*²², *"Quelle que soit l'échelle, le monde d'Anderson est un univers de maison de poupée"*.

Anderson ajoute : *"Les détails, c'est de cela que le monde est fait"*.

²² CINÉMATHEQUE,
Wes Anderson, Les archives, catalogue d'exposition à la cinémathèque française du 19 mars 2025 au 27 juillet 2025.
Publié le 15/03/2025

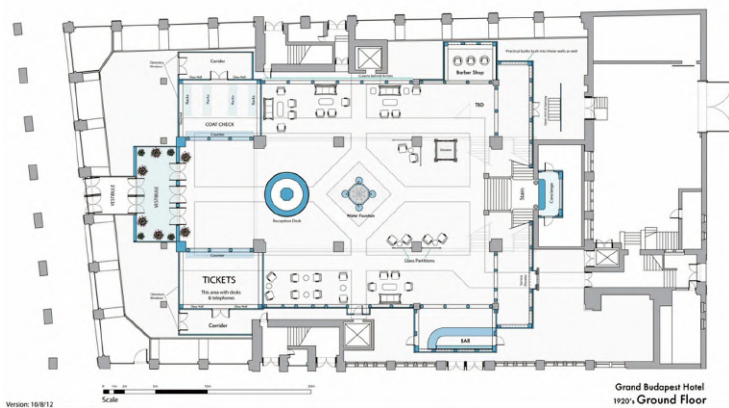


fig.27
PLAN DES DÉCORS DE
L'HÔTEL ANNÉES 20 (BLEU)

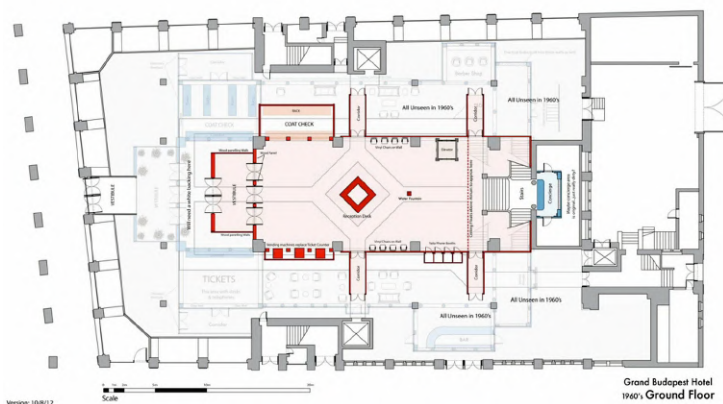


fig.28
PLAN DES DÉCORS DE
L'HÔTEL ANNÉES 60 (ROUGE)
QUI MONTRÉ COMMENT
LES DEUX HÔTELS SE SONT
EMBOÎTÉS DANS LE MÊME
DÉCOR



fig.29
MAQUETTE DE L'HÔTEL,
RÉALISÉ PAR SIMON WEISSE.
PHOTO TIRÉE DU LIVRE DE
ZOLLER SEITZ MATT, THE
GRAND BUDAPEST HOTEL

Le train : figure d'un monde en transition

Dans le film, Wes Anderson utilise également la figure du train pour témoigner de la bascule de l'âge d'or vers le fascisme. Le train n'est pas qu'un simple moyen de transport mais devient un espace métaphorique, un lieu suspendu entre la liberté et la contrainte, entre l'ancien monde et le nouveau. Au début du film, les wagons sont le théâtre d'un raffinement encore préservé. M. Gustave et Zéro y voyagent dans une atmosphère feutrée, à l'image de l'hôtel : le service est impeccable, les compartiments sont décorés avec soin, les passagers respectent un certain code de conduite. Le train circule encore dans un territoire imaginaire, celui de Zubrowka. Peu à peu le ton change. À mesure que la guerre approche, le train devient un lieu de contrôle, d'angoisse, où l'on vérifie les papiers, où les uniformes des soldats imposent l'ordre. (*fig.30*)

Les wagons ne sont plus un espace libre, mais un corridor de surveillance. Dans ces scènes, Anderson illustre avec précision la montée du fascisme en Europe : un monde où la mobilité, symbole d'ouverture et d'innovation vers le nouveau monde se transforme en symbole d'oppression. Le train qui reliait les villes, les peuples, les histoires, devient une machine d'enfermement. C'est aussi dans ce train que se joue une scène de confrontation violente entre M. Gustave et les soldats, où la politesse et la poésie se heurtent à la brutalité de l'ordre militaire. Le train est l'image même de la modernité malmenée : un progrès technique détourné de son idéal humaniste.

Il est intéressant de comprendre comment ont été tournées les scènes dans le train. À l'origine, le décor a été construit dans la salle à manger du premier hôtel. Afin de simuler le paysage enneigé, les machinistes agitaient un drap blanc éclairé par l'arrière, créant ainsi l'illusion de la neige qui défile. Cependant, pour l'une des scènes où l'on voit les soldats dans le cadre de la fenêtre, ils ont dû filmer en extérieur. Le wagon a donc été déplacé en pleine nature sur un chariot de travelling. (*fig.31-32*)



fig.30 00:19:04



fig.31 01:29:43



fig.32

"BEHIND THE SCENE"
DÉCOR DU TRAIN
PHOTO TIRÉE DU LIVRE DE
ZOLLER SEITZ MATT, *THE
GRAND BUDAPEST HOTEL* 75

La chambre de la Reine : une prison dorée

Dans *Marie-Antoinette*, la chambre de la Reine est une l'un des lieux récurrentes du film. Symbole d'abondance et de beauté, elle est aussi cette pièce qui lui rappelle le monde dans lequel elle est contrainte de vivre.

Afin de commencer leur travail de conception, la cheffe décoratrice et les autres corps de métiers ont reçu un moodboard : *"Ça a démarré par un moodboard, un cahier de tendances que nous a donné Sofia, avec une quinzaine de pages de références très modernes, symbolisant sa vision du film : un film neuf avec des décors neufs et des couleurs pop, pastelles et mode". "Avec le directeur de la photo on a fait beaucoup de tests sur les tissus, les peintures, les matières. On a tous travaillé en triangle"*²³

Dans le livre *Les monuments stars du 7e art*,²⁴ Anne Seibel nous confie les secrets de conception et de fabrication des décors. Elle a notamment consulté des documents très anciens à la Bibliothèque nationale. Afin de commencer son travail, elle est partie du scénario qu'elle a examiné scène par scène. Les appartements de la Reine ont été le plus gros chantier, en réalité les scènes se déroulant à Versailles ne sont quasiment que du décor construit. Le studio a été installé dans le château de Millemont dont les intérieurs ont été entièrement masqués par les décors pour rappeler l'essence de Versailles. Des espaces monumentaux, saturés de dorures, de moulures et de perspectives grandioses toutes dessinées et réalisées à la main pour le tournage. *"Nous avons fait comme si tous les éléments étaient neufs"* déclare Anne Seibel :

*"Nous avons décidé de reconstituer le lit entièrement, et d'adapter le ciel de lit au mouvement de la caméra afin de voir les décorations. (fig.35) Nous nous sommes également servis des fenêtres car nous étions au rez-de-chaussée pour en faire des portes secrètes. De l'autre côté, on a créé une vue de Versailles sur une bâche de 30 mètres de long. On a ajouté aussi énormément de miroirs, de peintures, des moulures, (fig.34) un plafond en trompe l'œil pour donner la sensation de hauteur. Nous avons tout meublé et drapé avec des tissus tissés sur mesure par la maison Prella qui avait refait toute la chambre originale de la Reine à Versailles. Il y a aussi de l'impression numérique sur les murs de la chambre qu'on voit en arrière-plan".*²⁵

²³ Extrait de mon entretien avec Anne Seibel, cheffe décoratrice pour *Marie-Antoinette*, Sofia Coppola, 2006

²⁴ NGUYEN-TRONG Binh, (1958-), historien et critique du cinéma, réalisateur et scénariste français. *Monuments stars du 7e art*, "La chambre de Marie-Antoinette", éditions du patrimoine, 2010, p.209-215

²⁵ Extrait de mon entretien avec Anne Seibel, cheffe décoratrice pour *Marie-Antoinette*, Sofia Coppola, 2006

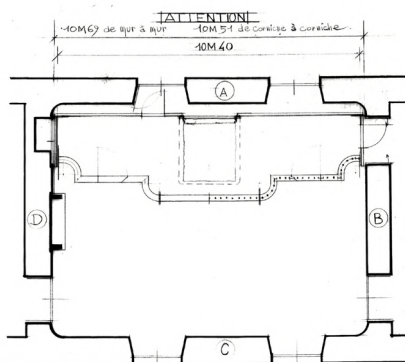


fig.33 PLAN DE LA CHAMBRE DE LA REINE,
RÉALISÉ PAR LA CHEFFE DÉCORATRICE ANNE SEIBEL

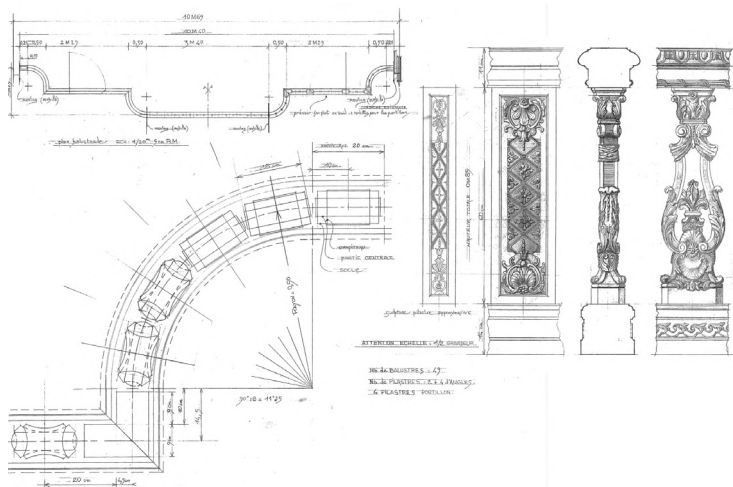


fig.34

DESSINS TECHNIQUES,
DÉTAILS BALUSTRADES,
CHAMBRE DE LA REINE
RÉALISÉ PAR LA CHEFFE
DÉCORATRICE ANNE SEIBEL



fig.35

ELEVATION LIT,
CHAMBRE DE LA REINE
RÉALISÉ PAR LA CHEFFE
DÉCORATRICE ANNE SEIBEL

En clair, tout dans la construction des décors mais aussi des moindres détails comme les serrures ont été mis en œuvre pour transcrire la grandiosité de Versailles. Au total, les décors de la chambre de la Reine ont coûté 300 000 dollars.

Pourtant, au cœur de cette splendeur, l'effet recherché est paradoxal : la petitesse du personnage semble écrasée par l'échelle des lieux, renforçant le sentiment d'isolement de Marie-Antoinette.



fig. 36 SALON DORÉE AVANT L'INTERVENTION DE L'ÉQUIPE DÉCOR
CHÂTEAU DE MILLEMONT



fig. 37 SALON DORÉE APRÈS L'INTERVENTION DE L'ÉQUIPE DÉCOR
CHÂTEAU DE MILLEMONT



fig.38 00:15:11



fig.39
DÉTAIL DU LIT DE
LA REINE



fig.40
COIFFEUSE DE LA
REINE ET ACCES-
SOIRES DANS LE
SALON DORÉE

La maison des Waterford : une chambre au grenier

Pour les scènes tournées en intérieur, les décors ont été entièrement construits tels que la maison des Waterford. Dans la série où les classes et les genres sont divisés de manière totalitaire, les décors traduisent cette même tension entre réalisme et oppression. La plupart des scènes dans "The Handmaid's Tale" se déroulent à l'intérieur : chambre étroite, couloir austère, salon décoré avec un goût bourgeois déchu.

Les maisons des commandants, avec leurs boiseries somptueuses et leurs lits à baldaquin, contrastent fortement avec la sobriété des espaces réservés aux servantes, marquant ainsi la séparation des classes et des genres au sein de cette société patriarcale. Chaque tableau présent dans la maison du commandant Waterford est une reproduction, des tableaux du Musée des Beaux-Arts de Boston, donnant de la réalité à ce récit dystopique.²⁶ (fig.41)

La chambre de Defred située sous les combles illustre cette claustration : la protagoniste énumère les objets qui l'entourent dans un inventaire qui souligne le dénuement et la perte de toute individualité : "a chair", "a lamp".²⁷ (fig.42) La chambre a été conçue par la décoratrice, Julie Berghoff. (fig.43) Son mobilier fait référence à ceux des années 70, les éléments comme la baignoire ou encore les draps ont été conçus pour s'identifier à cette époque. La volonté de la cheffe décoratrice était qu'on ait le sentiment que le mobilier sorte du grenier. La chambre devait s'apparenter à une cellule, mais sans loquet ni serrure. Le plafonnier a été enlevé ainsi que le miroir qui a laissé une trace sur les murs. Les abat-jours sont en papier. "On ne peut risquer que la précieuse Defred se suicide", souligne le réalisateur dans une interview confiée à OCS.²⁸ Tout dans la conception des décors de la chambre de Defred a été conçu dans l'idée de faire ressentir qu'elle est prisonnière. Les décors s'inscrivent dans une esthétique dystopique profondément cohérente. Bien que l'action se situe dans un futur proche, le style général renvoie au XVII^e siècle : mobilier ancien, croyances archaïques, langage biblique. Ce mélange d'éléments contemporains et anciens brouille la temporalité, donnant à Gilead une apparence hors du temps, à la fois familière et étrangère. L'univers se construit comme une relecture visuelle des grandes dystopies littéraires telles que 1984 de Georges Orwell²⁹ ou *Le meilleur des mondes* d'Huxley³⁰, tout en s'ancrant dans les textes religieux de l'Ancien Testament, notamment le *Lévitique*.³¹

²⁶ ROBINSON Andrea, *L'art est le making of de The Handmaid's Tale*, édition Grund, 2019, p.30-31

²⁷ MILLER Bruce, "The handmaid's Tale", saison 1 épisode 1, 2017

²⁸ Storyseries, cine+ OCS, "Bruce Miller et les secrets de fabrication de "The handmaid's tale", 2018

²⁹ ORWELL Georges, 1984, édition Gallimard, 1950

³⁰ HUXLEY Aldous, *Le meilleur des mondes*, édition Chatto & Windus, 1932

³¹ Le Lévitique est le troisième livre de l'Ancien Testament, attribué traditionnellement à Moïse. Il traite des lois concernant le culte, les sacrifices et les questions de pureté rituelle.



fig.41 00:12:16
SAISON 1 ÉPISODE 3



fig.42 00:55:30
SAISON 1 ÉPISODE 1

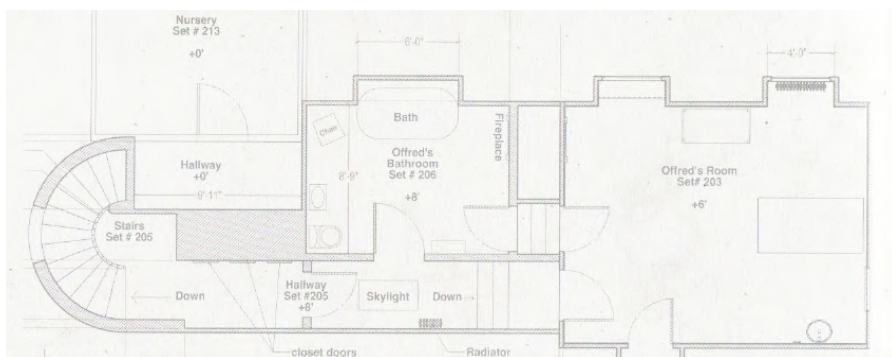


fig.43 PLAN DES DÉCORS
MONTRANT LA CHAMBRE,
LA SALLE DE BAIN ET LE
COULOIR DE DEFRED

Le supermarché : un lieu totalitaire

L'un des lieux majeurs dans la construction des décors a été le supermarché dans lequel les servantes font leurs courses. Il fallait qu'il mélange l'aspect de ce monde moderne mais devenu totalitaire. En conséquence de l'interdiction de lire pour les servantes, toutes les étiquettes des produits devaient être représentées par des images ou des pictogrammes. Ces images ont été réalisées par le graphiste Sean Scoffield et ses équipes. (fig.44) Le supermarché est un décor qui évolue perpétuellement dans la série. Des indices y sont glissés sur l'emprise de Gilead, par exemple lorsque les oranges apparaissent au supermarché cela signifie que le gouvernement s'est emparé du territoire de la Floride. (fig.45)

La chaise d'accouchement : symbole d'emprise

En plus des décors, la création sur mesure d'objets a participé à créer l'univers dystopique et totalitaire de Gilead. Pour les cérémonies d'accouchement, l'équipe des décors a créé une chaise spéciale permettant à l'épouse et sa servante de s'asseoir dessus simultanément. (fig.46-47)

Dans le livre *L'art et le making of de The Handmaid's Tale*,³² Julie Berghoff raconte son procédé dans la conception de cette chaise. Elle s'est inspirée de l'époque victorienne, en choisissant de la peindre en rouge avec des dorures : "je crois qu'on a construit trois ou quatre prototypes pour obtenir celle qui mettait en valeur les personnages ainsi que l'événement". (fig.48)

³² ROBINSON Andrea, *L'art est le making of de The Handmaid's Tale*, édition Grund, 2019, p.101

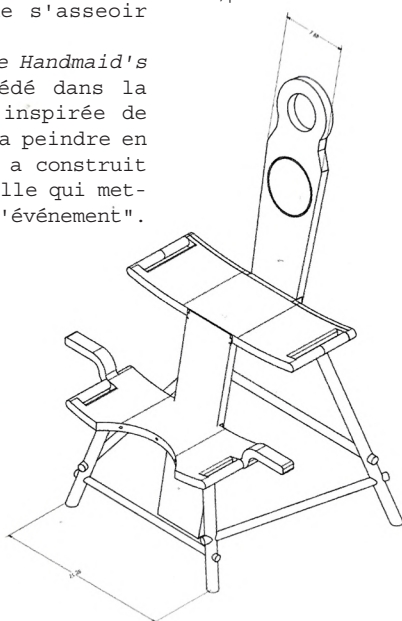


fig.48

CROQUIS DE LA CHAISE
D'ACCOUCHEMENT
RÉALISÉE PAR L'ÉQUIPE
D'ACCESSOIRISTES



fig.44 00:13:43
SAISON 1 ÉPISODE 1



fig.45 00:14:40
SAISON 1 ÉPISODE 1



fig.46 00:23:15
SAISON 2 ÉPISODE 2



fig.47 00:22:14
SAISON 2 ÉPISODE 2

COMMENT CONSTRUIT-T-ON LE DÉCOR ?

L'analyse de ces films et de cette série, au travers du travail des chefs décorateurs, ensembliers, d'archives et de ma grille d'analyse, nous fait comprendre deux points essentiels.

Le premier est celui du repérage qui pour tout film permet de choisir le lieu qui transmettra de manière la plus juste l'atmosphère souhaitée, ce travail est indispensable. Comme nous l'avons vu dans mon analyse, il peut se faire sous différentes formes selon les décors souhaités : intérieurs, extérieurs, construits, réalistes...

Cependant le repérage n'est que le commencement du travail à cela s'ajoute le travail des chefs décorateurs et leurs équipes qui vont transformer les lieux repérés en décor, leur infuser l'ambiance souhaitée, imaginée ce qui permettra au mieux la transmission narrative. Comme nous l'avons vu c'est d'abord un travail de conception : moodboards, dessins, plans, maquettes servent à prévisualiser les décors et en concevoir les aspects techniques. Cette manière de travailler, n'est pas sans rappeler celle de l'architecte d'intérieur. Une fois le projet conceptualisé il faut le réaliser à grande échelle ou à petite, telle la maquette miniature du *Grand Budapest Hotel*. Ces travaux peuvent prendre des mois, et coûtent souvent des millions d'euros.

À la construction des décors s'ajoutent d'autres éléments essentiels à la transmission narrative : lumières, cadrages, sons. Tous ces choix artistiques sont faits par le directeur de la photographie, supervisés par le réalisateur et doivent être pris en compte en amont du tournage. Ils vont grandement influencer la manière dont les décors sont construits. Ce sont ces éléments qui seront porteurs de la narration.

C'est ce que j'ai voulu démontrer avec les films de mon corpus, comment une lumière peut-elle exprimer l'intériorité d'un personnage ? Comment le cadrage cache ou révèle ce que les dialogues ne disent pas ? Ou encore en quoi les sons, les musiques intensifient les émotions du spectateur ?

Séquence IV -
Révéler l'invisible

Lumières et sons cadrent le récit

*Langage chromatique :
palettes de couleurs et costumes*

LUMIÈRES ET SONS CADRENT LE RÉCIT

Afin de transmettre une émotion narrative, les décors sont accompagnés de jeux de lumières, de choix de cadrage ou encore de musiques plongeant le récit dans un univers particulier.

L'article de la revue du cinéma : "apport de la lumière"¹, définit l'usage de la lumière comme servant à mettre en relief les éléments plastiques d'un film.

Selon Louis Page, opérateur de cinéma, *"du jeu subtil des lumières et des ombres l'atmosphère naîtra, grise et triste, brillante et luxueuse, dure et âpre, selon l'histoire, le milieu dans lequel elle se déroule, la psychologie des personnages qui l'animent"*.²

Ainsi, comme me l'a expliqué Pascale Marin lors de notre entretien, la lumière et le cadre sont l'essence même de l'art cinématographique.³

Le cadrage, c'est-à-dire la manière dont la caméra va être placée permet de transmettre une intention narrative. Il existe plusieurs types de cadrage aussi appelés plans : plan général, d'ensemble, moyen, américain, rapproché ou encore gros plan. Le mouvement de la caméra va aussi jouer sur la transmission narrative, on ne ressentira pas la même intensité dans une scène où la caméra est statique ou en mouvement.

La musique et les sons y jouent aussi un rôle. L'article "Quel est le rôle de la musique dans les films?"⁴, explique ses trois fonctions.

Le premier est l'intensification des émotions : *"L'un des rôles majeurs de la musique est d'amplifier les émotions ressenties par le spectateur. Elle peut susciter l'angoisse, la joie, la nostalgie ou la tristesse grâce à des choix mélodiques et harmoniques bien pensés"*. Cela peut être également produit par des sons, tel que le claquement d'une porte.

Le deuxième rôle de la musique est la création d'ambiance : *"Chaque genre cinématographique possède son propre langage musical. Un film d'horreur utilisera souvent des nappes sonores oppressantes, des sons stridents ou des silences pesants pour renforcer l'angoisse. En revanche, une comédie romantique préférera des mélodies légères et harmonieuses pour illustrer l'amour et la légèreté"*. Et enfin, un rôle de soutien à la narration : *"La musique peut agir comme un fil conducteur tout au long du film. Un thème musical récurrent associé à un personnage ou une situation permet d'apporter de la cohérence au*

¹BORY Jean-Louis, "apport de la lumière", Séquences la revue du cinéma n°3, février 1956, p.8-9

²ALION Yves (journaliste et critique du cinéma français) et CAMY Gérard (historien du cinéma français), *Le cinéma par ceux qui le font*, édition Nouveau monde Eds, 2010, p.220

³Extrait de mon entretien avec Pascale Marin directrice de la photographie, p.24 de mon mémoire

⁴LALUQ Valérie, "Quel est le rôle de la musique dans les films?", 75 secondes, 13 février 2025

récit".

Dans les films de mon corpus, les choix de lumière, de cadrage ou encore de musique sont très précis et participent pleinement à la transmission narrative, à la compréhension de l'histoire ou encore à l'intériorité des personnages. Nous allons découvrir comment les directeurs de la photographie ou encore les compositeurs ont travaillé et quelles ont été leurs inspirations.

Les ombres révèlent l'interdit

Dans *In the mood for love*, la lumière joue un rôle fondamental dans la construction de l'ambiance ralentie du film. Entièrement artificielle, lampes de chevet, néons, éclairages urbains, la lumière révèle les visages et les corps sans jamais les exposer pleinement. Les scènes nocturnes, souvent pluvieuses, baignent dans une lumière jaune ou verdâtre, étouffée, presque irréelle. Elle ne cherche pas à reproduire fidèlement la réalité, mais à traduire une intériorité, une intimité. (fig.49) Cette lumière émotionnelle intensifie les scènes dénuées de toute acte physique, crée des zones d'ombre, elle accentue les mystères, les silences, les hésitations. Et lorsque, à la fin du film, la lumière du jour apparaît enfin, elle marque la fin de la parenthèse amoureuse et le retour à la réalité.

Les choix de cadrage accentuent cette dimension narrative, la caméra est toujours positionnée hors de la pièce comme cachée derrière un mur afin de traduire ce sentiment d'interdit, l'obligation des personnages de se cacher. (fig.50) Le spectateur et la caméra sont ainsi placés comme un voyeur de cette histoire d'amour qu'il regarde de l'extérieur. Ce souci de stylisation constant inscrit le film dans une direction artistique globale très cohérente. L'univers clos du récit est souligné par la répétition des lieux, des objets, des gestes. Les scènes se rejouent, comme la fameuse séquence de la ruelle où les deux protagonistes se croisent toujours sur la même musique. (fig.51)

À travers cette stylisation poussée, *In the Mood for Love* brouille le rapport au réel. Les émotions sont profondément humaines, les gestes vrais, mais l'espace qui les entoure semble presque théâtral. Le réel y est filtré, cadré, géométrisé, souvent vu à travers un miroir ou une porte entrouverte. Cette mise à distance visuelle sert à illustrer la nature même de la relation entre les deux personnages : un amour réel, mais jamais consommé, toujours tenu à l'écart, en constante suspension.



fig.49 00:12:16



fig.50 00:44:41

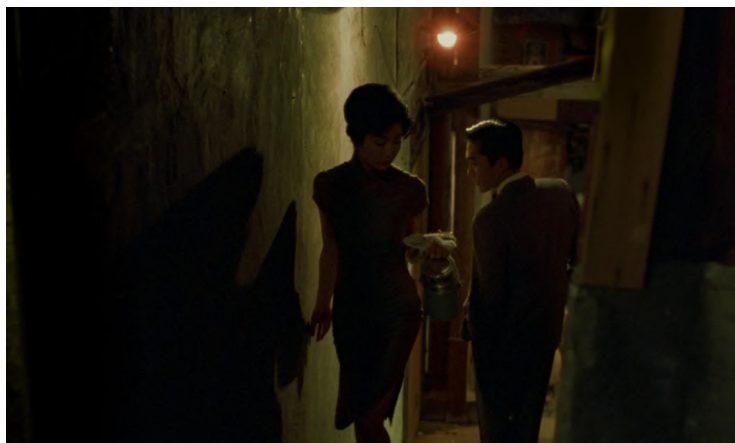


fig.51 00:16:58

Les motifs et objets récurrents : fleurs, rayures, horloges, viennent structurer visuellement le récit, tout en symbolisant le passage du temps et la durée du désir. (fig.52-53) Wong Kar-Wai révèle lors d'une interview : "Nous avons 20 à 25 robes pour Maggie pour tout le film. Comme nous avons raccourci le film, cela ressemble à un défilé de mode: elle change tout le temps. Mon intention au départ était d'essayer de montrer le film de manière répétitive. Par exemple, répéter la musique, l'angle d'un lieu, toujours l'horloge, toujours un couloir, toujours l'escalier. Parce que je voulais montrer que rien ne change, sauf les émotions de ces deux personnes".⁵

⁵KAUFMAN Anthony, Interview, "The "Mood" of Wong Kar-Wai; the Asian master does it again", IndieWire, 2001

⁶Shigeru Umebayashi (1951-), compositeur de bandes originales de plus de 40 films, japonais et chinois

La musique du film composé par Shigeru Umebayashi⁶, revient de manière récurrente dans le film, elle est quasiment la seule musique du film avec celle qui compose la dernière scène.

Ici la musique est seulement celle des instruments, le violon, le piano intensifient la sensualité de Su Li-zhen et la latence entre les deux personnages. La musique se traduit par des jeux de répétition, à de nombreux moments du film, évoquant le doute, le suspense, le palpitement.

Wong Kar-Wai propose ainsi une perception subjective du récit. Le film n'est jamais neutre. La caméra épouse les points de vue des personnages, particulièrement celui de Su Li-zhen, dont les silences et les regards absents expriment mieux que tout dialogue son trouble intérieur. (fig.54) L'émotion passe par la suggestion, le hors-champ.

En somme, *In the Mood for Love* est une œuvre où la forme et le fond se rejoignent parfaitement. La mise en scène révèle l'indicible : un amour pur, mais impossible. Dans un monde cloisonné, où le temps passe trop vite et les sentiments ne trouvent pas leur place, Wong Kar-Wai choisit de filmer non pas ce qui se dit, mais ce qui se retient. Une approche profondément sensorielle et métaphorique du sentiment amoureux, qui confère au film une beauté intemporelle et universelle.



fig.52 00:06:46



fig.53 00:13:17



fig.54 01:04:29

Caméra argentique : éclat du passé, effacement du présent

Dans *The Grand Budapest Hotel*, la lumière prolonge cette impression de tableaux créés par les miniatures des décors. Le travail de l'étalonneur est essentiel pour transmettre au spectateur ces repères temporels et émotionnels propres au film. Les premiers plans, baignés d'un filtre rose-violet, donnent au film une texture presque aquarellée, comme si les images étaient peintes à la main. (fig.55) Plus tard, le ton devient bleuté, froid. (fig.56) Une scène finale, dans le train, passe au noir et blanc, dépouillant l'image de toute artifice, plongeant une fois pour toutes le récit dans la tragédie. (fig.57)

Les cadrages jouent aussi sur cette sensation de tableau délibérément voulu par Anderson. Les effets de coulissements, les travellings géométriques et répétitifs de la caméra tel que le jeu avec l'ascenseur, théâtralise le film.

Dans le film, la musique a été réalisée par Alexandre Desplat,⁷ compositeur, musicien et chef d'orchestre français. Dans une interview menée par Matt Zoller Seitz, le compositeur de la bande originale se confie sur ses choix et intentions. La musique du film a un aspect hybride, allant du folklore d'Europe de l'Est, du classique au jazz :

⁷ZOLLER SEITZ Matt,
The Grand Budapest Hotel,
édition Akileos,
2015, p.136-137

"Il y a beaucoup d'intuition dans ce que je fais, parce qu'il ne s'agit pas simplement de comprendre l'intrigue, il faut ressentir ce qu'on vous donne à l'écran, ce que font les acteurs, leurs répliques, ce qui se passe hors champ, ce que vous pouvez anticiper ou ce à quoi vous pouvez préparer le public?"



fig.55 00:06:46



fig.56 00:13:16



fig.57 01:04:29

Entre candeur et éclat : une Reine adolescente

Dans *Marie-Antoinette*, l'éclairage accompagne cette oscillation entre faste et intimité. Les visages et les décors semblent baignés de lumière naturelle (fig.58) révélant la splendeur de Versailles dans une atmosphère sensuelle et picturale qui n'est pas sans rappeler les autres films de la réalisatrice. La nuit, les scènes éclairées à la bougie créent un clair-obscur feutré, tantôt mystérieux, tantôt mélancolique. La lumière devient ainsi un vecteur émotionnel, révélant la nostalgie et l'ennui qui habitent le personnage. (fig.59)

Anne Seibel a révélé que toutes les bougies présentes sur le set étaient électriques.⁸

Dans son livre, Sofia Coppola confie lors d'une interview : *"j'aime que les choses soient dites à travers les gestes, la lumière, le rythme. J'ai toujours été attirée par les films où l'on ressent plus qu'on ne comprend. J'aime que le spectateur ait de l'espace pour rêver, pour interpréter".*⁹

Le film adopte en effet constamment le point de vue de la jeune Reine, multipliant les cadrages rapprochés et les immersions dans son intimité. La Reine apparaît autant comme une icône d'abondance, entourée de pâtisseries, de bijoux et de tissus (fig.60) que comme une jeune femme vulnérable, démaquillée, en proie aux doutes et au désespoir. La mise en scène construit une subjectivité féminine rarement accordée aux figures historiques. (fig.61)

Comme me l'a expliqué Anne Seibel lors de notre interview, Sofia Coppola use de multiples inspirations et crée un "carnet de tendances"¹⁰ :

"Nous avons des références de peintures et de mode, c'est surtout ce carnet de tendances qui nous a emmenés vers cette direction que nous avons modernisée. Tout a été retravaillé pour donner ce style particulier qui appartient à Sofia Coppola. Il y avait une ambiance sur le plateau comme si l'on était sur un shooting de mode, tout le monde chuchotait on retrouvait cette langueur du film".

⁸ N.T.Binh, *Monuments stars du 7e art*, "La chambre de Marie-Antoinette", éditions du patrimoine, 2010, p.209-215

⁹ COPPOLA Sofia et HIRSCHBERG Lynn, *Sofia Coppola archives 1999-2023*, Mack, 2023, "interview par Lynn Hirschberg", p.10-15

¹⁰ Carnet de tendances ou moodboard regroupent les images, références d'univers, de décor, de costumes, de peintures, etc afin de transmettre ses intentions de mise en scène à ses équipes



fig.58 01:31:58



fig.59 01:33:22



fig.60 00:53:44



fig.61 01:10:39

Le film n'est pas une biographie de Marie-Antoinette mais un biopic. D'après la définition du dictionnaire Larousse : "Le biopic peut s'inspirer de fait réel tout en laissant une certaine latitude à l'imaginaire du réalisateur".¹¹

¹¹ Définition de Biopic
Dictionnaire Larousse

Sofia Coppola fait le choix de s'inspirer d'oeuvres d'autres époques et incorpore des accessoires ou encore des musiques de style contemporain.

¹² FERRIS Suzanne, spécialiste américaine visuelle, du cinéma et de la mode. *The cinéma of Sofia Coppola : fashion, culture, celebrity* édition Bloomsbury Academic, 2021

Dans la scène d'ouverture, où l'on voit la Reine allongée sur une méridienne qui regarde la caméra avec à ses pieds sa femme de chambre. (fig.62) Cette scène est largement inspirée de la photographie de Guy Bourdin où l'on voit de manière semblable une mannequin avachie dans un fauteuil et sa servante lui attachant ses chaussures. (fig.63) Dans son livre, *The cinema of Sofia Coppola, fashion, culture, celebrity*, Suzanne Ferris¹² explique l'intention derrière cette scène d'ouverture qui montre Marie-Antoinette interprétée par Kirsten Dunst. Faire comprendre aux spectateurs qu'elle a conscience d'être observée, et qu'elle s'en moque. En faisant reconnaître la caméra et le public par l'actrice, Sofia Coppola souligne l'idée d'une surveillance et d'un sujet principal dans ses films, celui du regard. En reprenant une image du photographe Guy Bourdin, elle met aussi en évidence le côté fabriqué des images, qu'elles soient fixes ou en mouvement.

Pour ces scènes, la réalisatrice et son chef opérateur Lance Acord, s'inspirent également de la peinture du XIX^e siècle alors que le film se déroule au XVIII^e siècle. Ce choix volontaire encre la réalisation de Coppola dans un biopic pour lequel elle se laisse toutes libertés anachroniques. Les moments où l'on voit Marie-Antoinette jouer dans l'herbe avec sa fille ou discuter avec des amis évoquent inmanquablement les toiles de Berthe Morisot, telles que *L'Ombrelle verte*, (fig.64) mais aussi *La Femme à l'ombrelle* ou *Madame Monet* et son fils de Claude Monet, sans oublier *Le Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet. (fig.65) Cette dernière mise en parallèle avec la musique pop *I want candy* des Bow Wow Wow, illustre une fois encore le talent de la réalisatrice à mêler subtilement références artistiques et esthétique contemporaine.



fig. 62 00:01:01



fig. 63 PHOTOGRAPHIE DE GUY BOURDIN,
POUR L'EXPO MODE DE CHARLES JOURDAN, 1978



fig. 64 01:21:37



BERTHE MORISOT, L'OMBRE VERTE, 1873



fig. 65 00:31:00



EDOUARD MANET, LE DÉJEUNER SUR L'HERBE, 1863

À ce raffinement visuel s'ajoute une dimension sonore inattendue : Coppola superpose à la musique baroque et aux scènes de la vie à Versailles, des morceaux rock et new wave¹³ des années 1980, tels que "Ceremony" de New Order, 1987 ou "Hong Kong Garden" de Siouxsie and the Banshees, 1997

Ces anachronismes musicaux, renforcés par des détails visuels comme l'apparition fugace de baskets de la marque Converse au milieu d'un amoncellement de chaussures d'époque, (fig.66) ou encore de champagne et de macarons, (fig.67-68) inscrivent la Reine dans une temporalité hybride. Le passé et le présent se superposent, brouillant la frontière entre biopic historique et portrait adolescent. Ainsi, la question de l'anachronisme y est volontaire et précisément choisie comme me l'a expliqué Anne Seibel lors de notre entretien :

"Tous ces anachronismes étaient présents dans le moodboard. Sofia a résolument voulu donner ce côté adolescent à la Reine qui en réalité a 14 ans. Ce qui rend le film pas totalement anachronique même si à l'époque ça n'existait pas. Finalement, c'est un des films les plus justes sur Marie-Antoinette selon moi, c'est une adolescente perdue dans un monde trop grand pour elle, cela Sofia a su le retranscrire".

¹³ La New Wave est un mouvement musical qui a émergé à la fin des années 1970, principalement en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Ce genre, qui tire son nom de la Nouvelle Vague du cinéma français des années 1950, se caractérise par des sonorités électroniques, des mélodies accrocheuses et une esthétique minimaliste.



fig.66 00:53:28



fig.67 00:54:24



fig.68 00:54:40

Sur éclairage et ombre : un monde dystopique

Dans "The Handmaid's Tale", la lumière joue un rôle central dans la construction de cette atmosphère opprimente. Colin Watkinson, le chef opérateur, privilégie une lumière blanche et crue, souvent naturelle, qui dramatise les visages et sculpte les contours des bonnets. Defred apparaît fréquemment à contre-jour, le visage partiellement dans l'ombre, comme tiraillée entre résistance intérieure et soumission apparente. Cette lumière expressive, presque mystique, donne au personnage une aura d'ange et de martyr. (fig.69)

Le point de vue narratif, centré sur Defred, est essentiel. Bruce Miller a déclaré¹⁴ : *"On voulait que le public ne voit que ce que Defred voit"*.

La caméra, souvent resserrée sur son visage, traduit son enfermement psychologique autant que physique. Les regards fuyants, la tête constamment baissée, les silences étirés deviennent des signes visuels d'une intériorité contrainte. Ce dispositif subjectif engage directement le spectateur dans l'expérience de la servitude, l'invitant à réfléchir sur la fragilité des libertés individuelles et sur la persistance des structures patriarcales.

La cheffe opératrice et réalisatrice des premiers épisodes, Reed Morano faisait la même taille que l'actrice qui a incarné June. Elle a fait beaucoup de prises de vue elle-même laissant la caméra à la même hauteur que l'actrice et renforçant son point de vue. (fig.70) Par exemple dans les scènes de foule où l'on ne voit pas grand chose. On est toujours dans le point de vue de Defred. La voix off du personnage renforce aussi son point de vue, ce qui nous est donné à voir, c'est au travers de cette femme June/Defred. (fig.71)

¹⁴Storyseries, cine+ OCS, "Bruce Miller et les secrets de fabrication de "The handmaid's tale", 2018



fig.69 00:11:21
SAISON 1 ÉPISODE 1



fig.70

"BEHIND THE SCENE"
LA CHEFFE OP DE LA SAISON
1, REED MORANO QUI FILM
CERTAINES PRISE DE VUE.
PHOTO PROVENANT DE
L'ARTICLE, "WHERE WAS THE
HANDMAID'S TALE FILMED?"
PUBLIÉ EN LIGNE PAR RA MOON



fig.71 00:46:31
SAISON 1 ÉPISODE 1

Dans une interview pour OCS, Bruce Miller, le réalisateur de la série explique ses intentions de réalisme : "*Il fallait que la série soit réaliste*". "*On se demandait ce qui se passerait vraiment, à quoi ça ressemblerait*". "*Ce qui n'est pas crédible ne fait pas peur, car on se dit que cela n'arrivera jamais*". Chaque décision faite pour la série, ont été influencée par cette volonté de réalisme, cette question : "*Qu'est ce qui se passerait vraiment ?*".¹⁵

La série a été inspiré pour la saison 1 du livre de Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*.¹⁶ La célèbre autrice a expliqué que tout ce qu'elle racontait dans son livre était tirée de faits réels. Écrit en 1984 alors que la guerre froide bat son plein, elle raconte que c'est l'oppression du système de l'époque et tout ce que l'humanité a déjà fait de pire qui a inspirée son écriture.

¹⁵ Ibid

¹⁶ ATWOOD Margaret, (1968-), romancière, critique littéraire et poète canadienne, *The Handmaid's tale*, édition Robert Laffont, 1984

¹⁷ ROBINSON Andrea, *L'art est le making of de The Handmaid's Tale*, édition Grund, 2019, p.116-117

À cette volonté de réalisme s'ajoute la dimension sonore de la série, les bruits sourds et répétitifs tels que le tic-tac de l'horloge, les talkies-walkies des militaires renforcent le sentiment d'angoisse que ressent le personnage et nous le transmettent. Ils traduisent aussi la tension constante dans laquelle se trouve Defred, l'absence de liberté qui en résulte, l'étirement du temps. (fig.72) Les sons de la vie quotidienne sont exacerbés, le grincement des escaliers, l'eau du bain, le lit qui grince. Certaines scènes comme celle de la "*cérémonie*", renvoyant au devoir de servante de donner un enfant à la famille se déroule sur fond de musique religieuse. À cela, s'ajoutent la lecture biblique et les bruits exacerbés des actions, faisant de l'intime une expérience violente et troublante pour le spectateur. (fig.73-74). Les musiques qui accompagnent certaines scènes ont été précisément choisies. Le superviseur musical, Maggie Phillips explique les trois types de catégorie pour la bande son¹⁷ : "*Il y a la musique pré Gilead, qui exprime la liberté et la frivolité de cette époque, ne remontant qu'à cinq ans auparavant. Il y a les chansons représentant ce qu'il y a dans la tête de June et sur sa playlist. Et il y a notre commentaire sur ce que l'on vient de voir. Et ça arrive beaucoup avec le générique de fin*". En somme, tout le travail autour de la musique a été minutieusement fait en lien avec l'époque et l'état d'esprit du personnage selon les scènes.



fig.72 00:35:08
SAISON 1 ÉPISODE 4



fig.73 00:30:56
SAISON 1 ÉPISODE 1



fig.74 00:31:14
SAISON 1 ÉPISODE 1

LANGAGE CHROMATIQUE : PALETTES DE COULEURS ET COSTUMES

Suite à l'étude de ces films et de cette série, au travers du travail des directeurs de la photographie ou encore des compositeurs, nous avons constaté à quel point une lumière, un cadrage, un son ou une musique peuvent transmettre une intuition narrative aux spectateurs. Cela même si ces composants peuvent sembler naturels pour celui qui n'a pas de connaissance de ces métiers. Mis ensemble et choisis avec justesse, ces éléments révèlent les émotions non dites d'un personnage, ses émois, et intensifient certaines scènes ainsi que le ressenti du spectateur, parfois de manière inconsciente.

À cela s'ajoutent encore d'autres éléments qui composent le récit, plus visibles à l'œil. Les costumes et le langage chromatique, qu'il s'agisse des couleurs de l'image, de celles des décors ou des costumes. Ils apportent eux aussi des indices sur le temps, le lieu, mais également sur la sensibilité, les émotions et les ressentis qui traversent la narration. Ces éléments : lumières, cadrages, sons, costumes, couleurs, dialoguent constamment ensemble pour créer un univers cohérent.

Dans son livre *Les couleurs dans le cinéma*, Charles Bramesco¹ explique l'importance de comprendre la couleur dans un film : *"la couleur du cinéma peut être extrêmement puissante. Elle peut raconter une histoire, évoquer une émotion, soutenir une narration ou seulement saturer l'écran d'images étonnantes et magnifiques"*.

¹ BRAMESCO Charles, critique et auteur spécialisé dans le cinéma, américain, *Les couleurs dans le cinéma*, Pyramid édition, 2023

² Ibid, p.13

Dans son introduction, il explique la crucialité de la couleur dans le cinéma. Il donne l'exemple d'un vert ou d'un rouge bien *"placé"* permettant de symboliser un ton, une plante ou encore un lieu ou une époque. Il aborde la couleur dans les films sous deux angles, en tant que concept déployé au sein d'un processus artistique et en tant que composante tangible façonnée par des professionnels de premier plan dans leur domaine.

"J'ai notamment découvert que la couleur de chaque film résulte du travail d'une équipe autour du réalisateur ou de la réalisatrice, équipe comprenant des professionnels de la décoration, de la coiffure, des costumes et de la photographie, qui collaborent étroitement tout en exprimant leur propre sensibilité".²
Cette citation n'est pas sans rappeler les propos de Samuel Zarka, ou encore tout ce que j'ai appris lors

³Se référencer aux entretiens de mon mémoire : p.23-32

⁴TOURNAY Alexandre, réalisateur et enseignant en animation et post-production à la Haute École Albert-Jacquard de Namur en Belgique, *La couleur des films, dictionnaire chromatique du cinéma*, édition Pyramid, 2016, p.7

⁵Extrait de mon entretien avec la cheffe opératrice Pascale Marin, p.24

⁶Anglicisme pour décrire "une manière de raconter" c'est un procédé beaucoup utilisé dans le cinéma mais aussi dans la communication ou la publicité. L'essayiste et écrivain SALMON Christian en développe tout une analyse dans son ouvrage, *Storytelling : La machine à fabriquer des histoires et à formater des esprits*, édition La découverte, 2007

⁷TOURNAY Alexandre, *La couleur des films, dictionnaire chromatique du cinéma*, édition Pyramid, 2016, p.7

⁸Ibid

des entretiens avec des professionnels du milieu. Le cinéma est un art du travail collectif.³

Dans son livre *La couleur des films*, Alexandre Tournay explique que la couleur est "un trait distinctif d'un film"⁴ que cela soit conscient ou non pour le spectateur.

Dans son ouvrage, il parle des couleurs au cinéma sous différents angles : celui de la post-production qui sont des couleurs ajoutées ou bien modifiées après tournage. Il appelle cela la "correction colorimétrique"⁵ qui est un procédé technique consistant à apporter des ajustements à la couleur et aux contrastes des images. Ce travail est effectué par les étalonneurs sous la direction du chef opérateur comme nous l'a expliqué Pascale Marin.⁵

Il parle également de la couleur au service du "story-telling".⁶

"Le storytelling veille donc à préparer un message que le spectateur décodera inconsciemment lui-même, forçant ainsi sa confiance et empêchant la prise de recul qui pourrait apporter une information brute, en disharmonie avec le récit".⁷

Il explique que, grâce aux outils filmiques qui ont évolué la couleur est réfléchie non plus en ajout de post-production mais tel un élément narratif entre l'écriture du scénario et la réalisation. Selon lui, les couleurs viennent changer la perception de l'histoire pour le spectateur, que ce soit au niveau des décors, des costumes ou encore du maquillage.

La couleur est vue par cette déduction également comme "une montre et une boussole"⁸ permettant de différencier les époques, les saisons ou encore les moments de la journée. Elle permet de différencier les lieux sans besoin de le notifier.

Je vais m'intéresser maintenant au rôle narratif de la couleur dans mon corpus, que ce soit sur le plan des décors, des costumes ou encore de la teinte donnée au film. Comment sont fabriqués les costumes pour donner une temporalité et une singularité aux films ? En quoi et comment la couleur par ses significations transmet des informations parfois indicibles ?

Les qipaos de Maggie Cheung

Dans *In the mood for love*, l'un des aspects les plus frappants du film est le traitement de la couleur. La palette est volontairement saturée, dominée par des teintes chaudes comme le jaune, le rouge sombre et le vert, donnant à l'image une atmosphère presque monochrome par moments, tant les décors et les costumes semblent dialoguer entre eux. (fig.75) Il ne s'agit pas simplement d'un choix esthétique, mais bien d'un langage visuel émotionnel et temporel. Le vert profond des murs répond aux motifs floraux des robes de Su Li-zhen lorsqu'elle est au travail, (fig.76) les rouges sourds traduisent la tension contenue, tandis que les éclairages jaunes et tamisés donnent au film une patine nostalgique, presque comme s'il était baigné dans un souvenir.

Les costumes, quant à eux, sont des marqueurs essentiels de la temporalité et du caractère introspectif du récit. Le personnage de Su Li-zhen interprété par Maggie Cheung apparaît dans une robe différente à chaque scène, toujours un qipao, robe traditionnelle chinoise modernisée, ajustée, élégante, mais jamais identique. Le costumier, William Chang Suk-Ping en a créé une vingtaine pour le film. Ce changement constant dans un cadre qui semble figé souligne le passage du temps, d'autant plus que l'histoire se déroule majoritairement en intérieur et de nuit, sans repère temporel clair. Ces robes deviennent l'horloge visuelle du film, chaque motif floral ou rayé renvoie à une émotion, un lieu. Par exemple, dans les scènes liées aux sentiments amoureux, elle porte son qipao bleu à fleurs roses. À l'inverse, les costumes masculins, sobres et répétitifs, participent à la retenue émotionnelle du personnage de M. Chow, interprété par Tony Leung, dont l'élégance discrète renforce l'impression de solitude. (fig.77)



fig.75 00:01:29



fig.76 00:07:21



fig.77 00:04:58

L'uniforme en opposition de couleur

Dans *The Grand Budapest Hotel*, la palette chromatique participe pleinement à la narration, figure du passage de l'âge d'or européen à la guerre. La dernière scène dans le train, tournée en noir et blanc, en est l'emblème : le monde coloré de M. Gustave s'est effacé et avec lui une époque faite de légèreté, de poésie et d'élégance. (fig.78) Le train incarne à la fois le vecteur d'un bouleversement historique et le théâtre intime d'une perte. Wes Anderson y condense toute la trajectoire de son film : un glissement inévitable de la comédie vers la tragédie, de la couleur vers le noir et blanc, de la parole vers le silence. Cette esthétique renvoie autant aux débuts du cinéma muet et noir et blanc, qu'à une forme de retour en arrière, presque un repli vers le passé.

Dans son livre, Michel Pastoureau,⁹ rappelle que malgré l'apparition de la couleur, le cinéma demeure : *"historiquement et mythologiquement un univers du noir et blanc"*. À l'opposé des phénomènes de colorisation controversés des années 1980-1990, le choix d'Anderson n'est pas technologique mais narratif : en mêlant couleur et noir et blanc, il donne à voir le déclin d'un monde, comme certains cinéphiles l'avaient déjà ressenti face aux avancées techniques du cinéma.

Les costumes sont une pièce maîtresse des films de Wes Anderson.¹⁰ Ici, ils prolongent cette tension entre le raffinement et l'ordre imposé. Dans son livre Christophe Narbonne explique comment procède Anderson et sa cheffe costumière Milena Canonero. Pour chaque film, le département costume achète des tenues existantes pour les figurants, il loue rarement, car Wes Anderson aime tout conserver. Pour les acteurs principaux, les vêtements sont créés de toutes pièces, sur mesure, parfois l'équipe costume crée même le tissu. Dans une interview Milena Canonero raconte son processus dans la conception des costumes du *Grand Budapest Hotel*.¹¹ Elle explique que Wes Anderson a des idées très précises tout en laissant une marge considérable. Pour concevoir les costumes elle a travaillé sous forme de croquis traditionnels, puis son équipe les a passés dans Photoshop pour obtenir des visuels proches du réel. (fig.79)

⁹PASTOUREAU Michel (1947-), enseignant-chercheur et historien français, *Les couleurs de nos souvenirs*, chapitre "les arts et les lettres", sous chapitre, "Dans les salles obscures", édition du Seuil, 2010, p.89-93

¹⁰NARBONNE Christophe, critique et journaliste spécialisé dans le cinéma, français, *Wes Anderson, les 11 films et 7 courts métrages expliqués*, édition EP/A, 2024

¹¹ZOLLER SEITZ Matt, *The Grand Budapest Hotel*, édition Akileos, 2015, p.87-89

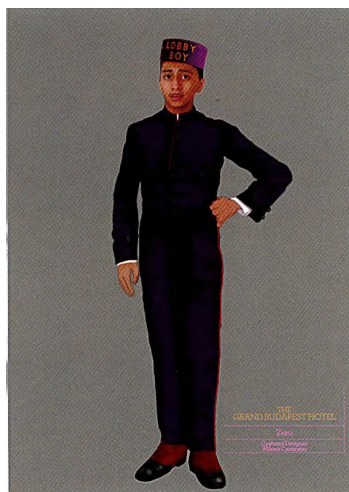


fig.78 01:29:31



fig.79

CROQUIS DE PRODUCTION
ISSUS DU DÉPARTEMENT
DES COSTUMES DE
THE GRAND BUDAPEST
HOTEL. MÉLANGES
D'ILLUSTRATIONS ET DE
TRUCAGES PHOTOSHOP.



Durant tout son processus de création, elle a travaillé *"main dans la main"* avec le chef décorateur et le directeur de la photographie afin de créer un ensemble parfait en particulier sur ce qui concernait la palette de couleurs du film.

*"Les couleurs ont leur propre musique, et pour Wes, c'est très important qu'elles jouent les bonnes notes"*¹²

¹²Ibid

¹³ Ibid, p.90

Dans le film, on remarque l'attention portée aux costumes, qui sont aussi vecteurs d'un message. Les employés du Grand Budapest, en uniforme violet accentué de liserés rouges, incarnent la grâce, et la précision du service, une forme d'élégance morale. (fig.80)

*Milena Canonero explique : "Il fallait qu'on éprouve en examinant M. Gustave de la tête aux pieds, une impression de perfection et de contrôle".*¹³

La même attention a été portée aux costumes des soldats. Les soldats fascistes, eux, portent le gris, couleur de la discipline et de la mort en Occident. (fig.81) Les mêmes coupes, les mêmes silhouettes, mais la couleur suffit à les séparer : d'un côté, la chaleur du dévouement, de l'autre, la froideur de l'autorité. Lorsque M. Gustave se retrouve en prison vêtu de son pyjama rayé jaune et gris, numéroté comme un objet, il n'est plus qu'un homme dépossédé de son rôle et de sa dignité, triste reflet des camps de concentration. (fig.82)



fig.80 00:12:28



fig.81 01:03:20



fig.82 00:40:40

La palette royale

Dans *Marie-Antoinette*, Sofia Coppola propose une re-lecture singulière de la figure royale dans laquelle l'esthétique visuelle occupe une place centrale dans la construction du sens. Le film déploie une palette pastel, dominée par des bleus, roses et jaunes poudrés, rehaussés d'or et d'enluminures qui rappellent l'opulence de Versailles et la palette de couleurs des films Coppola. (fig.84-85) Ces teintes douces, proches des toiles rococo de Fragonard (fig.83) traduisent la frivolité et la légèreté de la jeunesse, mais elles s'assombrissent progressivement à mesure que le destin de la Reine bascule, accompagnant visuellement la mélancolie de son isolement. (fig.86)



fig.83

JEAN-HONORÉ FRAGONARD,
LA BALANÇOIRE, 1752



fig.84 01:12:40



fig.85 00:43:40



fig.86 01:41:31

Les costumes conçus par Milena Canonero participent pleinement à cette mise en scène. Fidèles à l'époque par leurs volumes, leurs matières précieuses et leur abondance de détails : soies, perles, drapés, plumes, nœuds. Ils deviennent aussi le support d'une stylisation contemporaine. (fig.87)

"Je voulais créer une garde-robe réaliste mais plus stylisée que la réalité. J'ai donc pris exemple sur la mode de l'époque tout en l'allégeant", confie la costumière dans une interview pour Vogue.¹⁴

Pour commencer son travail, Milena Canonero s'est d'abord documentée sur les travaux de Rose Bertin, habilleuse et amie proche de la Reine. Puis elle a commencé à dessiner des robes fidèles au style de l'époque, observées dans des musées ou sur des peintures de la Reine. (fig.89) Ainsi la garde-robe de Marie-Antoinette est créée dans les tons pastels rappelant qu'elle n'est qu'une adolescente à cette époque. (fig.88) Elle est comme une grosse pâtisserie, symbole récurrent dans le film. L'excès des accessoires et la création de chaussures par Manolo Blahnik pour le film inscrivent la cour dans un véritable théâtre de mode. Ce dernier s'est également inspiré de peintures d'époque et de modèles d'archives présents dans les musées afin de dessiner la collection de souliers de la Reine. (fig.90) La marque Fred Leighton a également prêté près de 4 millions d'euros de bijoux pour le tournage. Tout cela a permis de retranscrire de manière complète le style de Marie-Antoinette toujours dans une vision propre à Sofia Coppola aidée par ses équipes.

Les oppositions chromatiques entre les personnages soulignent par ailleurs leur place à la cour : ainsi la Comtesse du Barry, maîtresse de Louis XV, est vêtue de teintes sombres et intenses qui la sexualisent et la différencient radicalement de la douceur pastel de Marie-Antoinette.

¹⁴REYNAUD Florianne, journaliste et rédactrice spécialisée dans la mode et le cinéma.

"Les secrets des costumes de Kristen Dunst dans Marie-Antoinette", Vogue France, 2023



fig.87 00:53:31



fig.88 00:15:05



fig.89 MARIE-ANTOINETTE DIT
"À LA ROSE"
BY ELISABETH-LOUISE
VIGÉE-LEBRUN
1783



fig.90 00:54:33

La couleur symbole hiérarchique

L'univers visuel de "The Handmaid's Tale" repose sur une cohérence plastique et symbolique d'une grande rigueur, où chaque choix esthétique, tels que les couleurs et les costumes concourt à traduire la logique totalitaire et religieuse du régime de Gilead. Dès les premiers épisodes, la palette chromatique s'impose comme un langage. Les teintes dominantes des costumes, le rouge des servantes, les bleus des épouses, le marron des religieuses, le vert gris des ménagères ou encore le noir pour les hommes, structurent le récit selon un code visuel strict, véritable système hiérarchique incarné par la couleur. (fig.91) Le rouge, ici, est associé au sang des menstruations donc à la fertilité, il renvoie à la fonction reproductive des servantes tout en rappelant la violence de leur condition. Il devient une couleur ambivalente, symbole à la fois de soumission et de rébellion, annonçant la future révolte de ces femmes contre le pouvoir en place.

Ce contraste éclatant s'inscrit dans une atmosphère générale, verdâtre et blanchâtre, presque clinique, où les tons gris du béton et la froideur des extérieurs, rappellent les villes totalitaires du XX^e siècle, notamment Berlin, d'après-guerre. (fig.92) Une ville marquée par la rigidité architecturale, la surveillance latente et une sensation diffuse de contrôle. L'environnement lui-même participe à étouffer les personnages et à restreindre leurs possibilités.

Les costumes, conçus par Ane Crabtree, s'inspirent directement des uniformes puritains du XVII^e siècle et des communautés amish. Leur simplicité extrême traduit à la fois un retour forcé à la modestie religieuse et une privation d'identité. La costumière raconte¹⁵ : *"Je voulais que les costumes ressemblent à quelque chose que les gens portent au quotidien, pour qu'on enfile chaque jour une robe normale comme un uniforme de prisonnier"*. Le port du bonnet blanc, surnommé "wings", les rend vulnérables car cela limite le champ de vision et l'ouïe des servantes tout en accentuant leur anonymat. (fig.93) Lors du tournage, ils ont posé de nombreux problèmes, les actrices ayant la vision réduite se sont cognées de multiples fois la tête, elles ont dû adapter leur façon de parler mais aussi de marcher. Leurs visages constamment assombris, ont aussi rendu compliquées les prises de vues.

¹⁵ ROBINSON Andrea, *L'art est le making of de The Handmaid's Tale*, édition Grund, 2019, p.46



fig.91

PHOTO DE LA COSTUMIÈRE ANE CRATBEE PRISE DANS LES STUDIOS DE CONFECTION DES COSTUMES. ON Y VOIT DE GAUCHE À DROITE LES COSTUMES DES SERVANTES, DES ÉPOUSES ET DES TANTES



fig.92 00:34:06
SAISON 1 ÉPISODE 4



fig.93 00:35:04
SAISON 1 ÉPISODE 4

Ces accessoires font écho aux représentations picturales de Vermeer¹⁶ dans lesquelles la lumière caresse des visages féminins silencieux, contraints à la réserve. (fig.94)

¹⁶ VERMEER Johannes, (1632-1675), peintre néerlandais du XVII^e siècle, appartenant au courant de la peinture néerlandaise

Le choix de laisser les visages au naturel et de cacher les cheveux renforce cette esthétique de pureté imposée et l'aversion du régime pour les produits chimiques et le superflu. Les femmes deviennent des silhouettes uniformes, effacées, dépossédées de leur corps comme de leur image.

¹⁷ ROBINSON Andrea, *L'art est le making of de The Handmaid's Tale*, édition Grund, 2019, p.46

Les tenues des épouses sont en bleu. Celui-ci varie selon leur pouvoir. Plus le bleu est intense, plus elles sont puissantes. Au contraire des tenues des servantes qui sont toutes uniformisées, celles des épouses présentent des détails les différenciant tels un col ou des épaulettes.¹⁷

¹⁸ Ibid

¹⁹ Ibid

Les tantes sont vêtues de marron, comme dans le livre de Margaret Atwood, mais cette dernière ne donne pas plus de détails. La costumière a donc eu une liberté créative pour la série. Inspirées de deux influences, rappelant le rôle des tantes dans le monde dystopique de Gilead. La couleur et les coupes choisies rappellent le vêtement des moines religieux, mais on retrouve aussi une empreinte militaire, symbole de leur violence.¹⁸

Pour les Marthas le choix de la couleur, témoigne de la volonté de les faire disparaître, qu'elles soient presque invisibles aux yeux de la société et passe-partout au sein des foyers. Le tissu choisi est semblable à celui des torchons de cuisine. La costumière a également ajouté des détails tels qu'un tablier à poche directement intégré à la robe ou encore un système pour retenir leurs manches lorsqu'elles font la vaisselle.¹⁹ Ainsi, l'univers de Gilead semble figé dans un éternel présent, sans évolution chromatique notable, soulignant la stagnation et l'oppression du système.



fig.94 JOHANNES VERMEER,
LA LAITIÈRE, 1658



fig.95

CROQUIS DES COSTUMES DES
SERVANTES POUR LA SAISON
3 RÉALISÉS PAR LA NOUVELLE
CHEFFE COSTUMIÈRE NATALIE
BRONFMAN



fig.96

CROQUIS DES COSTUMES DES
ÉPOUSES POUR LA SAISON 3
RÉALISÉS PAR LA NOUVELLE
CHEFFE COSTUMIÈRE NATALIE
BRONFMAN

Mrs. McKenzie Ep 301

LANGAGE CHROMATIQUE : PALETTES DE COULEURS ET COSTUMES

Comme nous venons de le voir, le choix des couleurs dans un film n'est pas anodin. En effet, selon la culture, le pays ou l'époque, la couleur peut être porteuse de nombreux sens. C'est ce que j'expliquais dans mon introduction avec les propos de Jean-Pierre Berthomé²⁰ qui mettait en garde sur l'analyse de films et de conclusions trop hâtives. En effet, une couleur n'a pas la même signification dans tous les pays du monde. Comme l'explique Michel Pastoureau²¹ : "La symbolique de la couleur change, elle n'a rien d'universel. Ce qui vaut en Europe ne vaut pas en Occident". On le sait pour certains pays le noir est associé au deuil, alors que pour d'autres c'est le blanc. Dans mon corpus, chaque couleur, motif, tissu a été subtilement choisi pour véhiculer un message. La couleur dans mon corpus devient alors transmission narrative, elle peut être un repère temporel, historique, de bien, de mal, une catégorisation de classe, ou encore l'expression d'un sentiment, d'une émotion. Nous avons aussi découvert que le métier de costumier résulte d'un long travail de recherche, qu'il soit historique dans un souci de fidélité, ou issu de l'adaptation de romans, tout en laissant une large part à la liberté créative, garante de l'unicité du film. Ainsi, les costumes font corps avec les personnages : ils en portent l'identité.

²⁰BERTHOMÉ Jean-Pierre
Le décor de film. De D.W Griffith à Bong Joon-ho,
édition Capricci,
2023, p136

²¹PASTOUREAU Michel,
Bleu la symbolique d'une couleur,
édition Le seuil, 2000

Conclusion

La problématique centrale de ce mémoire était de démontrer le rôle essentiel des métiers de la mise en scène dans la construction narrative d'un film ou d'une série.

Au fil de ce travail, l'exploration des professions qui façonnent l'atmosphère d'une œuvre : chef opérateur, chef décorateur, chef costumier, compositeur et tant d'autres, a permis de montrer que la narration cinématographique ne repose pas uniquement sur le scénario ou le jeu des acteurs. Elle se construit aussi, et surtout à travers l'image, l'espace, les lumières, les matières, les sons, les objets ou encore les couleurs. Guidés par le réalisateur, ces métiers œuvrent ensemble pour donner corps à un univers cohérent et orienter la perception du spectateur.

Les films étudiés ont confirmé cette démonstration : récompensés et largement reconnus pour leurs décors, leurs costumes, leurs photographies ou leurs musiques, ils montrent que ces éléments dits "techniques" sont en réalité au cœur de la transmission narrative. Le décor dialogue avec la lumière, la couleur, les objets. Ensemble, ils constituent un langage visuel qui guide, consciemment ou non, le regard et les émotions du spectateur. Le cinéma apparaît alors comme un art du détail et de la précision, où chaque choix participe à construire et transmettre l'histoire.

Découvrir cette face cachée du cinéma, celle de ces artisans, a profondément transformé mon regard. Les rencontres, l'analyse des films et l'étude d'archives de conception m'ont permis de mieux comprendre la dimension créative, technique et poétique de ces métiers. Parmi eux, celui de chef décorateur a particulièrement retenu mon attention, tant il résonne avec ma future profession d'architecte d'intérieur. Nous l'avons vu, ces deux métiers partagent des outils et des méthodes de conceptions similaires : repérages, moodboards, plans, maquettes... Cependant, leurs finalités sont fondamentalement différentes. Le décor de cinéma construit un monde de fiction, destiné à faire vivre un récit, des personnages, à y suggérer une réalité en produisant l'illusion. L'architecte d'intérieur, façonne un monde tangible, habité par des usages et traversé quotidiennement par des corps, des sensations, des vies. L'architecture d'intérieur, ne se contente pas de représenter, elle engage physiquement, engendrant des contraintes techniques bien différentes de celles des décors de cinéma.

C'est alors dans la création d'ambiances que ces deux pratiques se rejoignent le plus profondément. Toutes deux travaillent une narration visuelle de l'espace, faite de lumière, de couleurs, de matières, de rythmes et de vides visant à susciter des émotions, orienter les comportements et ainsi, laissant place à l'imaginaire. Comme dans mon métier, il s'agit de repérer, de concevoir, et de fabriquer une atmosphère capable d'accueillir des corps, des émotions et des récits. Regarder un film par le biais de sa mise en scène, c'est comme traverser un lieu dont l'architecture résonne en nous et nous procure une émotion particulière.

Ces recherches m'ont donné envie de poursuivre ce chemin : je ne regarderai plus un film sans m'interroger sur ceux qui l'ont façonné, et la manière dont ils ont procédé. Si l'occasion m'en est donnée, j'aimerais continuer à apprendre auprès de ces professionnels qui rendent possible la naissance des mondes cinématographiques.

Annexes

IN THE MOOD FOR LOVE, 2000

WONG KAR-WAI

Chef opérateur : Christopher Doyle et Mark Lee Ping-Bing

Chef décorateur : William Chang Suk-Ping

Costumiers : William Chang Suk-Ping

Axe d'analyse	Éléments observables	Intentions, interprétation	Références influences style
Décors, Architectures	3 espaces majeurs dans le film : le bureau. Le palier de l'immeuble. Une bribe de leur appartement : couloir et chambre. Murs défraîchis. Espaces suggérés sans être complètement montrés.	Les décors montrés par des bribes suggèrent l'interdit du sentiment.	Hong-Kong, années 60. Appartements partagés et rues.
Palette de couleurs	jaune, vert, rouge, sombre saturation, teinte jaune.	Contraste entre le jaune et le vert crée un chaud froid. Scènes exclusivement de nuit, colorées par le biais des décors, des costumes.	Mise en scène feutrée et élégante de réalisateurs comme Douglas Sirk (par exemple, All That Heaven Allows).
Lumières et ambiances	Lumière émotionnelle Artificielles : lampadaire, lampe de chevet. Lumières faibles, jaunes, parfois vertes selon le lieu de la narration. Scène nocturne triste et pluvieuse.	La lumière tamisée ne révèle qu'une partie des sentiments, les ombres témoignent de l'interdit.	L'esthétique du film évoque la photographie de rue des années 50-60, avec ses couleurs légèrement passées et son grain particulier.
Costumes et matières	Qipaos modernisés, beaucoup de motifs. Vingtaine de robes différentes.	Les changements de Qipao sont un repère temporel et émotionnel pour le personnage et le spectateur.	Robe traditionnelle chinoise
Sons et musiques	Musique répétitive	Sentiment du temps long, de la retenue, répétition	
Symboles et motifs récurrents	Décors, scènes souvent aux mêmes endroits. Les motifs: fleurs, rayures qu'on trouve sur les vêtements, le papier peint, les rideaux, la vaisselle... Répétition de scène et musique. Objets	Récurrance scène : marqueur doute, suspense. Récurrance objets : réalisme et temps ex horloges, qipao	
Point de vue subjectivité	On voit rarement les intérieurs, souvent on est dans un couloir, reflet miroir. Plans très serrés, caméra se trouve hors de la pièce. Le spectateur est voyeur	La caméra placée en voyeur évoque la relation interdite, l'intimité refusée	
Style visuel global	Cohérence esthétique globale dans la couleur, les décors et la lumière. Monde clos nocturne tout le long du film	Intention de troubler le spectateur, en renforçant la notion d'interdit, de peur de la relation	L'utilisation de l'espace domestique et la subtilité émotionnelle viennent en partie du cinéma japonais classique.

THE GRAND BUDAPEST HOTEL, 2014

WES ANDERSON

Chef opérateur : Robert Yeoman

Chef décorateur : Adam Stockhausen

Costumière : Milena Canonero

Axe d'analyse	Éléments observables	Intentions, interprétation	Références influences style
Décors, Architectures	L'hôtel des années 30 et celui des années 60. Leurs décors sont très contrastés. Un hôtel très coloré, bcp d'ornementation, grands espaces. Le deuxième bcp plus dénaturé, grands espaces presque vides. décor = Train	Les décors montrent le passage du temps et l'influence de la guerre.	Hôtels européens d'époques. Thermes de Budapest
Palette de couleurs	Couleurs pastel qui transgressent vers le noir et blanc. Années 60 couleurs sombres.	Les couleurs douces des années 30 renvoient à l'âge d'or européen contrastant avec l'après-guerre tons froids/ noirs et blancs	
Lumières et ambiances	Un filtre s'applique sur l'image. 1er vues de l'hôtel sur la montagne = peintures à l'aquarelle ou des petits maquettes. Durant la montée du fascisme le filtre devient plus froid bleuté. Dernières scènes dans le train = noir et blanc.	Suggérer un contraste entre deux mondes. Rendre le film parfois utopique, comique ou dramatique	
Costumes et matières	Hôtel = costumes violets -> élégances Soldats = uniformes gris -> autorité	Costumes aux coupes similaires. Les couleurs catégorisent les personnages tout en faisant référence au bien ou au mal.	Modes de l'époque
Sons et musiques	Folklore Europe de l'Est et classiques jazz	Les sons donnent des indices sur le tempo de la scène sa tension et même sa chute. Les musiques suivent les émotions des personnages	
Symboles et motifs récurrents	Éléments récurrents : clefs, parfum, patisseries, train, tableau	Objets récurrents sur mesure typiques du style d'Anderson. Caractérise les personnages. Donne des indications sur la narration	
Point de vue subjectivité	Narrateur = Zéro Raconte l'histoire à la fois sous son angle et sous celui de Mr Gustave. Cadres filants, suivent l'action. Plans fixes parfois rapprochés	Les cadrages, les couleurs, le tempo donnent une temporalité et rythment le récit. Rien n'est neutre	
Style visuel global	Cohérence esthétique générale (décor + costume + lumière + couleurs)... Contraste entre l'aspect visuel et son histoire qui est triste vs des images de conte de fée.	Créer un contraste entre la montée du fascisme en Europe et l'Europe d'avant guerre celle des années folles, son âge d'or	

MARIE-ANTOINETTE, 2006

SOFIA COPPOLA

Chef opérateur : Lance Acord

Cheffe décoratrice : Anne Seibel

Costumière : Milena Canonero

Axe d'analyse	Éléments observables	Intentions, interprétation	Références influences style
Décors, Architectures	Reconstitution Versailles. Teintes dorées. Trianon : havre de paix. Anachronisme : Palais Garnier	Réalité historique: lieux où ont vécu Louis XVI et M-A. Décalage entre la monumentalité des lieux et la petitesse ressentie du personnage. Les espaces servent à accentuer l'isolement.	Versailles, la cour du Roi Soleil et de Louis XVI. Palais du XVIII ^e siècle
Palette de couleurs	Tons pastels : rose, bleu, jaune, dorées. Palette évolutive dans les costumes	Palette "Coppola" --> douceur, enfance, féminité, candeur	Son propre style. Peinture du XIX ^e siècle : ex, Fragonard
Lumières et ambiances	Lumières souvent très claires dans le film, comme si la peau des personnages était baignée par le soleil et révélait la beauté de Versailles. Scènes de nuit éclairées à la bougie --> clair obscur feutré	La lumière crée une ambiance sensuelle et intimiste tout en révélant par son éclat symbole de l'entre-deux dans lequel se trouve M-A. La lumière traduit aussi la nostalgie et l'ennui	Peinture Rococco et peintres impressionnistes.
Costumes et matières	Costumes d'époques, avec une forte stylisation : drapé, soie, froufrou, plume, noeud, perles, corsée, chapeau, éventails, diamants.	Retranscription fidèle des tenues d'époque tout en ajoutant une touche de modernité et d'exubérance au travers des couleurs et nombreux accessoires à l'image de M-A.	Photos et peintures d'époques. Haute couture contemporaine, influence pop culture : accessoires, chaussures
Sons et musiques	Musiques Pop Rock, contemporaines --> anachronismes; parfois musiques classiques	Anachronisme volontaire : vision de la reine dans un monde qui n'est pas le sien. Renonce aux convenances de la cour	
Symboles et motifs récurrents	Motifs floraux et rayés dans le décor et les costumes. Assiettes avec des pâtisseries, coupes de champagne, macarons.	La rayure fut une mode à Versailles lancée par la comtesse de Barry. L'abondance de gourmandise symbolise la fête et la décadence qui ont eu lieu à Versailles.	
Point de vue subjectivité	Focalisation sur le personnage de M-A avec un cadrage rapproché. Biopic du point de vue féminin	Volonté de retranscrire la réalité de la cour et des conditions de vie. Portrait d'une Reine moderne qui tente de se débarrasser des protocoles, par le biais d'anachronisme	
Style visuel global	Style visuel fidèle à l'époque = décors, costumes. Mais modernisation, anachronismes --> musiques, accessoires...	Mélange des styles (époques) créer un univers hybride qui rapproche M-A d'une adolescente contemporaine	XVIII ^e siècle et pop culture

"THE HANDMAID'S TALE", 2017-2025

BRUCE MILLER

Chef opérateur : Colin Watkinson

Cheffe décoratrice : Elisabeth Williams

Costumière : Ane Crabtree

Axe d'analyse	Éléments observables	Intentions, interprétation	Références influences style
Décors, Architectures	Petite chambre au grenier peu de mobilier. Grandes maisons bourgeoises. Décor extérieur (Canada) Brutalisme	Le décor est à la fois réaliste et stylisé s'appuyant sur une réalité urbaine tout en faisant échos à un univers dystopique et oppressant et ancien --> refus de la modernité	
Palette de couleurs	Rouge, bleu, vert-gris, marron, noir, gris	Les extérieurs de la ville sont très gris, bétonnés échos aux villes totalitaires ex La palette n'évolue pas au long de la série --> enfermement	
Lumières et ambiances	On a une lumière du jour très blanche, ensoleillée qui contraste avec le gris de la ville et les hommes armés. Defred est souvent à contre-jour, le visage dans l'ombre	Lumière modèle les visages, crée du mystère ex Defred souvent dans l'ombre et parfois le visage très éclairé tel un ange avec ses ailes sur la tête.	
Costumes et matières	Les costumes sont tous les mêmes selon la catégorie de personnages. Cela les classe dans ce nouveau monde	La classification des personnes d'après leur vêtement renvoie au régime totalitaire et à la religion extrémiste	uniformes de la mode puritaine et de communauté religieuse, ex Amish
Sons et musiques	Sons sourds, répétitifs, tels que le tic tac de l'horloge ou les talkies-walkies des militaires. Il y a aussi bcp de musique religieuse	Sons sourds, répétitifs renforcent l'angoisse du personnage et spectateur. Absence de liberté, et la longévité du temps. Règne de la peur, de l'incertitude.	
Symboles et motifs récurrents	Couleurs récurrentes sur les tenues. Lieux peu nombreux : maison Waterford, supermarché, centre rouge, rues	Montrer l'oppression religieuse et patriarcale à travers de différents codes, architecturaux, vestimentaires	
Point de vue subjectivité	Point de vue de Defred, qui entend, entre aperçus des discussions. Defred ne regarde jamais dans les yeux, toujours la tête baissée. Cadrage rapproché sur son visage	L'image pas neutre influence le spectateur par des choix de couleurs qui différencient les bons et les mauvais	
Style visuel global	Cohérence générale (décors+costumes +lumières+couleurs), monde clos. Nous sommes au XXI ^e . Les décors, costumes et croyances nous plongent dans un monde dystopique.	Recréer le décor d'un monde totalitaire. D'un coup d'État	dystopies du XX ^e s, ex 1984, <i>The Handmaid's Tale</i>

Bibliographie

OUVRAGES

ALION Yves et CAMY Gérard, *Le cinéma par ceux qui le font*, édition Nouveau monde Eds, 2010

ATWOOD Margaret, *The Handmaid's Tale*, édition Robert Laffont, 1985

BERTHOMÉ Jean-Pierre, *Le décor de film : De D. W. Griffith à Bong Joon-Ho*, édition Capricci, 2023

BRAMESCO Charles, *Les couleurs du cinéma*, Pyramyd édition, 2023

CHIARAMONTE Johan et MATHIEU Camille, *Le musée imaginaire de Wes Anderson*, édition Grund, 2023

Cinémathèque, *Wes Anderson, Les Archives*, catalogue d'exposition à la Cinémathèque française du 19 mars 2025 au 27 juillet 2025, publié le 15 mars 2025

COPPOLA Sofia et HIRSCHBERG Lynn, *Sofia Coppola archives 1999-2023*, édition Mack, 2023

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image temps*, Les éditions de minuit, 1985

FERRIS Suzanne, *The cinéma of Sofia Coppola : fashion, culture, celebrity*, édition Bloomsbury Academic, 2021

ORWELL Georges, 1984, édition Gallimard, 1950

HUXLEY Aldous, *Le meilleur des mondes*, édition Chatto & Windus, 1932

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, chapitre "Credo du créateur", 1998

LE NOUVEL Thierry et RABAUD Pascal-Johanne, *Chef décorateur pour le cinéma : à la découverte d'un métier*, édition Eyrolles, 2012

MUNICH Adrienne, *Fashion in film*, édition Indiana university, 2011

N.T. Binh, *Monuments stars du 7e art*,
"La chambre de Marie-Antoinette", édition du patrimoine, 2010
NARBONNE Christophe, *Wes Anderson : les 11 films et les 7 courts métrages expliqués*, édition E/P/A, 2024

PASTOUREAU Michel, *Les couleurs de nos souvenirs*, chapitres
"Les arts et les lettres", édition du Seuil, 2010

ROBINSON Andrea, *The art and making of. The handmaid's Tales*,
édition Grund, 2019

ROT Gwenaëlle, *Planter le décor, une sociologie des tournages*,
édition SciencesPo les presses, 2019

TOURNAY Alexandre, *La couleur des films : dictionnaire chromatique du cinéma*, Pyramyd édition, 2016

ZARKA SAMUEL, *Ces invisibles qui font le cinéma*, édition PUF,
2025

ZOLLER SEITZ Matt, *The Grand Budapest Hotel*, édition Akileos,
2015

FILMOGRAPHIE

ANDERSON Wes, *The grand Budapest hotel*, 1h40, 26 février 2014,

COPPOLA SOFIA, *Marie-Antoinette*, 2h03, 24 mai 2006

COPPOLA SOFIA, *Priscilla*, 1h53, 3 janvier 2024

LUMIÈRE Louis et Auguste, *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*,
1min54sc, 19 mars 1985

KAR-WAI Wong, *In the mood for love*, 1h38, 8 novembre 2000

SÉRIES

BENIOFF David & WEISS, D.B, "Game of Thrones", 8 saisons, 2011-2019

BRUCE Miller, "The Handmaid's Tale", 6 saisons, 2017-2025

CHERRY Marc, "Desperate housewife's", 8 saisons, 2004-2012

LEVINSON SAM, "Euphoria", 2 saisons, 2019-2021

RESSOURCES NUMÉRIQUES

AMBIANCE : définition d'ambiance, dictionnaire Larousse
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ambiance/2711>

ATMOSPÈRE : définition d'atmosphère, 11f, La langue française
<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/atmosphere>

AFC CINEMA, "Six articles au regard de la couleur réunis en un seul", édition Association Française des directrices et directeurs de la photographie Cinématographique, 2021
<https://www.afcinema.com/Six-articles-au-regard-de-la-couleur-reunis-en-un-seul.html>

BLOUIN Patrice, "La tentation du clip", Cahiers du cinéma, n°554, p.50-51, 2001

BORY Jean-Louis, "Qu'est-ce qu'un décor", Séquences la revue du cinéma, n°3, 1956
<https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1956-n3-sequences1150033/52366ac.pdf>

BORY Jean-Louis, "Rôle du décor de cinéma", Séquences la revue du cinéma, n°3, 1956
<https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1956-n3-sequences1150033/52367ac.pdf>

BORY Jean-Louis, "Apport de la lumière", Séquences la revue du cinéma, n°3, 1956
<https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1956-n3-sequences1150033/52368ac.pdf>

COHEN Clélia, "Sofia Coppola", Cahiers du cinéma, n°612, 2006

FRODON Jean-Michel, "La vive folie de l'étrangère", Cahiers du cinéma, n°612, 2006

GOODMOODS, "Héritage Sofia Coppola", Goodmoods, 2023
<https://www.goodmoods.com/fr/moodboards/heritage-sofia-coppola>

THE PANKOU, "In the mood for love dresses : the complet list of 20 qipaos" THE PANKOU, 2017
<https://www.thepankou.com/in-the-mood-for-love-qipao-cheongsam-complete-list/>

KAUFMAN Anthony, Interview : "The "Mood" of Wong Kar-Wai; the Asian master does it again", IndieWire, 2001
<https://www.indiewire.com/features/general/interview-the-mood-of-wong-kar-wai-the-asian-master-does-it-again-81154/>

LAFFIN Christelle, "Dans les coulisses du tournage de la saison 2 de "La servante écarlate", MADAME FIGARO, 2018
<https://madame.lefigaro.fr/celebrities/dans-les-coulisses-de-la-serie-culte-la-servante-ecarlate-200418-148333>

LALUQ Valérie, "Quel est le rôle de la musique dans les films?", 75 secondes, 2025
<https://www.75secondes.fr/etudes/quel-est-le-role-de-la-musique-dans-les-films>

MISE EN SCÈNE : définition de mise en scène, dictionnaire de la langue française, 11f, 2024
<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/mise-en-scene>

PICKS, "Ces symboles derrière les costumes de la série "The Handmaid's Tale", Picks, 2021
<https://www.pickx.be/fr/2153105/ces-symboles-derriere-les-costumes-de-la-serie-the-handmaids-tale>

MOON Ra, "Where was "The Handmaid's Tale" filmed ? Guide to ALL the locations", Atlas of wonder, 2017
<https://www.atlasofwonders.com/2017/04/the-handmaids-tale-filming-locations.html>

YING-DI Yin, "In the mood for love, stage direction", Sidney Opera House, 2022
<https://stories.sydneyoperahouse.com/stage-direction-in-the-mood-for-love/>

REYNAUD Florianne, "Les secrets des costumes de Kristen Dunst dans *Marie-Antoinette*", Vogue France, 2023
<https://www.vogue.fr/culture/article/marie-antoinette-kirsten-dunst-robres-costumes>

SINGER Isabelle, "Pour une approche esthétique, technologique et procédurale de la fabrication des atmosphères : étude de Roma d'Alfonso Cuarón", OpenEdition journals, 2018
<https://journals.openedition.org/ambiances/5062>

WIGLEY Sam, Interview Wong Kar-ai, "Twenty-five years on from the premiere of In the Mood for Love, Wong Kar Wai looks back on the complicated genesis of his masterpiece of desire and restraint", British film Institut, 2025
<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/wong-kar-wai-mood-love-25>

INTERVIEWS

GAILLARD Gilles, Producteur de cinéma, français

FRÉMAUX Thierry, Délégué général du festival international du cinéma à Cannes et Président de l'Institut Lumière

MARIN Pascale, directrice de la photographie française

MARTI Christian, chef décorateur français

KPBC, Interview : Wong Kar-Wai, Beth Accomando, 2003

<https://www.kpbs.org/news/arts-culture/2003/03/30/interview-wong-kar-wai>

ROTSCHIED Yvette, cheffe décoratrice et cheffe costumière française

SEIBEL Anne, cheffe décoratrice française

STORYSERIES, CINE+ OCS, "Bruce Miller et les secrets de fabrication de The Handmaid's Tale", 2018

<https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=Storyseries%2c+cine%2b+OCS%2c+%22Bruce+Miller+et+les+secrets+de+fabrication+de+The+Handmaid%27s+Tale%22%2c2018&mid=36C01C33F5CE77838FCF36C01C33F5CE77838FCF&FORM=VRDGAR>

MÉMOIRES

CARON-OTTAVI Apolline, *Enjeux de la couleur dans le cinéma hollywoodien d'après-guerre, mémoire d'histoire de l'art et d'études cinématographiques*,

(sous la direction de Cardinal Serge), Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, 2012

CHAPEY Fanny, *La couleur est-elle un crime ? Dialogue entre la couleur et le noir et blanc au cinéma*,

(sous la direction de Laure Fernandez), École Camondo, 2024

CHATEAU Thomas, *De la réalité aux mondes*,

(sous la direction de Anne Seibel et Laurent Ott), La Fémis, 2021

GILLET Amélie, *Raconte-moi les grandes vacances, Imaginaires vacanciers et ambiances cinématographiques de la jeunesse*,

(sous la direction de Laure Fernandez), École Camondo, 2023-2024

SCOTTÉ Anna, *Allonge toi et tais-toi : Le rôle du lit dans la composition du personnage féminin au cinéma*,

(sous la direction de Laure Fernandez), École Camondo, 2024-2025

SEMICHON-LINARD Laure, *Bienvenue chez elles*,
(sous la direction de Aleksey Sevastyanoy), École Camondo,
2022-2023

De l'invisible au visible

ÉTUDE ESTHÉTIQUE, TECHNIQUE & NARRATIVE
DES MÉTIERS DE LA MISE EN SCÈNE AU CINÉMA

Ce mémoire propose une étude esthétique, technique et narrative des métiers de la mise en scène au cinéma : chefs décorateurs, chefs opérateurs, costumiers, ensembliers et bien d'autres.

À travers l'analyse de films et d'une série emblématiques, il explore le rôle déterminant de ces «invisibles», terme emprunté au sociologue Samuel Zarka, dans la création d'un univers cinématographique.

Montrant le lien profond entre architecture d'intérieur et cinéma, deux métiers qui façonnent l'atmosphère.