

UNIVERSITE DE NANTES (I.S.I.T.E.M.)
ECOLE D'ARCHITECTURE DE NANTES
ECOLE D'ARCHITECTURE DE GRENOBLE

Diplôme d'Etudes Approfondies
"Ambiances Architecturales et Urbaines"
option "Acoustique et Eclairagisme"

Eclairage scénique / Eclairage urbain

*esquisse d'une comparaison théorique,
méthodologique et pratique*

présenté par
Sandra FIORI

soutenu le 13 septembre devant la commission d'examen composée de:

Jean Jacques DELETRE, professeur à l'EAG, chercheur au CRESSON

Jean Pierre PENEAU, professeur à l'EAN, chercheur au CERMA
Jean Paul THIBAUD, enseignant à l'EAG, chercheur au CRESSON
Henri TORGUE, enseignant à l'EAG, chercheur au CRESSON

Résumé

Faisant l'hypothèse du lien entre l'origine scénographique des *concepteurs lumière*, nouveaux professionnels de l'urbain, et du renouveau de l'éclairage public entrepris depuis une dizaine d'années, il s'agit d'évaluer la signification et la portée de la référence scénographique pour le projet d'éclairage urbain: d'où vient cette apparente adéquation entre pratiques scénographiques et pratiques urbaines? Comment se traduit-elle dans les conceptions et réalisations de ces nouveaux éclairagistes? En quoi répond-elle à une demande de la part des intervenants du projet urbain?

Cherchant avant tout à saisir le point d'articulation entre les deux disciplines, selon un mode exploratoire, trois méthodes comparatives offrant différentes portes d'entrée sur le sujet sont expérimentées.

La première, étudiant le discours des concepteurs lumière en le resituant dans un contexte théorique et problématique -qualification des espaces urbains-, tente d'évaluer les apports et les limites de la référence scénographique pour l'urbain.

Les deuxième et troisième méthodes portent sur des études de cas. La deuxième questionne la représentation de l'éclairage des villes au cinéma, pris comme exemple de pratique scénographique, à partir de l'analyse d'extraits de deux longs métrages de fiction. Cette partie aborde les questions du langage lumineux cinématographique et de la qualification nocturne des lieux urbains par la lumière. La troisième adopte le parti inverse de l'expérimentation de l'éclairage scénique dans la ville, par l'évaluation d'un éclairage urbain réalisé par un scénographe. Cette évaluation s'appuie plus particulièrement sur la méthode des parcours commentés expérimentée au CRESSON: comment les usagers perçoivent-ils ce type de réalisation et en quels termes le qualifient-ils?

Mots clés

Eclairage public - espace public - esthétique - image de la ville - processus de conception - scénographie.

Remerciements

*J'ai effectué dans le cadre de ce mémoire un stage à l'agence de conception d'éclairages **Light Cibles**. Je tiens à remercier l'ensemble de son équipe pour son accueil, les informations et enseignements qu'elle m'a toujours accordés, et plus particulièrement Louis Clair, pour son expérience qu'il m'a toujours communiquée avec enthousiasme.*

Je tiens également à remercier Henri Torgue, chercheur au laboratoire CRESSON, qui a accepté d'encadrer cette recherche, pour sa confiance et son aide.

Je remercie encore

- Les membres de l'équipe du CRESSON pour leur soutien et leurs informations, et en particulier Jean Jacques Delétré, Françoise et Andrée.

- Les personnes qui ont accepté de m'accorder un entretien ou m'ont fourni des informations, l'agence Yann Kersalé, l'agence CONCEPTO, M. Jousse de la Ville de Paris.

- et enfin Mathieu Hussenot pour son aide précieuse à la réalisation des photographies.

Sommaire

Résumé

Remerciements

Table des planches hors texte

Introduction p.8

<p style="text-align: center;">première partie: <i>des liens entre scénographie et pratiques de l'urbain</i></p>

1. Objectif et choix méthodologiques

p.13

2. Discours croisés

p.14

2.1. La référence scénographique dans le discours
des éclairagistes urbains

p.14

2.1.1 approche monographique

p.17

2.1.2. approche par l'image: l'exemple du plan lumière p.25

2.1.3. approche lexicographique p.26

2.2. Un langage commun aux scénographes et aux concepteurs urbains:
le projet

p.27

3. Limites et apports de la scénographie pour l'urbain

p.31

3.1 Définitions

p.31

3.2 Limites théoriques à la mise en oeuvre d'une scénographie urbaine

p.37

3.3 Apports pratiques et méthodologiques

p.39

3.3.1. apports pratiques

p.39

3.3.2. apports méthodologiques

p.42

Conclusion:

Les exigences de la lumière urbaine

p.46

deuxième partie :

études de cas -

L'éclairage de la ville au cinéma

1. Objectif, choix et contraintes méthodologiques

p.51

1.1 Questions

p.51

1.2 Réalismes du cinéma

p.53

1.2.1. la ville connue, la ville vécue, la ville sensible p.53

1.2.2. l'illusion de la réalité

p.55

1.3. Culture urbaine et culture cinématographique

p.57

1.4. Production d'ambiances au cinéma et statut de la perception

p.57

1.4.1. récit, narration, diégèse

p.58

1.4.2. l'image-mouvement, l'image-temps

p.59

1.4.3. lumière éminente et lumière immanente p.60

1.5. Le choix des films

p.61

1.5.1 remarques sur les représentations traditionnelles
de la ville la nuit au cinéma

p.62

1.5.2 *les Amants du Pont Neuf & Night on Earth*

p.65

1.5.3. difficultés liées au support audiovisuel

p.66

2. Etude d'ambiances lumineuses nocturnes:

les Amants du Pont Neuf (Léos Carax)

p.67

2.1. Présentation: le Pont Neuf comme espace différentiel

p.67

2.2. Scénographies du Pont Neuf

p.69

2.2.1 les figures du Pont Neuf

p.69

	2.2.2. le site	
p.70		
	2.2.3. scénographies nocturnes	
p.71		
	2.3. Le langage lumineux des <i>Amants</i> à travers quatre séquences	
p.73		
	2.3.1. séquence 3- présentation du Pont:	
	<i>la lumière topographique</i>	p.74
	2.3.2. séquence 9- les fêtes nocturnes du 14 juillet:	
	<i>la lumière action</i>	
p.77		
	2.3.3. séquence 21- "Oublie-moi":	
	<i>la lumière-affection</i>	p.79
	2.3.4. séquences 24 & 25 - les retrouvailles d'Alex et Michèle	
	sur le Pont: <i>fonctions du langage lumineux cinématographique</i>	
p.81		

3. Éléments d'identité nocturne de cinq capitales:

Night on earth (Jim Jarmush)

p.83	
	3.1. Présentation
p.83	
	3.2. Représentations de la ville et de la lumière urbaine
p.84	
	3.3. Qualité lumineuse des cinq paysages nocturnes
p.86	
	3.3.1. Critères topographiques
p.86	
	3.3.2. Critères liés à la matière lumineuse
p.89	

Conclusion:

l'effet de scintillement

p.92

<p><u>troisième partie:</u> étude de cas - Les lumières du cinéma dans la ville</p>
--

1. Objectif et choix méthodologique

p.95

2. Présentation de l'opération

p.96

<u>3. Choix du parcours et déroulement des enquêtes</u>	
p.99	
<u>3.1. Choix du parcours</u>	
p.99	
<u>3.2. Déroulement des enquêtes</u>	p.102
<u>4. Analyse des entretiens</u>	p.103
<u>4.1. Des ambiances lumineuses contrastées</u>	p.103
<u>4.1.1. contrastes lumineux</u>	p.104
<u>4.1.2. différenciation des espaces</u>	p.105
<u>4.1.3. perception des seuils lumineux</u>	p.106
<u>4.1.4. urbanité des lieux</u>	p.107
<u>4.2. L'escalier Utrillo</u>	p.108
<u>4.3. L'escalier du Chevalier de la Barre</u>	p.110
<u>4.3.1. pouvoir évocateur</u>	p.110
<u>4.3.2. du proche au lointain</u>	p.110
<u>4.3.3. "les petites lumières"</u>	p.111
<u>4.3.4. leur insertion dans le paysage lumineux</u>	p.112
<u>4.3.5. leur rapport à l'éclairage public</u>	p.112
<u>Conclusion</u>	p.113
Conclusion et perspectives de recherche	p.115
Bibliographie	

Table des planches hors texte

I Le plan lumière: exemples de rendus iconographiques

source: agence Light Cibles

II Diagrammes comparatifs du vocabulaire employé par trois éclairagistes

III La ville sensible: photogrammes

IV Lumière éminente / Lumière immanente: photographies

V Vue générale du Pont Neuf de nuit: photographie, et plan du site

VI A Scénographies nocturnes du Pont Neuf: photographies

VI B Scénographies nocturnes du Pont Neuf: photographies

VI C Scénographies nocturnes du Pont Neuf: photographies, photogramme

VII La lumière topographique, le Pont Neuf de Léos Carax: photogrammes extraits des *Amants du Pont Neuf*, séquences 3 & 7

VIII La lumière-action: photogrammes extraits des *Amants du Pont Neuf*, séquence 9

IX La lumière-affection: photogrammes extraits des *Amants du Pont Neuf*, séquence 21

X Fonctions de la lumière urbaine cinématographiée: photogrammes extraits des *Amants du Pont Neuf*, séquences 12 & 24

XI Les trois formes de la lumière urbaine dans *Night on earth*: photogrammes

XII Los Angeles: photogrammes extraits de *Night on earth*

XIII New York: photogrammes extraits de *Night on earth*

XIV Paris: photogrammes extraits de *Night on earth*

XV Rome: photogrammes extraits de *Night on earth*

XVI Helsinki: photogrammes extraits de *Night on earth*

XVII Montmartre: plan du périmètre du parcours d'enquête

XVIII A Vues nocturnes du parcours d'enquête: photographies

XVIII B Vues nocturnes du parcours d'enquête: photographies

Introduction

- contexte de la recherche

Depuis l'après-guerre, l'éclairage public de nos villes était conçu selon une logique avant tout fonctionnelle, dûe à la nécessité de créer rapidement de nouvelles zones d'urbanisation à la périphérie des agglomérations, et devant s'adapter à l'usage généralisé de l'automobile en ville. Il s'agissait donc d'éclairer de vastes zones tout en assurant la sécurité des piétons et des automobilistes. Le principal critère d'éclairage reposait sur la possibilité pour un automobiliste de détecter, suffisamment tôt pour pouvoir freiner, un obstacle surgissant sur la chaussée. Presque toutes les rues et avenues étaient alors sous l'emprise d'un éclairage routier, de type "douche", fourni par des sources situées à 9m du sol (jusque dans les années 1970, sources à vapeur de mercure). D'un autre côté, les voies piétonnières et résidentielles étaient surtout éclairées par des candélabres à boule -ballons fluorescents situés à 4m du sol-.

Depuis maintenant une dizaine d'années, on assiste à un mouvement de renouveau dans la conception des éclairages urbains. Ce mouvement a débuté par la rénovation des illuminations de monuments publics; l'emblème en est le nouvel éclairage de la Tour Eiffel, réalisé par Pierre Bideau en 1986.

Cette tendance est née de la conjonction de plusieurs facteurs. D'un côté, de réels progrès techniques ont été réalisés sous la contrainte de la crise énergétique des années 1970: création par les fabricants de nouvelles sources, moins consommatrices d'énergie, plus efficaces et plus diversifiées -plus large gamme de températures de couleur notamment-, enrichissement des choix de mobilier d'éclairage... Ainsi, ces fabricants ont pu s'offrir de nouveaux marchés en même temps que répondre à la demande des élus, relayés par les services techniques des communes. Pour les élus, le renouveau de l'éclairage urbain s'inscrit dans une politique générale d'amélioration du cadre de vie urbain (impulsé par le mouvement de réhabilitation des centre-villes et la découverte de l'écologie urbaine) et dans une perspective médiatique de valorisation de l'image de leur ville sans doute née de la décentralisation (mise en concurrence des villes entre elles). La lumière, en particulier par la mise en valeur du patrimoine, constitue alors un facteur d'attraction (touristique) et une signature, une image pour la ville.

Dans le milieu universitaire, plusieurs recherches ont également été mises en oeuvre dans ce domaine.

Dans les sciences humaines, on a surtout étudié l'éclairage urbain du point de vue de l'utilisateur-piéton, dans un souci de compréhension des comportements nocturnes¹ et d'amélioration qualitative de l'éclairage public². Ces recherches ont trouvé leur prolongement dans le programme "espaces publics" lancé par le Plan Urbain au milieu des années 1980. La question de l'éclairage public s'inscrit alors dans les trois principaux thèmes de ce programme: gestion des espaces publics, construction sociale de l'urbanité et dimension sensible des espaces publics³. Parallèlement, les sciences de l'ingénieur travaillent à la mise au point de logiciels de simulation et d'aide à la conception en éclairage⁴.

L'apparition d'une nouvelle profession, concepteur-lumière, opère une synthèse opérationnelle au sein de ce mouvement d'ensemble, à l'interface du politique, du technique et de l'expérimentation. Les collectivités locales ont d'abord fait appel à ces nouveaux professionnels dans le cadre de projets d'éclairage à caractère exceptionnel, sous forme de mise en lumière de monuments ou de sites urbains: Pierre Bideau pour la Tour Eiffel en 1986 (caractère novateur du dispositif d'éclairage), Louis Clair pour l'illumination de l'église Saint Eustache à Paris⁵ en 1987, et celle de la Grande Arche de la Défense (travail de coordination entre les différents intervenants du projet), ou encore Yann Kersalé pour la mise en lumière des Docks de Saint Nazaire en 1991 (démarche artistique appliquée à l'urbain), ou enfin Roger Narboni pour la réalisation d'une promenade nocturne à Niort (paysagisme lumière). Ces opérations comportent pour la plupart une dimension événementielle et médiatique incontestable. Pourtant, progressivement, les concepteurs sont de plus en plus amenés à réaliser des projets moins ponctuels et plus globaux, prenant souvent la forme de *plans lumière*. Il s'agit par la mise en oeuvre de cette démarche se référant aux schémas directeurs d'urbanisme, de programmer et concevoir des solutions globales d'éclairage à

¹ Le premier chercheur à travailler sur la question a sans doute été Abraham Moles: cf. "des fonctions de la lumière dans la ville" in *Lux*, n° 111, fév.1981, pp. 10-24, qui constitue un article de référence. On peut aussi citer:

CAMINADA (J.F.) - "l'éclairage des zones résidentielles", in *La rue n'est pas une route*, actes du colloque organisé par le laboratoire Théories des Mutations Urbaines à Marne-la-Vallée en 1987.

LAIDEBEUR (A.) - *Rencontres en ville et sécurité urbaine*, thèse de sciences de l'information et de la communication. Université Pasteur de Strasbourg, Institut de psychologie sociale et des communications; Strasbourg, 1986, sous la direction d'A. Moles.

Le séminaire de recherche exploratoire organisé par le CRESSON, sous le thème "*les facteurs lumineux du sentiment d'insécurité*" (Grenoble: EUTERPRES - Plan Construction, 1990) constitue une synthèse de l'ensemble de ces travaux.

² CHELKOFF (G.) et alii. *Une approche qualitative de l'éclairage public*. Grenoble: CRESSON, 1990.

³ voir à ce propos le n° 57-58 (mars-juin 1993) des *Annales de la recherche urbaine* consacré aux résultats de recherche de ce programme.

⁴ par exemple, logiciel Lise, du laboratoire central des Ponts et Chaussées.

⁵ cf. l'intervention de Louis Clair au colloque "Qualité Ville" organisé au CNIT le 11 février 1992.

l'échelle d'un quartier ou même de l'ensemble d'une ville. Cet urbanisme lumière a pour principal intérêt d'intégrer, à l'intérieur d'un même projet, la conception d'une image nocturne des lieux et la proposition de solutions plus locales, concernant des illuminations de bâtiments ou de mise en lumière des principaux lieux publics. Le principal objectif est ainsi de dépasser l'opposition traditionnelle entre éclairage monumental et éclairage ordinaire, souvent réservé aux compétences des services techniques, entre éclairage routier et éclairage piétonnier, entre éclairage fonctionnel et éclairage esthétique⁶.

- problématique et hypothèses

Le travail des concepteurs lumière atteste donc de l'innovation entreprise pour le renouveau de l'éclairage public. Il s'agit par la présente recherche de porter un regard critique sur ce mouvement, encore difficilement évaluable car sans doute trop récent. La question sera donc abordée par une étude davantage focalisée sur le travail des concepteurs, comme reflet de ce mouvement d'innovation.

On constate en outre que l'ensemble des concepteurs lumière a auparavant travaillé dans les milieux professionnels apparentés à la scène et à la scénographie: Louis Clair comme électricien de plateau de cinéma, Yann Kersalé pour l'éclairage de spectacles, Laurent Fachar pour l'éclairage de théâtre, Roger Narboni pour la réalisation d'une exposition sur la lumière...

Au delà de ce caractère artistique à l'origine accordé à leur démarche, se traduisant dans le type de réalisations qui leur était demandées, ce constat pose l'hypothèse du lien entre ce passé scénographique et le succès remporté actuellement par leur travail.

La question est alors de savoir quelle est la signification, la valeur et la portée de cette référence scénique -sous ses diverses formes- pour l'éclairage urbain. Comment se traduit-elle dans les conceptions et réalisations de ces nouveaux éclairagistes? D'où vient cette apparente adéquation -indirecte- entre pratiques scénographiques et pratiques urbaines? En quoi s'accorde-t-elle vraisemblablement avec une conception rénovée de l'éclairage des villes?

Il s'agit alors avant tout de saisir le point d'articulation entre les deux disciplines. J'ai choisi pour cela de tester trois méthodes comparatives qui offrent différentes portes d'entrée sur le sujet.

La première consiste en l'étude du discours de ces éclairagistes: quelles conceptions ont-ils de leur travail de la lumière urbaine et de la ville en général? Quelle place et

⁶ NARBONI (R.) - "L'urbanisme lumière, une nouvelle dimension pour la ville", in *La lumière et la ville*. Paris-la Défense: flammariion, 1992, pp.6-7.

quelle signification y prend la référence scénographique? Ces discours portant sur un échantillon de trois concepteurs seront ensuite replacés dans un contexte plus général; leurs conceptions seront confrontées à la démarche de professionnels des deux champs disciplinaires -scénographes d'un côté, architectes-urbanistes de l'autre-. Si l'interpénétration des deux disciplines s'opère bien au niveau du projet, la question de la légitimité de la référence scénologique pour l'urbain se pose au niveau théorique. Cette partie permettra ainsi de définir les termes de la comparaison (peut-on parler de scénographie urbaine?), et d'en poser les limites et l'intérêt, au niveau théorique, pratique et méthodologique.

Les seconde et troisième méthodes portent sur des études de cas. La seconde questionne la représentation de l'éclairage des villes au cinéma, pris comme exemple de pratique scénographique, à partir de l'analyse d'extraits de deux longs métrages de fiction. Cette partie abordera les questions du langage lumineux cinématographique et de la qualification nocturne des lieux urbains par la lumière.

La troisième adopte le parti inverse de l'expérimentation de l'éclairage scénique dans la ville, par l'évaluation d'un éclairage urbain réalisé par un scénographe. Cette évaluation s'appuiera plus particulièrement sur la méthode des parcours commentés expérimentée au CRESSON: comment les usagers perçoivent-ils ce type de réalisation et en quels termes le qualifient-ils?

A travers ces trois méthodes croisées, au delà de la question de la scénographie posée en terme de *référence* - l'éclairage scénique comme référence pour l'éclairage urbain-, c'est celle de la qualification des espaces nocturnes urbains par la lumière qui est posée.

La qualification des espaces urbains en général est un sujet actuel: résolution du déséquilibre entre espaces urbains dysqualifiés et espaces urbains surqualifiés - relation centre / périphérie-, disparités sociales concomitantes, requalification sensible de ces espaces comme mode de résolution et d'intégration. En outre, pour ce qui concerne plus particulièrement l'éclairage, si l'on possède depuis longtemps des critères quantitatifs, on manque encore aujourd'hui de critères qualitatifs, et de manière plus générale, de connaissances sur les processus et modes de qualification des ambiances lumineuses⁷. La démarche scénographique, mise en oeuvre notamment dans la démarche des concepteurs lumière ou à travers l'exemple cinématographique, permet-elle de contribuer à de telles connaissances -méthodes de projet, modes d'expression et de représentation-?

⁷ cf. CHEKOFF (G.), THIBAUD (J.P.) - *Les mises en vue de l'espace public*. Grenoble: CRESSON - Plan Urbain, rapport final, juin 1992.

première partie:

*des liens entre scénographie
et pratiques de l'urbain*

1. Objectif et choix méthodologiques

Il s'agit dans cette partie de replacer la question de l'éclairage urbain telle que je l'aborde, c'est-à-dire à travers les pratiques de professionnels issus du champ du spectacle -spectacle vivant, cinéma- ou de la scénographie -expographie...-, dans son contexte théorique actuel: **quoi de commun entre la scénographie et l'aménagement urbain -urbanisme, architecture-? Existe-t-il des passerelles théoriques et méthodologiques de la scénographie vers l'urbain? Théâtre -au sens large d'espace scénique, d'espace de représentation- et Ville soulèvent-ils les mêmes interrogations? La ville peut-elle être considérée comme une scène? Ou, moins radicalement, peut-on parler de scénographie urbaine?**

Ces questions soulèvent immédiatement la nécessité de définir les notions et concepts propres ou communs aux deux champs, le terme de scénographie faisant lui-même problème. Il s'agit donc dans cette partie de saisir ces notions par l'analyse des interpénétrations théoriques et pratiques de ces deux disciplines.

La méthode choisie consiste en l'étude du discours des uns -scénographes- et des autres -architectes, urbanistes, sociologues urbains-.

Dans un premier temps, j'examinerai le discours des éclairagistes: où les situer? Plutôt du côté de leur discipline d'origine ou plutôt du côté de l'urbain sur lequel ils interviennent aujourd'hui?

L'analyse du discours de trois éclairagistes permet dans un second temps d'ouvrir la comparaison avec d'autres discours. D'une part la spécificité de leur démarche ne peut être lue qu'au regard d'une confrontation: pour cela, j'ai choisi de comparer la façon dont ces trois éclairagistes présentent un projet avec la manière dont le font d'autres intervenants du projet urbain.

D'autre part, cette comparaison s'appuie sur la lecture attentive des actes du séminaire de recherche intitulé "scénographie et espaces publics"¹, ayant réuni différents professionnels et chercheurs des deux domaines. Il s'agit là de mettre à nouveau en parallèle les différents champs lexicaux employés, puis de définir certains concepts justifiant ou non de passerelles entre les deux disciplines, avec les présupposés "idéologiques" et théoriques qui les sous-tendent. Cela me permettra également de

¹ *Scénographie et espaces publics, les lieux de la représentation dans la ville*. Paris: séminaire de recherche, Plan Urbain, juin 1993, document provisoire.

prendre parti au débat, et d'ainsi répondre à la question: **peut-on parler de scénographie urbaine?**

On peut noter également ici le travail déjà fait dans ce sens par Grégoire Chelkoff et Jean Paul Thibaud, dans leur recherche sur les effets spatio-lumineux².

2. Discours croisés

2.1. La référence scénographique dans le discours des éclairagistes urbains

Les termes "éclairagiste" et "scénographie" sont employés dans un sens générique, puisque l'objectif de ce chapitre est avant tout de les définir.

En effet, l'éclairage urbain met actuellement en jeu plusieurs champs disciplinaires qui s'entrecroisent constamment au travers de projets et réalisations communes.

L'aménagement urbain fait appel à la programmation, en amont du projet, et à la gestion, en aval. L'architecture intervient dans la phase de conception, par la création d'un cadre construit. Le projet d'éclairage peut aujourd'hui être convié lors des trois moments du processus: lors de la programmation, particulièrement par l'élaboration d'un "plan lumière", ou "schéma directeur d'aménagement lumière", lors de la conception d'un bâtiment comme l'a fait Louis Clair pour l'illumination de la Grande Arche de la Défense, travaillant directement avec l'un de ses deux architectes, Paul Andreu, ou encore, plus classiquement, lors de la gestion, à l'occasion d'illuminations ou de rénovations d'espaces publics.

Ce n'est que récemment que le projet d'éclairage peut se concevoir à ces trois niveaux et non plus seulement dans une perspective gestionnaire, le plus souvent du ressort unique des services techniques et de voirie. Cela autorise donc à parler d'*urbanisme lumière*.

Les notions de temporalité, de concertation et de travail pluridisciplinaire incluses dans ces remarques et inhérentes à tout projet d'architecture et d'urbanisme, peuvent cependant apparaître comme nouvelles pour l'éclairage, l'inscrivant d'ores et déjà, quelque soit l'origine professionnelle de son intervenant, dans le champ du projet urbain et de la maîtrise d'oeuvre.

Se pose en revanche la question de la place accordée à l'éclairage dans ce projet urbain: quelle échelle d'intervention, quelle liberté pour le concepteur? Lumière nécessité ou luxe?

²Les mises en vue de l'espace public, op. cit.

Bien évidemment, la dimension politique apparaît très fortement et traverse les différents champs conviés. Justement parce que la place de l'éclairage n'est pas encore clairement définie, cette dimension semble encore plus présente pour l'éclairagiste que pour l'architecte. Pour les élus locaux, l'enjeu se pose en terme d'image: la valorisation de l'image de leur ville par la lumière induit un investissement devant se justifier auprès de habitants. Du moins le problème, s'il ne se situe peut-être pas à ce niveau, est-il souvent énoncé de cette manière. Pour les industriels, mais aussi les agences d'éclairage, l'enjeu se place également du point de vue d'un marché à conquérir. Cette tension entre les intervenants du projet (élus, services techniques, architectes des bâtiments de France, éclairagistes) révèle un jeu d'acteurs se définissant au fil des projets. Cette dimension est sans doute aussi constitutive de la formation et de la structuration de la profession d'éclairagiste indépendant.

Pour la problématique du sujet, la question se pose comme je l'ai dit en termes de spécificité / intégration par rapport au champ urbain. Cependant, je tenais à relever cette dimension "pragmatique", car par la suite, l'analyse des discours choisis mettra entre parenthèses cette dimension, se focalisant sur la question des rapports entre références scénographiques et références urbaines.

Les trois éclairagistes choisis sont Louis Clair, chez qui j'ai effectué mon stage, Yann Kersalé et Roger Narboni. Tous trois viennent d'horizons différents, mais toujours en rapport avec le milieu de la scène et de l'espace de représentation. Ils dirigent en outre les trois plus importantes agences d'éclairage sur Paris. Ce sont aussi les trois éclairagistes les plus "médiatiques".

Le choix des discours à étudier s'est fait à partir de la revue de presse de chacune des trois agences: il s'agit de voir comment ces trois professionnels parlent eux-même de leur métier, de leur fonction et de leur démarche. Il fallait bien sûr privilégier la parole directe. Ces articles sont suffisamment fournis en entretiens pour ne pas avoir eu à les effectuer moi-même, ce qui aurait été trop laborieux et n'aurait sans doute pas apporté davantage d'éléments de connaissance.

Les articles de presse ont pour inconvénient de toujours comporter une dimension valorisante pour l'éclairagiste interrogé. En même temps, cela rend compte d'un contexte général, d'un "état d'esprit" dans lequel on place aujourd'hui les éclairagistes urbains. Le propos de ces articles est souvent de mettre en avant le côté novateur de leur travail, ainsi que leur personnalité professionnelle.

Ces articles proviennent aussi bien de revues spécialisées en éclairage³ que de revues d'architecture⁴ ou encore de revues de scénographie⁵. Mais on trouve aussi un certain nombre d'articles "grand public" tirés de la presse hebdomadaire et quotidienne.

Cette cohérence du corpus a pour avantage de permettre la comparaison à partir d'un même matériau. Même si ces articles restent dans l'ensemble très généraux, plusieurs thèmes pertinents pour la problématique du sujet sont apparus après lecture. Ces thèmes, tantôt explicites tantôt sous-jacents, sont les suivants: titre que que l'on donne à l'éclairagiste, ou bien celui qu'il se donne lui-même, définition de son rôle et de son métier, formation et références -esthétiques, professionnelles-, conception personnelle de la ville (la nuit) et de la lumière urbaine, et enfin vocabulaire employé pour qualifier la démarche d'éclairage urbain.

Devant la densité des trois revues de presse, chacune a fait l'objet d'une sélection de quatre articles m'ayant paru les plus significatifs. Pour chacun des trois éclairagistes, trois articles⁶ traitent plutôt de la définition de leur métier, avec les thèmes adjacents: formation, références, réalisations... Le quatrième rend davantage compte de la globalité de leur conception, ressemble à une sorte de "profession de foi". Il sert également de support à la description et la comparaison du vocabulaire employé⁷.

Deux autres remarques préliminaires concernant le discours et la personnalité des trois éclairagistes: Roger Narboni possède un discours extrêmement cohérent à travers l'ensemble des articles le concernant. Louis Clair, au contraire, n'adopte pas le même discours selon le public auquel s'adresse l'article, il joue sur différents registres. Yann Kersalé, enfin, adopte facilement un ton ironique et le second degré. La deuxième remarque porte sur la comparaison. L'objectif n'était pas de choisir un "échantillon représentatif de la population" des éclairagistes. Il est cependant apparu que Louis Clair et Roger Narboni avaient une démarche et un discours souvent assez proche. Ils adoptent donc aussi un vocabulaire commun, et s'identifient tous deux dans le terme de *concepteur lumière*. Yann Kersalé revendique au contraire son indépendance. En conséquence, le corpus le concernant apparaît moins homogène, plus dissemblable aux deux précédents.

³ Lux, J3E

⁴ Moniteur d'Architecture, Architecture Intérieure...

⁵ Actualité de la Scénographie

⁶ Ces articles sont reproduits en annexe. Chacun porte l'initiale du nom du concepteur auquel il se rapporte, ainsi qu'un numéro -de 1 à 4-. Les références faites à ces articles dans la suite du texte, et en particulier les citations, reprennent cette codification, par exemple, sous la forme C3 pour ce qui concerne l'article "Louis Clair, architecte de lumière".

⁷ voir paragraphe 2.1.2. de ce chapitre, pages suivantes

2.1.1 approche monographique

- l'éclairagiste Louis Clair

Louis Clair a ouvert son bureau d'études en 1983. Il est donc l'un des tout premiers à être intervenu en tant que maître d'oeuvre pour des projets d'éclairage. Une de ses premières réalisations urbaines a été l'illumination de l'église Saint-Eustache à Paris. Depuis, il a notamment mis en lumière la Grande Arche de la Défense, la Halle Tony Garnier à Lyon.

A la fin des années 1980, il commence à travailler sur des *plans lumière*, qui proposent des solutions d'éclairage pour un site urbain, et non plus simplement l'illumination d'un bâtiment. Souvent, l'intervention qu'on lui demande se limite à l'hyper-centre. En 1991, il gagne le concours international pour la réalisation du plan lumière du Civic District de Singapour.

Les activités de son agence *Light Cibles* se sont donc diversifiées. Elles se répartissent aujourd'hui en quatre secteurs: éclairage urbain comprenant l'éclairage architectural, l'éclairage plus spécifiquement routier (futur pont Charles de Gaulle à Paris), les plans lumière, l'éclairage intérieur (Galerie du Jeu de Paume), la conception de mobilier lumière (mât du Parc de la Villette) et la mise en lumière éphémère.

La diversification dont témoigne son parcours, par rapport à sa formation d'électricien de plateau et de régisseur (Il a été directeur technique des studios de la Victorine à Nice) marque son discours. Celui-ci, à travers les articles choisis, joue clairement sur les deux registres, technique et "artistique", selon le public auquel s'adresse l'entretien. Louis Clair est le seul à dissocier ces deux types de discours,⁸ ce qui ne signifie pas bien sûr que les deux champs soient exclus dans le processus projectuel.

D'ailleurs, le terme d'"*éclairagiste*", qu'il n'hésite pas à employer lui-même, rend compte de cette bipolarité: le terme renvoie à la fois à une appellation générique, plutôt connotée "technique" et à un vocabulaire du milieu du spectacle (éclairagiste comme régisseur de théâtre).

L'emploi de plus en plus général de l'appellation "*concepteur-lumière*" semble en revanche vouloir décrire l'intégration des dimensions esthétiques et fonctionnelles qui font la spécificité de ce nouveau métier. Louis Clair ne rechigne pas à parler de "*quantités de lumière*", de "*maintenance*"... Sa méthodologie se fonde sur sept points⁹

⁸ C1 /C2-C3

⁹ C1

: la première phase du projet s'appuie sur "*l'idée*", un parti d'éclairage résultant d'un choix esthétique ("*hiérarchie visuelle*", "*ombres et rythmes*", "*émotions*", "*intégration de sources à l'environnement*"), un "*concept*", une "*image*", qui doit ensuite répondre à des critères fonctionnels (techniques, psychologiques): "*confort visuel*", "*qualités des sources et luminaires*", "*coût*" et "*critères de maintenance*". Ces paramètres sont au service de l'image à rendre. Louis Clair emploie donc des notions reconnues par le milieu de l'éclairage, dont la référence est l'Association Française d'Eclairage: en un mot, "*l'éclairage public doit être pérenne, beau et utile*".

Ces critères apparaissent donc dans son discours comme des outils, mais **ses références restent bien du côté du théâtre et du spectacle:**

- "*Je suis né dans le cinéma. Mon oncle était directeur des studios de la Victorine à Nice. Enfant, j'étais fasciné par les éclairagistes et décorateurs. J'ai succédé à mon oncle et appris à concevoir des éclairages originaux pour traduire un texte ou une situation. Maintenant, j'utilise pour une ville la même démarche*". (C2)

- "*Mon optique est imprégnée par le théâtre: je regarde d'abord ce que l'on n'éclaire pas, autrement dit ce que l'on fait de l'ombre. Et je mets en scène la lumière de façon à créer une émotion propre à l'environnement nocturne. La place devient un théâtre dont le décor est allumé, et dont le promeneur est spectateur*". (C2)

Cette deuxième citation résume à mon avis très bien "l'esprit "de la démarche de Louis Clair:

- "*Dans le projet d'éclairage, il y a toujours un metteur en scène -le politique- qui désigne les priorités du scénario, puis un comptable, un service de régie -les techniciens-, des décorateurs -architectes, urbanistes- et des spectateurs*". (C2)

La notion de "*décor*" semble donc essentielle: elle influe sur **la vision qu'a Louis Clair de la ville la nuit** et sur ses choix de mise en lumière:

- "*Depuis quelques années, la lumière a conquis la nuit. Le symbole de la nuit a changé. La ville la nuit, on sort, et c'est le domaine de la fête. Les habitants attendent de la ville non seulement des déplacements en toute sécurité mais aussi un environnement rassurant, agréable*". (C4)

Ainsi, la mise en lumière des monuments reste sûrement au centre de ses projets. Elle participe au décor urbain, ponctuant l'espace nocturne. Dans ce sens, la

scénographie urbaine repose sur la mise en relation des illuminations. J'y reviendrai dans un prochain paragraphe consacré à l'exemple du *plan lumière*:

- *"L'illumination traditionnelle consiste à "décrocher" un monument dans la nuit ou réanimer une place publique (...) Une mise en scène lumière est plus ambitieuse. Elle rend au sujet sa signification, souligne son rôle dans la ville (...) Je suis au service du sujet que j'éclaire". (C3)*

En résumé, le discours de Louis Clair rend assez bien compte de la construction du métier de **concepteur-lumière**: une formation et des références liées à son milieu d'origine, le spectacle, qui continue d'imprégner son travail, une volonté d'indépendance vis à vis des industriels de l'éclairage (indépendance économique mais aussi démarche distincte), mais une adaptation aux contraintes des caractéristiques de la maîtrise d'oeuvre urbaine et du projet d'éclairage urbain: contraintes fonctionnelles et politiques.

La dimension architecturale est largement intégrée à ses projets (présence d'architectes et de *designers* au sein de l'agence) et se vérifie au travers de ses réalisations. En revanche, le rapport à l'urbanisme lumière me paraît moins net: si le vocabulaire urbanistique est intégré, notamment dans la méthodologie du *plan lumière*, la ville est encore surtout regardée comme un espace poétisé:

- *"Il y a des mouvements, des sensations, des rythmes des perspectives, une histoire, des blessures dans une ville. Une ville s'apprend (...) Le discours d'aménagement est supposé avoir intégré ce vécu, cette humanité de la ville". (C4)*

Comme par opposition, l'espace urbain du projet apparaît essentiellement dans sa dimension fonctionnelle et "zonale":

- *"L'analyse de la ville, elle se fait sur la base de quatre étapes: les routes, les itinéraires piéton, les parcs et espaces verts, le bâti, les structures, les mouvements". (C4)*

-le concepteur-lumière Roger Narboni

Le discours de Roger Narboni est caractérisé par sa cohérence. Au long des quatre articles choisis (et des autres), le même vocabulaire revient avec une extrême

concentration. D'où la difficulté à mettre en évidence les sept thèmes envisagés, pourtant présents, mais de manière très condensée. Seule la question des références apparaît très peu. Roger Narboni a suivi une double formation d'ingénieur électronicien et de plasticien des Beaux Arts. Il vient progressivement à la lumière urbaine et se fait connaître à la suite de la réalisation d'une exposition sur la lumière à la Cité des Sciences de la Villette au milieu des années 1980. Sa première réalisation comme maître d'oeuvre est la coulée verte de Niort en 1987.

Sa double formation semble depuis s'être fondue dans une seule discipline qu'il s'emploie à formuler de manière univoque, "*l'urbanisme lumière*". Cela s'exprime à travers deux thématiques fortes: **la lumière au service de la ville** et **la définition de la profession de "concepteur lumière"**, les deux étant encore une fois largement imbriquées: "*la lumière est avant tout un concept*".

Pour illustrer ces propos, deux citations significatives:

- "*La lumière devient un facteur d'image important. Elle touche au bien-être des riverains. Elle peut raconter l'histoire d'une ville, révéler son patrimoine, montrer son présent, annoncer son futur, sortir de la banalité dans laquelle elle est confinée avec des éclairages glauques et une lumière orange. (...) La lumière est matériau malléable. Grâce à la lumière, on peut modifier sa perception, la requalifier, mettre en valeur des sites, en occulter d'autres, permettre de nouvelles lectures. Depuis trois ans, par exemple, nous réfléchissons et retraduisons l'identité de certaines villes comme Montpellier, Evry, Béziers, en bâtissant leur schéma directeur lumière, qui sont en quelque sorte, une réflexion urbaine par la lumière. Nous avons tenté d'imaginer comment la lumière et l'éclairage pouvaient participer à la création d'une véritable morphologie nocturne de la ville, qui prend en compte non seulement les différents objets urbains, mais aussi les fonctions d'usage, les parcours et les hiérarchies qu'ils tissent. La lumière est un matériau majeur de l'espace capable de modeler et de composer un territoire nocturne générateur de convivialité. Elle est aussi porteuse d'un fort potentiel symbolique. Elle peut créer une dramaturgie de l'espace, permettre de mieux appréhender la structure historique d'une ville pour en recoudre de manière impalpable les déchirures spatiales parfois encore trop fortement ressenties. Chaque ville, chaque site, génère sa propre problématique". (N4)*

La lumière urbaine apparaît donc avant tout comme un qualificatif de l'espace urbain, à travers les notions d'"image" et d'"identité":

- *"Une des premières tâches de l'urbanisme lumière, c'est la recomposition de la silhouette nocturne des villes, recomposition lente, sur plusieurs années, pour tenter d'enrayer une image triste et insipide, et arriver à faire émerger une identité, un paysage, des spécificités, des atouts, des caractères"*¹⁰ .

Cette dernière citation introduit cependant **le schéma directeur d'aménagement lumière** (SDAL, très proche du *plan lumière*), dont les principales caractéristiques sont:

- *"Deux approches complémentaires, l'une sensible, aléatoire, l'autre s'appuyant sur un inventaire méthodique. L'approche sensible permet de saisir l'image nocturne de la ville.... L'inventaire technique permet ensuite de comprendre les impressions nocturnes ressenties. Une ville est faite de pleins et de vides. Souvent, on éclaire uniquement les architectures, ce qui ne veut rien dire. Les monuments ne sont ni des ovni ni des paquets-cadeaux, ils sont liés à des rues, à des quartiers, proches ou lointains. J'opère donc un zoom qui va de la silhouette au gros plan. Pour mettre en phase ces deux perceptions, je travaille aussi bien avec des paysagistes que des historiens d'art". (N3)*

La complémentarité de la technique et du sensible, du lointain et du proche semblent donc faire la spécificité du concepteur-lumière, *"un vrai métier... qui n'existait pas et fait appel à des facultés d'analyse, de réflexion, de créativité, en plus de compétences techniques approfondies"*. (N2)

Cette intégration se lit à la fois dans l'emploi d'un vocabulaire largement "urbanistique" et dans la volonté de s'insérer dans un ensemble de professions travaillant sur le projet urbain:

- *"Nos interventions se placent à plusieurs niveaux: en urbanisme, nous préconisons des schémas directeurs d'agencement lumière pour la ville entière. En architecture urbaine, nous mettons en lumière certains monuments, immeubles, parcs, places ou avenues... Le design du mobilier urbain entre aussi dans nos fonctions. Enfin, notre rôle s'est élargi à l'éclairage en architecture intérieure"*. (N1)

Le discours de Roger Narboni, comme le traduit l'abondance des citations, est difficilement analysable ici. La densité des concepts et notions employés, sans être définis, traduit une volonté nette de formulation et de structuration d'une "discipline".

¹⁰ *"L'urbanisme lumière, une nouvelle dimension pour la ville"*, op. cit.

Le vocabulaire employé, comme on va le voir, est en revanche extrêmement significatif. Tout le discours de Roger Narboni semble alors tourné vers cette formulation et reconnaissance dont il s'est fait le porte-parole en créant "l'association des Concepteurs lumière et Eclairagistes"¹¹.

Ce discours se rapproche pour beaucoup de celui de Louis Clair, mais de manière nettement plus affirmée "urbanistiquement". **Ses références sont toutes tournées vers l'urbain.** Certains concepts scénographiques employés le sont au service de "l'urbanisme lumière". A travers ses réalisations, l'activité de son agence *CONCEPTO* s'avère diversifiée et s'apparente nettement à celle de l'agence de Louis Clair: éclairage intérieur (Hall d'entrée de la Sept), *design* de mobilier (candélabres "fallot" pour la Citadelle de Brouage). C'est sur la conception d'espaces extérieurs que les deux concepteurs cherchent à se démarquer: Roger Narboni revendique l'appellation SDAL et récuse celle de plan lumière, trop réservée selon lui à la mise en lumière de monuments. Encore une fois une affirmation urbanistique.

- l'artiste Yann Kersalé

Yann Kersalé est **un artiste**: il a été formé aux Beaux Arts, sa personnalité professionnelle se définit par sa personnalité tout court (son origine bretonne, son "look"); il signe toutes ses réalisations de mise en lumière, même pérennes: "Nuits des Docks" pour la mise en lumière des Docks de Saint Nazaire, "L'Opéra débastillé" pour celle de l'Opéra Bastille, "Théâtre Temps" pour celle de l'opéra de Lyon. Les titres des articles à son sujet le nomment "*artificier de la nuit*", "*allumeur de villes*".

Son discours met en avant une volonté de se singulariser à la fois par rapport à une lumière-spectacle, sur laquelle il a travaillé plusieurs années en réalisant les éclairages des concerts d'Alain Bashung et de Jacques Higelin, - son anti-référence est Jean-Michel Jarre - et par rapport au milieu de l'éclairage urbain:

- "*J'ai eu beaucoup de mal à être dissocié aussi bien des éclairagistes, des décorateurs, des metteurs en scène que des scénographes ou des événementiels. Jean-Michel Jarre utilise les formes qui sont autour de lui comme un décor, un fond de scène, pas comme sujet. Par ailleurs, les éclairagistes ont pour objectif de créer des compositions en rapport avec l'oeuvre existante: le travail d'éclairage sur Notre Dame, par exemple, est un véritable travail de décorateur*". (K1)

¹¹ cf. Lux, avril 1995.

- *"Je ne veux pas faire de mise en lumière de bâtiment. Plaquer de la lumière sur un monument comme pour qu'il ne se barre pas n'est pas mon genre"*¹² .

Pour Yann Kersalé, ses interventions en tant que maître d'oeuvre ne sont d'ailleurs qu'un moyen de financer ses projets personnels, appelés "*expéditions lumière*":

- *"C'est ma provocation personnelle: je choisis un site que j'ai envie de mettre en lumière et ensuite, cela fonctionne comme une production de films (...). L'idéal serait qu'un jour les commandes publiques nous permettent de financer une expédition lumière par an"*. (K3)

- *"On me demande souvent de faire du joli mais je préfère détourner le sujet et faire que tout bascule dans une autre perception car pour travailler, j'ai besoin d'une liberté totale"*. (K4)

Il se définit ainsi comme **un sculpteur** dont la lumière constituerait le matériau. Ses références puisent d'ailleurs dans les arts plastiques:

- *"Je me considère comme un sculpteur, c'est le terme du dictionnaire qui me convient le mieux, c'est à dire que je travaille dans l'espace et la manipulation de la matière. (...) Le travail de la lumière-matière procède de ces filiations (Picasso, Duchamp, Giacometti, Calder)"*. (K1)

Cela a deux conséquences principales: la première est que **la ville n'est pour Yann Kersalé qu'un support comme un autre**. Plus que la ville, c'est la notion de " **NUIT** " qui importe:

- *"J'aime les architectures et les villes. Mais, au fond, ce sont pour moi des tas de cailloux. Il n'y a pas de différence entre une forêt d'architecture, une forêt d'arbres, un groupe d'icebergs à la dérive "*. (K2)

"Je ne combats pas la nuit, je flirte avec elle. Je ne suis jamais dans un rapport d'opposition avec elle. Ce n'est pas parce qu'on apporte la lumière qu'on veut combattre l'ombre -au contraire-. Le noir est mon premier matériau, parce que le soleil me laisse alors tranquille pour quelques heures". (K2)

La deuxième conséquence concerne le travail de Yann Kersalé, qui se situe plutôt au niveau des grands espaces, du paysage:

¹² in *Lux*, avril 1995.

- "*Je suis un plasticien qui intervient sur le paysage, qu'il s'agisse d'une plateforme de forage, d'un milieu urbain ou d'un espace naturel*". (K3)

On retrouve alors par ce biais une démarche et un discours proche de celui de Louis Clair et de Roger Narboni. Il s'agit de "*capter l'identité d'un lieu*" et de la révéler ou la transformer par une mise en lumière:

- "*Le geste serait identique si je modelais un bloc de terre.(...) Quand au matériau, il est éphémère et éthéré, il ne se touche pas. En revanche, il modifie la perception. Une pierre éclairée par le soleil reste une pierre. Une pierre ou un bloc de granit, éclairé en lumière artificielle, peut devenir autre chose. Mon souci est de révéler une atmosphère, de donner une poésie à l'espace en commandant la lumière par des phénomènes de graduation ou d'optimisation ou des jeux de capteurs qui récupèrent les données en fin de site. (...) Pour créer le blason nouvelle formule de la ville de Nantes, j'ai analysé son patrimoine architectural, en recherchant un dénominateur commun.(....) J'ai ensuite pris en compte le lien entre le passé et le futur: la Loire.(...) J'ai donc proposé à la ville d'utiliser ce flux sanguin*". (K1)

Pour conclure, le discours et la personnalité de Yann Kersalé se rangent du côté de l'art, entre autre par son attachement à **l'éphémère**, sa définition de la lumière, ses références et la poésie de son discours (méthaphore organique).

De plus, Yann Kersalé possède une méthode propre qu'il applique à tous ses projets, éphémères ou pérennes, la translation, qui représente sa "griffe". Des données urbaines, telles que les flux de circulation ou de marchandises, des données météorologiques... sont captées par un ordinateur et ensuite transformées en lumière, de manière aléatoire:

- "*L'analyse du site est retranscrite de manière lumineuse: translations de données (plastiques, sociales, culturelles, historiques): "fait générateur", choix des objets de lumière - rythme, dynamique de l'éclairage (séquence d'allumage et d'extinction)-*". (K2)

2.1.2. approche par l'image: l'exemple du *plan lumière*¹³

¹³ Société *Light Cibles*. Le plan lumière, dossier de références, mai 1995.

Pour les éclairagistes, le plan lumière constitue une activité de plus en plus importante. Ce type de projet consiste à définir et proposer pour une ville (souvent le centre historique) les grandes orientations en matière d'éclairage. Le plan lumière sera réalisé sur plusieurs années. Dans la plupart des cas, il s'agit de requalifier des espaces existants, plus rarement de préparer l'aménagement d'une future zone d'urbanisation.

Deux grands volets composent le plan lumière. Le premier vise à définir une "identité" lumineuse propre à la ville: on parle alors de "*silhouette lumineuse*", d'"*image*", de "*concept*". Sa définition repose sur une analyse historique, morphologique et architecturale. Souvent aussi, l'éclairagiste propose la création d'une ligne de mobilier spécifique, comme l'a fait Louis Clair pour le Havre. Dans cette phase, les grandes lignes du plan lumière sont tracées: monuments à illuminer, axes privilégiés, différenciation des zones lumineuses.

Dans un deuxième temps, ces éclairages sont développés pour chaque zone, chaque type de lieu, chaque monument (type de source, type de mobilier, implantation).

Le plan lumière illustre bien cette intégration de plusieurs disciplines dans le projet urbain. la démarche globale s'apparente à un exercice de composition urbaine. La phase de développement se rapproche du projet de l'architecte ou du paysagiste.

Je veux ici mettre en valeur l'importance du rendu graphique propre au projet d'éclairage. Il me semble que les éclairagistes ont su ici inventer des méthodes de représentation qui font à la fois appel à l'urbanisme et à des références plus scénographiques, combinant des représentations en plans et des images.

Il faut d'abord noter la difficulté à représenter la lumière, la manière dont elle va "prendre corps" dans l'espace. De plus, si les projets d'architecture ou d'urbanisme peuvent encore facilement être représentés en noir et blanc, la lumière réclame la couleur.

Le terme d'image semble ici approprié. Louis Clair, par exemple, privilégie le dessin manuel à l'image de synthèse, encore trop réductrice. Le dessin apparaît à la fois plus réaliste et plus suggestif dans le rendu des teintes, les dégradés, même si les couleurs et les traits sont exagérés. Cette technique résulte d'un savoir-faire de l'éclairage *in-situ*. On sait *par expérience* comment la lumière va se répartir sur les façades, dans les feuillages... Ce sont alors les impressions qui sont privilégiées, par ailleurs appuyées dans le dossier par des calculs. Dans le même registre, Louis Clair possède

un vocabulaire pour qualifier cette lumière et compléter ses images: il parle ainsi de "*lumière rasante*", "*léchante*", en "*contre-plongée*"¹⁴ .

Il est vrai aussi que ce type de rendu s'applique surtout à l'éclairage architectural, qui ne réclame pas les mêmes exigences d'exactitude que l'éclairage routier. On peut également souligner que l'esthétique de ces images se rapproche tantôt de celle du tableau, tantôt de celle de l'image cinématographique.

Ces exemples de "rendu" me semblaient trouver place dans ce chapitre, car ils illustrent l'interaction entre les pratiques scénographiques et les pratiques urbaines autrement que par le discours. En l'occurrence ici, ils complètent de façon significative les propos de Louis Clair.

2.1.3. approche lexicographique

Ce paragraphe vise à recenser et mettre en relation les concepts et notions employés par les acteurs du projet urbain. Devant le "brassage" du vocabulaire employé, l'approche la plus simple est sans doute l'approche lexicographique, qui permet une première définition relative des termes. Cette analyse se fait en trois temps.

J'ai d'abord repris pour chaque éclairagiste l'article dans lequel le discours se rapporte le plus à l'urbain: les termes employés par chacun sont recensés et classés dans un diagramme synthétique en fonction des champs lexicaux auxquels ils se rapportent.

Les trois diagrammes, reproduits ci-contre, font apparaître certaines constantes. Les références sont plus importantes chez Louis Clair et chez Roger Narboni que chez Yann Kersalé pour qui la référence urbaine, on l'a vu, est mineure. Son vocabulaire se rapporte davantage à des notions "plastiques" ("*moduler*", "*manipulations*") et son discours, plus abstrait est souvent métaphorique ("*geste*", "*flux sanguins*").

Il faut aussi noter que certaines notions se situent bien sûr au croisement de plusieurs champs lexicaux. J'ai essayé de les classer en fonction du sens principal que lui donne l'article. Ainsi, par exemple, le terme d'"*ambiance*", largement problématique on le sait, est employé dans le sens d'"*atmosphère*" et se réfère donc plutôt à une dimension sensible et subjective (également dans le sens d'impression générale). Il importait ici plutôt de saisir la structure portée par ces discours.

Plusieurs axes apparaissent donc: l'un va de l'emploi de termes se référant à la subjectivité à celle d'objectivité (du ressenti au révélé par exemple). Deux axes s'en

¹⁴ vocabulaire relevé lors de mon stage à l'agence *Light Cibles*.

rapprochent: celui qui va de l'esthétique au fonctionnel et du sensible au symbolique. Ainsi le vocabulaire de l'urbain à proprement parler est presque toujours fonctionnel, alors que celui de la scène (absent du discours de Yann Kersalé, remplacé par un vocabulaire "plastique") est chargé d'une valeur émotionnelle et métaphorique.

Chez Louis Clair et Roger Narboni, il semble que la référence à l'espace soit centrale et traverse les différents champs. Chez Louis Clair, cette vision d'un espace dynamique ("*rythmes*", "*mouvements*") est omniprésente. Il est intéressant de remarquer que certains des termes employés pour exprimer cette mise en espace se rapprochent davantage du vocabulaire scénique, "spectaculaire" ("*angles de vue*", "*évènement*", "*découverte*"), d'autres font plutôt partie du registre employé par les architectes et urbanistes ("*itinéraire*", "*promenade*").

Un autre thème apparaît très fortement, celui de la lisibilité d'une structure spatiale: les termes de "*hiérarchie*", d'"*axes*", de "*repères*", de "*silhouette*", reviennent constamment. Ces termes semblent aussi centraux dans tous les discours, liés à la fois au spatial et au sens, à la question de l'identité et du symbolique. Enfin, on peut noter que la référence à l'historique (de la ville et des bâtiments) joue un rôle important.

2.2. Un langage commun aux scénographes et aux concepteurs urbains: le projet

Il est également intéressant d'analyser la structure de présentation d'un projet. Il s'agit ici de montrer que scénographes, aménageurs, architectes, adoptent alors un langage commun. Plusieurs exemples permettent de révéler cette caractéristique. Dans le quatrième article (C4), Louis Clair présente brièvement son projet pour la mise en lumière de Singapour. Les autres exemples ont été pris dans les actes du séminaire "*scénographie et espaces publics*": Roger Narboni y présente "la Coulée Verte de Niort"¹⁵, Rodolphe Luscher, architecte urbaniste, un projet de réaménagement urbain pour la ville de Berne¹⁶, et Roger Caracache, directeur de la Maison de la Culture de Grenoble, le projet de réaménagement du "Cargo" et de ses abords à Grenoble¹⁷.

Toutes ces présentations reprennent sensiblement la même thématique narrative. Logiquement, c'est le contexte général du projet qui est d'abord présenté: situation, type d'intervention:

¹⁵ *Scénographie et espaces publics, les lieux de la représentation dans la ville, op. cit.*, pp.151-152. (SEP1)

¹⁶ Idem, pp.244-245. (SEP2)

¹⁷ Idem, pp.261-262. (SEP 3) Ces trois textes sont reproduits en annexe.

- "*Une scénographie lumière nous avait été demandée par la ville de Niort sur dix hectares d'aménagement paysager, la Coulée verte, réalisée par une équipe de paysagistes*". (SEP 1)

Deux thématiques centrales apparaissent ensuite dans l'ensemble des discours, une thématique spatiale et une thématique urbanistique:

Dans la première, la notion de *site* est tantôt explicite (terme employé cinq fois par Rodolphe Luscher), tantôt sous-jacente. Cette notion semble constituer le point d'ancrage du projet, implique une idée de recul, de vision d'ensemble, mais surtout de hiérarchisation et d'ordonnement des objets urbains en jeu:

- A Niort, "*sur un kilomètre de long de rivière, la Niortaise, on trouve une multitude de petits îlots, un donjon du XVI^e siècle, une halle du XIX^e, type Baltard, un centre d'action culturelle des années 1970, des passerelles et des ponts*". (SEP1)

- "*Sur Singapour, l'architecture me sert de guide hiérarchique: il y a deux villes qui s'interpénètrent: la ville historique, qui a deux cents ans avec un bâti de petites maisons construites selon l'urbanisme anglais (...) est juxtaposée à une ville de 30, 60 étages*". (C4)

Bien sûr, les deux thématiques sont extrêmement liées. Cette double analyse, spatiale et architecturale et urbaine induit presque toujours une problématique du projet en terme de qualification:

- "*Le Cargo, qui est isolé des parcelles d'urbanisme par un plan d'urbanisme qui, au fil des ans, n'a pas suivi, s'est désarticulé, désagrégé*". (SEP 3)

- A Singapour, "*il n'y a aucune graduation entre les deux villes*". A Niort, Roger Narboni parle encore d'"*espaces éclatés*". (C4)

Les questions se posent donc selon une démarche de récomposition:

- A Niort, "*le but de cette mise en lumière est de recomposer, par le regard, une perspective*". (SEP1)

- A Berne, il s'agit de "*relier le centre de la ville avec les pôles extérieurs de la périphérie par la création de nouvelles stations ferroviaires*". (SEP2)

- A Grenoble, la question était "*comment raccorder cette maison à l'existant*"? (SEP3)

C'est au moment du parti d'aménagement, de l'idée du projet, que les discours divergent selon l'origine de leur concepteur.

Rodolphe Luscher, architecte, propose une solution spatiale (composition urbaine au sens classique du terme), Roger Caracache considère qu'une logique spatiale - rénover les abords de la Maison de la Culture- permettra de retrouver un lien d'usage:

- *"Notre réflexion actuelle consiste à se demander comment utiliser un vrai théâtre dans un tissu d'habitat, pour le qualifier, pour faire bouger les choses"*. (SEP3)

Bien sûr, Louis Clair et Roger Narboni proposent une solution lumineuse:

- A Singapour, *"tout ce qui est haut et moderne, je l'exprime en blanc, tout ce qui est bas et traditionnel en doré"*. (C4)

L'ensemble des discours choisis (excepté peut-être celui de Roger Caracache) appuie le choix du projet sur l'emploi de la métaphore, cherchant à traduire un lien entre le spatial et le symbolique. Le spatial renvoie alors à une image:

Rodolphe Luscher appelle son projet l'"*utopie*". Roger Narboni, filant la métaphore de l'eau, crée des "*nénuphars*" et des "*roseaux lumineux*". Louis Clair, pour le plan lumière du Havre reprend la thématique portuaire du voyage, ainsi que l'image de la "*déchirure*" pour cette ville de la reconstruction.

Ce chapitre a ainsi permis d'aborder la question des rapports entre le scénique et l'urbain par une approche plutôt sociologique. L'analyse du discours des éclairagistes (textes généraux, textes projectuels) a mis en évidence un processus d'acculturation au sein de cette nouvelle profession, à travers notamment la question des références. Ce processus passe essentiellement par l'exercice du projet. Les deux champs, la scène et l'urbain ont pour principale caractéristique commune la mise en espace. Cela constitue leur opérationnalité.

Autour de cette thématique se rattache la question du sensible, davantage présente chez les scénographes de par les matériaux utilisés (en l'occurrence la lumière), mais aussi de par une démarche qui se veut "émouvante", subjective: le projet est lié à un "concept" une idée plus ou moins métaphorique. Mais surtout, l'espace doit prendre sens: il doit être orienté, hiérarchisé, structuré. Il est alors créateur de signes.

Enfin, la Scène apparaît dans le discours des éclairagistes ou des architectes-urbanistes sous une double figure. Dans certains cas, elle est prise comme référence

pour l'urbain, par exemple chez Louis Clair: la ville est un lieu de fête, un décor, un véritable espace de représentation. La scène est également employée comme métaphore (les deux figures sont d'ailleurs complémentaires: la scène peut être employée comme métaphore de la ville).

Ainsi, quand les discours emploient le terme de *scénario*, c'est l'image d'un choix entre plusieurs partis qui est exprimé avant tout. Mais, l'idée de scénario fait aussi appel à d'autres images: elle exprime aussi une dimension narrative qui serait présente dans le projet architectural et urbain, une démarche de composition, de construction. Les objets urbains, les bâtiments deviennent les personnages de l'histoire, mis en situation, avec des rôles...

Ces deux figures de la scène, comme référence et comme métaphore de l'espace urbain, renvoient à la fois à une question théorique - *la ville peut-elle être comparée à une scène?* - et à une question méthodologique: *les outils propres à la scène peuvent-ils être employés pour l'urbain?* C'est sur ces questions que le prochain chapitre prend position.

3. Limites et apports de la scénographie pour l'urbain

3.1 Définitions

Il convient avant tout de définir plus précisément le terme de "scène". Ce terme apparaît d'ailleurs, employé seul, réducteur. Il est alors peut-être plus judicieux de parler de "**dispositif scénique**": cela permet de donner une définition approchée, par une description des éléments qui composent ce dispositif, et d'employer ainsi le terme "scène" de façon générique, et non pas seulement avec une connotation théâtrale.

Ainsi, en amont du dispositif se trouve contenue dans la notion de scène l'idée de spectacle, de représentation. Cela met en jeu un public et des acteurs, dont les rôles sont souvent matérialisés par des espaces distincts: la salle et la scène pour le théâtre,

le spectacle vivant, la salle et l'écran pour le cinéma. Les rôles sont donc pré-définis: le public vient regarder et écouter jouer les acteurs. La dimension fictive, artificielle est donc donnée à-priori comme constitutive du dispositif.

Deuxièmement, le spectacle est centré sur un sujet, un texte au sens large. C'est autour de lui que tourne l'ensemble du dispositif. Ce texte est mis en scène par un réalisateur ou un metteur en scène. Ce travail consiste à mettre en valeur l'argument du texte, à en donner une interprétation. Les deux autres groupes d'intervenants sont les acteurs, les comédiens qui ont pour matière le texte et pour matériau le corps, le geste, la parole, et l'équipe "technique", constituée de décorateurs, d'éclairagistes, d'ingénieurs du son et d'opérateurs au cinéma. Eux possèdent deux types de matériaux: des matériaux plastiques et des matériaux sensoriels comme la lumière et le son. Acteurs et techniciens ont pour rôle de donner à voir et à entendre, de produire des effets, en adéquation avec le texte, le script ou les didascalies en suivant les orientations du metteur en scène.

Dans le monde de la fiction, les gestes, les mots, les couleurs sont outrés, déformés, manipulés, on se trouve dans l'univers du simulacre, de l'image: il s'agit d'abord de produire des sensations, des émotions qui provoquent l'imaginaire du spectateur.

Le texte interprété appelle les sens et le sens, en aval du dispositif qui se compose en trois temps: la préparation, le temps de la représentation, du concert, de la séance et l'après où le spectacle n'a plus corps. Un spectacle est à la fois éphémère et reproductible: on joue la même pièce pendant plusieurs jours.

En résumé, le dispositif scénique s'appuie sur quatre éléments fondamentaux: l'espace, l'action, les acteurs, tous trois liés à une dimension interprétative. La question est de savoir si cette structure peut être appliquée au traitement de l'espace urbain. Avant de répondre de manière plus approfondie, une restriction majeure s'impose: alors que le dispositif scénique, par sa dimension spectaculaire et artificielle, implique un cadre éphémère et la reproductibilité des situations (les acteurs jouent toujours le même texte avec une mise en scène répétée), le dispositif urbain possède au contraire deux caractéristiques opposées, à savoir la pérennité du cadre construit et l'unicité des situations, notamment dans ses formes de sociabilité: la co-présence des citoyens dans l'espace public est fondée sur l'aléatoire; les règles sociales qui régissent cette co-présence visent justement à gérer l'aléatoire.

Cette restriction opérée, il n'en reste pas moins vrai que scène et espace public s'appuient sur des concepts communs, comme l'attestent les deux définitions suivantes:

La première est celle que Peter Brook, auteur et metteur en scène de théâtre, donne du théâtre: "*Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène: quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé.*".

L'autre est celle que donne Isaac Joseph, sociologue, de l'espace public: "*Un espace public est destiné à une pluralité d'usages et une pluralité de perspectives et il implique par là-même une profondeur.*" "*Un espace public fonctionne comme un lieu ou comme un espace de rencontres et présuppose donc une réciprocité de perspectives. A partir de là on considérera l'espace public comme un espace sensible dans lequel évoluent des corps visibles ou perceptibles, et comme un espace de compétences, c'est-à-dire de savoirs détenus par des techniciens et des professionnels mais aussi par des usagers ordinaires*"¹⁸.

Si la notion de représentation se situe plutôt du côté du théâtre, celle d'action du côté de l'urbain, les deux définitions se font écho. Le terme de *perspective* au sens propre comme au figuré, apparaît également comme central.

De plus les définitions données par le metteur en scène et par le sociologue s'inscrivent dans un contexte moderne, contemporain. Pour mieux comprendre les rapports qui régissent les deux disciplines, il convient de replacer la problématique dans une perspective historique. En effet le terme de scénographie ne recouvre pas la même définition selon les époques. Marcel Freydefont, plasticien et scénographe, analyse de façon détaillée ces évolutions. Il met en évidence la façon dont, à la Renaissance, architecture et théâtre se nourrissent mutuellement. Ainsi, étymologiquement, scénographie signifie d'abord "art de la décoration théâtrale"¹⁹. Cette décoration consiste le plus souvent en un décor architecturé de la "*skene*" (maison des acteurs), en un ornement de sa façade.

C'est aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, en Italie, que le terme de scénographie apparaît avec une signification dérivée, en particulier dans les différents traités d'architecture de Vitruve²⁰. La scénographie y désigne une méthode de représentation des édifices en figuration perspective. Il s'agit, dans un souci également théorique, d'obtenir une représentation complète du bâtiment, comprenant non seulement la façade mais aussi les parois latérales. Par référence au théâtre, le terme de scénographie est progressivement assimilé à celui de perspective.

¹⁸ définitions toutes deux citées dans *Scénographie et espaces publics, les lieux de la représentation dans la ville, op. cit., p. 13 pour celle de Peter Brook, et p.8 pour celle d'Issac Joseph.*

¹⁹ Idem, p.23.

²⁰ Idem.

Puis, comme l'a montré Panofsky²¹, la perspective ne constitue plus seulement un mode de représentation architecturale. Elle s'étend à la peinture, revient au théâtre comme concept esthétique et "forme symbolique". Le "*Panneau d'Urbino*" illustre, par les variations de son titre, la mise en commun du langage perspectif dans la peinture, l'architecture et le décor peint. Ce tableau est successivement intitulé "*la ville idéale*", "*perspective architectonique*", "*vue architectonique*", "*perspective architecturale*", "*peinture scénographique*"²². La scénographie désigne alors l'agencement d'une vue urbaine.

L'art urbain de la Renaissance met en oeuvre ces principes géométriques de symétrie, d'axialité dans la perspective monumentale. L'accent est également mis sur l'ornementation des façades. Les rues, tracées à l'alignement, convergent vers un monument terminal, guidant et orientant le regard vers le point de convergence. La ville devient espace de représentation, comme à Versailles ou dans les autres villes royales de l'époque classique en France.

Ces raccourcis même sommaires, démontrent bien l'interaction entre théâtre et urbanisme qui, à la Renaissance et à l'âge classique, mettent l'ordonnement de l'espace au service d'une représentation. La ville façade s'accompagne d'un mode de sociabilité urbaine fondée sur la mondanité, le paraître.

Au XX^{ème} siècle, les modes de représentation connaissent, on le sait, une seconde révolution, symbolisée par la peinture cubiste qui joue sur un principe de déstructuration visuelle. Dans le tableau cubiste, plusieurs vues se superposent sur un même plan, représentant des points de vue multiples dont aucun ne sert de référence absolue. L'unité de l'image est dissoute en ses composantes élémentaires, lignes, surfaces, couleurs. Le tableau devient association libre d'éléments visuels. Cette conception s'oppose aux trois principes de représentation classique du paysage que sont la "distanciation, la représentation spatialisante et l'artéfaction"²³. L'espace urbain réel, sous l'influence de ce bouleversement, connaît des changements semblables. En un mot, les limites du cadre construit tendent en architecture à disparaître. L'espace est alors conçu comme un espace fluide, éclaté, qui s'oppose à l'idée de façade.

Au théâtre, le dispositif scénique subit également des changements, conduisant à une redéfinition des pratiques scénographiques. Marie Madeleine Mervant Roux, qui poursuit des recherches sur la représentation de la ville au théâtre, montre comment

²¹ PANOFSKY (E) - *La perspective comme forme symbolique*. Paris: éd. de Minuit, 1975.

²² *Scénographie et espaces publics, les lieux de la représentation dans la ville, op. cit., p.28.*

²³ AUGOYARD (J.F.) - "La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère?" in *Le Débat*, n°65, mai-août 1991.

ces bouleversements s'attachent à la fois aux nouveaux modes de représentation de la ville (représentation de l'espace concret et de l'espace symbolique de la ville) et aux mutations de la ville réelle²⁴ : après 1945 "on étouffe dans l'espace frontal du tableau et la rigidité de ses rues en perspective. Ce dont il s'agit c'est de trouver des formes scénographiques correspondant davantage aux nouvelles relations entretenues par les hommes avec l'espace, mieux accordées non seulement aux aspects objectifs des lieux de la vie quotidienne mais à de nouveaux imaginaires urbains encore inexprimés"²⁵ .

Les traditionnels décors peints (toiles de fond, châssis) représentant souvent un paysage urbain "pittoresque", hérités de la scène naturaliste et du mélodrame, disparaissent ainsi progressivement des théâtres français après 1945. Le décor de théâtre connaît alors également un processus esthétique et réel de déstructuration: "le modèle du tableau, attaqué de toutes parts, ne disparaît pas d'un seul coup. Il semble plutôt qu'il se décompose, ses différents reprenant leur autonomie pour s'animer et jouer les uns avec les autres"²⁶ .

Les nouvelles conceptions semblent, selon M.M. Mervant Roux, privilégier l'action: la ville comme cadre bâti joue désormais un rôle moindre. C'est l'action des habitants de la ville qui devient l'élément central de nombreuses mises en scène. Ainsi l'ancien dispositif ne laisse plus que des traces: la ville peut apparaître par évocation d'objets métonymiques. D'une façon générale, les éléments plastiques de la mise en scène perdent de l'importance. L'espace devient plus abstrait: "le dépoussiérage de l'espace joue un très grand rôle; l'oeil est comme nettoyé, le regard rafraîchi. Les villes débarrassées de leur empesage décoratif, vite suggérées en quelques signes clairs, deviennent sainement inquiétantes en deux temps trois mouvements"²⁷.

Les scénographies s'appuient alors davantage sur des matériaux tels que le son ou la lumière, sans doute à la fois pour leur caractère malléable, mobile, et pour leur pouvoir suggestif plutôt que naturaliste.

Ainsi, Eugène Ionesco pour sa pièce *Tueurs sans gages*,²⁸ proscrit tout décor: "Scène vide au lever du rideau... Au premier acte, l'ambiance sera donnée uniquement par la lumière. Au début pendant que la scène est encore vide, la lumière est grise comme celle d'un jour de novembre ou de février l'après-midi lorsque le ciel est couvert."

²⁴ MERVANT ROUX (M.M.) - "La ville scénique depuis 1945: panoramas, architectures et sons", in *Scénographie et espaces publics, les lieux de la représentation dans la ville, op. cit., pp.55-76*.

²⁵ Idem, p.59.

²⁶ Idem, p.60.

²⁷ Idem, p.65.

²⁸ IONESCO (E.) - *Tueurs sans gages* in Théâtre. Paris: Gallimard, 1958, p.65.

Le travail du scénographe, comme on le voit à travers l'exemple du théâtre s'élargit. On peut alors ici reprendre la définition de Marcel Freydefont: "**rendre l'espace actif et même acteur, définir un point signifiant sur le monde, élaborer des dispositifs et des lieux qui en assurent la mise en oeuvre, travailler sur la temporalité de la représentation, confier une valeur descriptive ou poétique à un cadre approprié au drame représenté, telles sont les grandes caractéristiques de l'activité scénographique**"²⁹ .

Il est intéressant de souligner que l'on retrouve dans cette définition les trois dimensions dégagées de l'analyse comparée des discours sur le projet urbain: dimension sensible, dimension spatiale et dimension signifiante. Là semble donc se trouver le coeur des passerelles entre scénographie et traitement de l'urbain.

Si la scène a pour spécificité l'artifice, la fiction, la scénographie semble pouvoir constituer pourtant une discipline laboratoire pour l'urbain. Les échanges de savoir-faire, mis en valeur dans le premier chapitre, sont ici appuyés par ces nouvelles définitions.

En revanche, ce chapitre avait également pour objectif de formaliser deux types d'approche, rencontrées aussi bien dans le milieu artistique, de la scène, que dans l'urbain. La première, classique, privilégie une vision perspectiviste du monde: le traitement ordonnancé, structuré de l'espace est alors plus ou moins mis au service d'une fonction de représentation forte. L'espace constitue alors davantage un cadre pour la vue: il s'agit ici de *montrer*, au sens fort du terme. Cela présuppose notamment l'existence d'un point de vue central, objectif ou du moins omniscient.

Au contraire, l'approche moderne accepte le caractère éclaté du monde contemporain (modes de pensée, de représentation, espace réel). Il s'agit alors non plus d'*orienter* l'espace, de *révéler* une position mais plutôt de rendre compte d'une polysémie inhérente à cet éclatement. Il ne s'agit pas de créer une hiérarchie mais de faire coexister l'ensemble des éléments, des acteurs. On retrouve alors la "pluralité des perspectives", la "profondeur" que revendique Isaac Joseph.

L'espace ne joue peut-être plus dans cette conception un rôle central: les dimensions physique, sensible et temporelle semblent permettre de gérer l'éclatement. L'espace devient alors davantage un "lieu de l'action". Au théâtre, la définition de Peter Brook citée précédemment illustre cette approche de manière radicale. Dans l'urbain, la problématique de l'espace public, telle qu'elle est travaillée par les chercheurs depuis presque dix ans, s'apparente à cette conception, posant comme centrale la question de l'accessibilité des espaces publics et s'opposant ainsi à la ville façade.

²⁹ FREYDEFONT (M.) - "Les origines architecturales de la scénographie", in *Scénographie et espaces publics, les lieux de la représentation dans la ville, op. cit., p.22.*

Il s'agit ainsi de souligner que la définition des rapports entre la scénographie et le traitement de l'espace urbain s'inscrit et évolue toujours dans un contexte socio-culturel donné.

Aujourd'hui, l'approche traditionnelle et l'approche moderne coexistent. L'approche scénographique de l'espace urbain n'implique en revanche pas les mêmes enjeux ni les mêmes modes selon qu'on se place dans une perspective traditionnelle ou dans une approche moderne.

Je montrerai maintenant comment, à mon sens, l'utilisation de la scénographie pour le projet urbain dans une perspective traditionnelle, comporte des limites inhérentes à la nature de l'espace urbain.. Au contraire l'approche moderne de la ville et de l'espace public en particulier, peut tirer profit des savoir-faire de la scène, notamment sur le plan méthodologique. Les pratiques scénographiques par leur travail de configuration intégrative des dimensions sensorielles, spatiales et actives peut contribuer à l'enrichissement du dispositif urbain. La notion d'*ambiance* architecturale et urbaine semble alors la plus appropriée pour qualifier ce dispositif.

3.2 Limites théoriques à la mise en oeuvre d'une scénographie urbaine

L'approche traditionnelle de l'espace urbain, telle qu'on la trouve encore aujourd'hui peut être illustrée par l'exemple du plan lumière, décrit précédemment. J'essaie ici de montrer que, dans la démarche du plan lumière, l'enjeu principal semble la représentation de la ville au moyen de la lumière nocturne. Le vocabulaire employé pour ce type de projet par les éclairagistes l'atteste - "silhouette nocturne", "identité", "concept-lumière"- et relève d'une approche de la ville en terme d'image.

La lumière y apparaît alors d'abord comme un outil de communication, à l'interface du politique et du marketing. En effet, derrière une volonté d'améliorer la qualité des espaces publics, même si cette volonté est réelle, se profile le souci de valoriser l'image, au sens publicitaire du terme, des villes. Le verbe qualifier prend de ce fait un double sens. Par les opérations de mise en lumière, qu'ils s'agisse de réalisations prestigieuses ou de simples illuminations patrimoniales, les élus locaux cherchent à "vendre" l'image de leur commune à l'extérieur. On mesure encore aujourd'hui l'impact médiatique de l'opération "Nuit des Docks" à Saint Nazaire. L'impact de telles réalisations est également économique (faire preuve du dynamisme de la ville) et touristique: les tours de ville nocturnes commencent à se généraliser.

Dans le même registre, la création de mobilier urbain spécifique témoigne de cette même volonté de "communication" et s'inscrit dans une signalétique d'ensemble de la ville. Au Havre, par exemple, Louis Clair propose une ligne de mobilier dont le *design* s'appuie sur le logotype de la ville.

L'éclairage urbain est bien ici au service d'une représentation. Le concept de "mise en scène" prend également son sens dans le choix des espaces et objets urbains à mettre en lumière. Même dans les opérations du type "plan lumière", ayant pour vocation de traiter l'éclairage d'un site ou d'une ville dans sa globalité, ce sont souvent les principaux monuments publics, places et avenues qui sont traités prioritairement: hôtel de ville, églises, fontaines, ponts...

Ces espaces, ces architectures, en dépit de leur valeur patrimoniale ne sont pas neutres: c'est la ville noble, officielle, légitime qui est privilégiée³⁰. La lumière, en s'appuyant sur les tracés historiques renforce des codes déjà établis: codes culturels, esthétiques. Par exemple, l'architecture traditionnelle est plutôt traduite par une lumière de température de couleur faible, de teinte jaune doré tandis que l'architecture moderne est souvent traitée avec une lumière blanche. La mise en oeuvre du plan lumière, en réinventant ces codes existants, de manière lumineuse, joue sur une sorte de schéma type de l'espace urbain, dans lequel la lumière recrée une structure simple et mémorisable de la ville. La hiérarchie des éléments à mettre en lumière est pré-tracée par la composition urbaine existante. Simplement, la nuit permet de gommer certains lieux et d'en qualifier d'autres, par ailleurs souvent déjà surqualifiés de jour.

On risque alors de donner par la lumière un caractère univoque à la ville, par exemple, en surajoutant du sens à des architectures. Ainsi les illuminations simplifient souvent l'architecture des monuments en voulant en accentuer la symbolique (structure porteuse des ponts, flèche des églises), ou même dénaturent le parti initial. Une des méthodes les plus courantes pour réaliser une illumination³¹ consiste à éclairer le bâtiment par le sol, alors qu'il a été conçu à l'époque dans une perspective solaire (lumière venant d'en haut, variant au cours de la journée).

La critique de cette représentation de la ville porte donc sur la conception d'une ville-image, une ville-décor, spectacle nocturne, souvent faite pour être regardée de loin, en toile de fond, de manière pittoresque, au sens où l'emploie M. M. Mervant Roux pour décrire les décors du théâtre de Vaudeville, ou encore une ville éclairée pour être vendue, pour briller. Bien sûr, le plan lumière ne revêt pas ce seul sens. Peut-être aussi répond-il à une démarche trop fortement esthétique, qu'il s'agisse d'émouvoir,

³⁰ CAUQUELIN (A.) - *La ville la nuit*. Paris: PUF, 1977.

³¹CIE. Mise en valeur des petits monuments, fiche n°13, juin 1987, 4p.

de produire des sensations, de rechercher une grande maîtrise de l'espace, ou de chercher à produire du symbolique.

En créant un code lumineux de la ville, on risque de tomber dans un certain formalisme. Mais surtout, en produisant une lecture univoque de la ville par l'espace, les "compétences du citoyen" sont oubliées. Si les parcours sont déjà tracés, si le sens donné aux objets est déjà fourni, quelle est alors la part d'interprétation et d'expression laissée au citoyen? A travers l'exemple du plan lumière, apparaît la conception d'un espace urbain peu préoccupé de l'usage, qui donne les objets à voir comme déjà représentés, laissant au citoyen le rôle du spectateur.

Il ne s'agit pas ici de mettre en cause le travail des éclairagistes, dont le rôle est de traduire un certain parti esthétique et fonctionnel.

En revanche, cette ville codée par la lumière n'est plus visible la nuit que sous une seule dimension. Elle tend à perdre la polysémie visuelle, perceptive et interprétative que permet le jour, moins composé, moins hiérarchisé. Par le travail sur l'éclairage éphémère ou dynamique, l'utilisation colorée de la lumière ou la graduation des ombres, les éclairagistes ont sans doute encore de nouveaux champs à expérimenter pour faire respirer la ville et laisser de plus grandes clefs d'interprétations à l'utilisateur.

3.3 apports pratiques et méthodologiques

3.3.1. apports pratiques

Le concept d'espace public permet, en définissant des qualités et exigences propres à l'espace urbain, de dépasser la problématique de la représentation. Les deux définitions traditionnelles de l'espace public sont l'une, formelle, d'un espace vide entre des espaces construits, l'autre juridico-économique de l'espace d'une propriété publique. Or ces deux caractères ne sont pas indépendants l'un de l'autre. L'agora grecque par exemple, apparaissait comme la matérialisation d'un espace politique, mais plus que cela, constituait le lieu d'accomplissement de la vie publique. Les propriétés physiques de l'espace public sont donc indissociables de ses qualités sociales et vice versa. C'est dans l'expérience que se constituent ces qualités, non données *a priori*. C'est ce que montre le courant ethno-sociologique de l'interactionnisme. Mais l'intégration des différentes dimensions de l'espace public s'exprime surtout dans le concept d'accessibilité. Pour être public un lieu doit pouvoir être pratiqué par tous; il est le contraire de l'espace d'appropriation. Cette accessibilité

n'est pas seulement physique (espace ouvert) mais aussi perceptive (espace visuel, audible) et symbolique (dimension collective). On en revient alors à la définition d'Isaac Joseph, citée précédemment, le traitement de l'espace public devant pouvoir laisser place au jeu des possibles.

Le concept d'ambiance semble approprié au traitement polysémique des espaces urbains, et permet de plus de confronter cette conception moderne de l'espace public à la problématique scénographique.

L'analyse lexicographique du terme d'ambiance montre, par le réseau des renvois analogiques, le croisement des champs propres ou communs à la scène et à l'espace public³². Le diagramme reproduit ci-après reproduit ce réseau.

Une ambiance apparaît alors comme une "organisation spatiale construite" produite par la conjugaison d'un "dispositif technique" (signaux physiques localisés) et d'usages (représentations sociales et culturelles). Le concept d'ambiance permet bien de recentrer la question de la scénographie urbaine dans une problématique de l'espace public: on retrouve bien là le dispositif espace-action-représentation.

Source: AUGOYARD (J.F.) - "ambiances architecturales et urbaines: problématiques interdisciplinaires et concepts fondamentaux". DEA "ambiances architecturales et urbaines", 1994-95, cours n°1.

Dans l'espace public en revanche, l'action est prioritaire: si le citoyen adopte, à la manière d'un acteur, des conduites, des attitudes corporelles, c'est avant tout en vue

³² AUGOYARD (J.F.) - "ambiances architecturales et urbaines: problématiques interdisciplinaires et concepts fondamentaux". DEA "ambiances architecturales et urbaines", 1994-95, cours n°1.

d'une action. Par exemple, les règles de co-présence constituent avant tout un phénomène d'ajustement individuel. Le citoyen donne lui-même un sens collectif à l'espace. Si les propriétés physiques et sensorielles de l'environnement construit sont conçues par l'architecte et l'urbaniste, le citoyen est associé au dispositif par son activité perceptive et expressive. C'est cette dimension d'expression qui fait souvent défaut dans la démarche de conception de l'espace urbain. On vient de voir que ce défaut est particulièrement accentué lorsque le concepteur se réfère à l'espace scénique, où le citoyen est cantonné au rôle de spectateur. L'urbain ne réclame pas en effet le processus de distanciation inhérent à la scène: il n'existe pas dans l'espace urbain de séparation entre le lieu de l'action et le lieu de l'observation.

Il existe bien en revanche une légitimité opérationnelle de l'utilisation des savoir-faire scénographiques pour l'urbain. Celle-ci prend place dans la conception du dispositif technique. La scénographie peut participer à l'enrichissement des qualités spatiales et sensibles des espaces publics, à condition d'être au service de l'usage. Si la scénographie en tant que pratique de mise en espace fait depuis toujours l'objet d'échanges entre le scénique et l'architectural, la scénographie du spectacle moderne peut apporter beaucoup à la conception sensible des espaces urbains contemporains, dimension souvent oubliée des urbanistes et architectes alors qu'elle participe pourtant considérablement de la polysémie des formes urbaines. C'est justement par la dimension sensible que peuvent être prises en compte les dimensions perceptives et expressives du dispositif spatial. Elle permet aussi de penser la forme architecturale et urbaine comme processus, phénomène, qui se construit dans l'immanence et non plus comme un cadre figé.

Les scénographies du théâtre moderne, comme le montrent les recherches de M.M. Mervant Roux, privilégient bien désormais l'action, en travaillant en particulier à la redéfinition des rapports scène-public³³. Le son et la lumière amènent à travailler l'espace dans le sens d'une plus grande fluidité, ce qui correspond également aux qualités de l'espace public moderne. Ces matériaux sensoriels permettent de compléter les compositions spatiales par la création de seuils, de transitions (gradation des ombres, effets sonores). L'espace n'est plus alors simplement conçu en termes de pleins et de vides ou selon une logique essentiellement visuelle. Il joue sur l'absence et la présence, la fluidité favorise le mouvement, laisse davantage de place à la gestuelle. En un mot, les configurations sensori-spatiales sont plus libres.

³³ MERVANT ROUX (M.M.) - "La ville scénique depuis 1945: panoramas, architectures et sons", op.cit., pp.72-74.

La démarche scénographique prise dans ce sens, semble donc appropriée à la problématique des ambiances, posée en termes d'intégration des dimensions sensible, spatiale et sociale. Plusieurs remarques doivent en revanche être précisées.

La première touche à la question de l'ordinaire. En effet la qualification des espaces urbains passe avant tout par le travail des espaces quotidiens, car là est le lieu de l'action et de l'expression citadines. Le monumental, au contraire, joue sur les représentations. L'utilisation des savoir-faire scénographiques devrait donc se mettre davantage au service des lieux du quotidien, ce qui semble encore rarement le cas.

La deuxième remarque, liée à la première, concerne l'échelle de travail. Si la ville monumentale, en particulier pour ce qui concerne la lumière, tend à se concevoir en vision lointaine, les espaces urbains ordinaires impliquent de travailler à l'échelle de la forme urbaine et non du paysage. Cette échelle est celle de la sensation, de l'observation (mesure et expression des phénomènes) et celle de l'action, du mouvement.

Enfin pour compléter ces deux premières remarques, toute conception des ambiances s'appuie sur une étude *in situ*: c'est là que s'exprime la dimension contextuelle, l'articulation des trois dimensions, la phénoménalité. Chaque lieu est unique (une rue, un quartier...) et appelle une problématique qui lui est propre.

En résumé, l'approche scénographique de l'espace urbain ne doit plus se faire uniquement au service de la représentation. Il ne s'agit plus désormais seulement de mise en espace. Les savoir-faire actuels qu'elle développe, s'appuyant sur des matériaux sensoriels, devraient enrichir la conception du local.

3.3.2. apports méthodologiques

La scénographie offre en outre des instruments méthodologiques pour penser et analyser le fractionnement constitutif de la ville moderne. L'activité de découpage et de composition est en effet le propre de la scénographie, aussi bien au théâtre qu'au cinéma.

A la charnière du pratique et du méthodologique, le concept de *séquence* est désormais aussi bien utilisé par les scénographes que par les concepteurs urbains. Si dans le langage cinématographique le terme de séquence recouvre un sens bien précis -unité narrative-, il est justement employé dans le champ urbain pour signifier un découpage de l'espace, au sens imagé comme au sens propre. La séquence s'inscrit souvent dans le travail des parcours, des cheminements, et renvoie à la fois au découpage, au fractionnement du cadre perceptif, et au mouvement du citadin en

marche. A noter aussi que l'emploi de la notion de séquence vise plutôt, dans une démarche traditionnelle, perspectiviste, à recomposer l'espace, à en recréer la cohérence. Le caractère unitaire d'une séquence est d'ailleurs concomitant de son découpage. Simplement, l'approche perspectiviste pense encore une fois la séquence urbaine en termes avant tout visuels, alors que l'approche moderne la considère plutôt comme unité d'action -mouvement activé par le processus perceptif, kinesthésie-. Ainsi, dans une perspective moderne, la séquence apparaît davantage comme une unité d'observation de l'interaction du sensoriel, du spatial et du temporel; le mouvement, traduit par le geste, en serait la résultante.

C'est le cinéma qui, dans cette optique, fournit les instruments méthodologiques les plus pertinents. En tant que langage des images animées, il permet, plus que le théâtre qui travaille davantage sur la dimension spatiale, et bien sûr plus que la photographie, de révéler l'activité processuelle, les interactions milieu-perception-action. La durée et son découpage en constituent en quelque sorte le "liant". Au cinéma, l'espace cadre l'action mais aussi qualifie le temps de la narration, construit le temps du récit. Dans le langage cinématographique, codes temporels et spatiaux sont étroitement mêlés: unités séquentielles, à valeur à la fois narrative et temporelle, et découpage en plans, qui grâce aux mouvements de caméra, opèrent un premier montage.

Gilles Deleuze est sans doute celui qui, à partir de l'analyse des théories de Bergson, et du concept de "*durée créatrice*", a le mieux exprimé la dimension processuelle inhérente au cinéma: "la révolution scientifique moderne a consisté à rapporter le mouvement, non plus à des instants privilégiés, mais à l'instant quelconque.(...) Au lieu de faire une synthèse intelligible du mouvement, on en menait une analyse sensible.(...) Partout la succession mécanique d'instant quelconques remplaçait l'ordre dialectique des poses. (...)L'instant quelconque c'est l'instant équidistant d'un autre"³⁴ . "Nous définissons donc le cinéma comme le système qui reproduit le mouvement en le rapportant à l'instant quelconque"³⁵ .

On n'est donc plus dans une logique de "poses éternelles" ou de "coupes immobiles", mais dans une logique de l'action. Les images ne sont plus considérées comme une simple succession d'unités déjà construites. La durée introduit au contraire le changement, l'actualisation: les choses ne sont pas pré-définies, elles se construisent et se déconstruisent, s'accomplissent dans la durée. Pour citer à nouveau Deleuze, "à ceux qui reprochent à Charlot de se servir du cinéma, Mitry répondait qu'il donnait au

³⁴ DELEUZE (G.) - *L'image-mouvement*. Paris: éd. de minuit, 1983, p.13.

³⁵ Idem, p.15.

mime un nouveau modèle, fonction de l'espace et du temps, continuité construite à chaque instant qui ne se laissait plus décomposer que dans ses éléments immanents remarquables, au lieu de se rapporter à des formes préalables à incarner"³⁶ .

L'accomplissement dans le mouvement comporte alors toujours une dimension accidentelle: les instants singuliers au cinéma sont des instants quelconques, magiques, inserés dans une continuité. "La production de singularité (...) se fait par accumulation d'ordinaire (...) si bien que le singulier est prélevé sur le quelconque, est lui-même un quelconque simplement non ordinaire et non régulier"³⁷ . Cette vision s'oppose donc à une approche cinématographique en termes d'*effets*.

L'autre conséquence de cette théorie du mouvement est que par l'action de la durée, chaque changement intervenant sur une partie seulement du dispositif intervient aussi sur la totalité de ce dispositif. En un mot, il n'est plus le même, les positions respectives des objets, l'ordre des choses peuvent toujours changer, le dispositif est ouvert.

Cette théorie de l'image-mouvement développée par Deleuze permet donc de saisir l'articulation du travail de décomposition-recomposition par la durée.

Pour en revenir au cinéma proprement dit, "le découpage est la détermination du *plan*, et le plan, la détermination du mouvement qui s'établit dans le système clos, entre éléments et parties de l'ensemble"³⁸ .

Le cinéma articule trois principaux outils de décomposition-recomposition du mouvement: le cadrage, l'action de filmer en plans et le montage. "Le plan , c'est le mouvement considéré sous son double aspect: translation des parties d'un ensemble dans l'espace, changement d'un tout qui se transforme dans la durée"³⁹ .

Le *cadrage*, quant à lui, est défini par trois éléments:

-il détermine un système clos qui comprend tout ce qui est présent dans l'image qui s'apparente ainsi à une fenêtre. Une image cadrée peut être dépouillée ou au contraire saturée d'informations. La distinction figure-fond paraît alors importante dans la lecture de l'image (détachement des éléments les uns par rapport aux autres).

-le cadre est géométrique ou physique. Il implique un travail de composition (répartition, position des données à l'intérieur du cadre).

³⁶ Idem, p.16.

³⁷ Idem, p.15.

³⁸ Idem, p.32.

³⁹ Idem, p.33.

-le cadre se rapporte toujours à un angle de cadrage: il implique de ce fait un point de vue qui s'articule avec le choix des informations à faire entrer dans le cadre.

Le hors-champ, ce qui se trouve à l'extérieur du cadre et qui n'est pas montré, est finalement aussi important; car il renvoie à tout ce qui est potentiellement présent, qui ne réclame qu'un "décadrage".

Dans le champ urbain, la notion de cadre peut s'appliquer aux principales caractéristiques déjà citées de l'espace public: l'accessibilité et la pluralité des perspectives. Je renvoie ici à la fois à l'intervention d'Isaac Joseph lors du séminaire "scénographie et espaces publics" et au travail de Grégoire Chelkoff et Jean-Paul Thibaud qui repèrent le cadrage comme l'un des principaux effets spatio-lumineux.

En deux mots, l'idée de cadrage renvoie au concept d'accessibilité dans le sens où l'espace construit constitue un cadre pour la perception, des limites aussi, dans la mesure où la perception est elle-même cadrée psychologiquement (champ du regard) et encore dans le sens où la culture cinématographique et photographique nous a habitués à regarder les choses en les cadrant comme sur un tableau ou un écran (vision paysagère), dans un mouvement de distanciation. Ainsi, tout au long de nos déplacements dans l'espace urbain, nous ne cessons de cadrer des situations. L'idée d'accessibilité implique aussi que chacun puisse faire varier ces cadres. L'action de cadrage apparaît comme une potentialité. Les règles de co-présence, lors du passage d'une attitude d'inattention apparente à une attitude d'attention focalisée, font appel à un cadrage.

Pour reprendre Isaac Joseph citant lui-même Serge Daney, les citadins se définissent "comme les passagers de toutes sortes de hors-champs"⁴⁰. Isaac Joseph définit ainsi le cadre comme "un dispositif d'organisation de l'expérience qui permet de définir une situation et de s'y engager"⁴¹. Il s'agit d'un processus cognitif, mais qui relève aussi d'une action socialisée.

La transposition et l'utilisation du langage cinématographique dans le champ urbain ne relève donc pas uniquement de la métaphore. D'abord parce que l'espace moderne, dense et déstructuré, réclame de plus en plus un travail de découpage et de cadrage, aussi bien de la part des concepteurs que des usagers.

L'unité urbaine est aujourd'hui mise en question par cette fragmentation de la perception et des usages.

⁴⁰ JOSEPH (I.) - "L'épreuve théâtrale de la rue", in *Scénographie et espaces publics, les lieux de la représentation dans la ville*, op. cit., p.341.

⁴¹ Idem, p.345.

L'échelle du quartier, ou même de la rue peuvent-elles être encore opérationnelles? Elle ne constitue plus en tout cas la plus petite unité. Les concepts de cadre, de séquence, de plan, permettent de travailler sur des unités à la fois plus abstraites et contextualisées, correspondant à des mises en situation concrète. On en revient à l'échelle de la forme architecturale, entre l'objet et le paysage, qui est le lieu où s'observent et se mesurent les phénomènes physiques, aussi bien que le lieu de la perception et du geste.

Ainsi les codes du découpage spatio-temporel cinématographique peuvent être employés lors de la conception. Si tout architecte utilise plus ou moins ces codes, Bernard Tschumi, à travers ces "*transcripts*", a cherché à modéliser cette approche, à la fois comme mode de conception et comme mode de représentation du projet⁴².

Mais ces codes peuvent également être utiles à l'analyse du dispositif urbain, comme l'a développé l'ethno-méthodologie interactionniste. Il s'agit alors d'observer les conduites en public. Les images permettent aussi d'observer comment ces attitudes s'inscrivent dans un contexte sensori-spatial précis. Par exemple, le repérage de l'effet d'exposition s'interprète simultanément sur le plan social et lumineux: on s'expose en se mettant dans la lumière⁴³. L'image animée permet en outre de replacer ce processus dans la durée, puis de le redécouper ensuite (arrêts sur image...).

Ces méthodes, appliquées à des unités urbaines réduites, présentent ainsi plusieurs avantages: elles ne font pas appel au discours, les images peuvent être analysées par plusieurs personnes, le support de travail est malléable. Il ne faut en revanche pas perdre de vue le statut de l'observateur, lui-même contextualisé. Ces méthodes audiovisuelles peuvent alors constituer alors une alternative à l'enquête ethnologique traditionnelle.

Conclusion: les exigences de la lumière urbaine

Cette première partie aura permis de replacer la question des rapports entre la discipline scénographique et la discipline urbaine dans son contexte problématique actuel. L'un des ancrages de cette problématique s'appuie sur le constat d'échanges opérationnels de plus en plus fréquents: certains architectes travaillent pour le théâtre, et, à l'inverse, des professionnels de la scène sont appelés à traiter des espaces urbains. En matière d'éclairage, ce constat est d'autant plus vrai qu'une nouvelle

⁴² cf. *Les mises en vues de l'espace public*, op.cit., p.155.

⁴³ Idem, pp.163-175.

profession est en train de se structurer: les *concepteurs lumière* sont désormais des professionnels de l'urbain à part entière mais qui tous viennent des disciplines scénographiques.

Ces échanges de savoir-faire s'inscrivent en outre dans une problématique de qualification des espaces urbains, où disparités sociales et spatiales se mêlent. La ville est en quête d'unité. On fait appel aux pratiques scénographiques pour redonner du sens et de l'identité à ces espaces.

La question était bien alors celle de la signification et de la pertinence de la référence scénographique pour l'urbain.

L'éclairage urbain s'inscrit dans ce contexte. Depuis maintenant une dizaine d'années, la mise en commun de connaissances et de savoir-faire, réunissant professionnels et chercheurs, a permis de faire évoluer la conception traditionnelle des éclairages publics. On est aujourd'hui convaincu qu'il ne suffit plus d'envoyer de la lumière sur une chaussée pour éclairer une ville.

On peut ici citer trois principaux types de démarches qui traitent l'éclairage urbain d'une manière plus globale.

La première concerne l'ensemble des recherches menées sur le sentiment d'insécurité et ses facteurs lumineux. Menés successivement par Abraham Moles, Jean François Caminada et l'équipe du CRESSON⁴⁴, ces travaux pluridisciplinaires s'inscrivent dans une démarche psycho-anthropologique, et adoptent le point de vue de l'utilisateur piéton.

Les résultats de Jean François Caminada, expert à la Commission Internationale de l'Eclairage, sont désormais inscrits dans les recommandations internationales d'éclairage urbain.

La seconde démarche, déjà exposée ici, est celle du plan lumière. Elle est avant tout opérationnelle et traduit un souci de traiter l'éclairage urbain dans une perspective urbanistique de programmation. En revanche, l'échelle d'intervention n'est pas ici celle du piéton. C'est l'image globale de la ville qui reste privilégiée par la mise en lumière de ses monuments. Roger Narboni, qui distingue *plan lumière* et *schéma directeur d'aménagement lumière*⁴⁵, oriente davantage ses projets vers une perspective quotidienne, mais je ne dispose pas d'autres informations à ce sujet que les articles qu'il a lui-même écrits.

La troisième démarche, enfin, est celle entreprise par Grégoire Chelkoff et Jean Paul Thibaud dans les *prises en vue de l'espace public*. Il s'agissait là de reprendre le concept d'*effet* développé au CRESSON pour l'environnement sonore et de voir s'il

⁴⁴ travaux cités en introduction.

⁴⁵ intervention orale lors du colloque "Paysages de lumière" du 12 avril 1995, Grande Arche de la Défense.

existait de même des effets spatio-lumineux, qui soient à la fois analytiques et opératoires. Cette recherche exploratoire s'inscrit dans la problématique des ambiances, qui apparaît ici comme la plus pertinente.

Cette première partie aura aussi montré que tout traitement de l'espace urbain doit s'appuyer avant tout sur la dimension usagère, privilégier l'action à la représentation. En cela, la problématique des ambiances, posant l'interaction environnement physique, processus perceptif et action usagère socialisée, permet d'inscrire la lumière dans un dispositif global.

Le rôle du concepteur serait alors limité à l'intervention sur le dispositif technique. Le défaut des éclairagistes venus de la scène et du spectacle est qu'ils tendent à vouloir donner un sens -une signification, une symbolique- à leur lumière. La perception de cette lumière serait déjà codée et les usages induits déjà inscrits dans l'espace.

Le travail sur l'éclairage des lieux ordinaires devrait permettre de laisser plus de place à la perception et l'action usagère, qui s'opèrent en situation, et d'ainsi dépasser l'opposition entre fonctionnel et esthétique.

Contre une esthétique de la contemplation et les théories de la psycho-physique, la phénoménologie de la perception a mis en avant l'expérience esthétique comme processus actif: l'oeuvre est contextualisée et non plus comme donnée a priori, et se construit ainsi en situation. Plusieurs auteurs ont montré qu'il existe aussi des "arts de faire" quotidiens et une esthétique de l'ordinaire⁴⁶. L'analyse des cheminements des habitants de la Villeneuve de Grenoble par Jean François Augoyard⁴⁷ a notamment prouvé qu'il existait une rhétorique propre aux habitants, qui n'était pas forcément celle des concepteurs de ces espaces (chemins de traverse, recompositions cheminatoires...) et qui reflétait une pratique et un imaginaire à la fois individuel et collectif.

L'éclairage urbain manque aujourd'hui encore de critères pertinents de qualification. Il existe bien déjà des critères quantitatifs applicables à l'éclairage piétonnier, comme l'a montré Jean François Caminada, mais les critères qualitatifs restent flous: on sait qu'il vaut mieux utiliser des candélabres adaptés à l'échelle du piéton, dont les hauteurs de feu sont situées à 3-4 m du sol; on évoque également les températures de couleur pour recréer des ambiances intimes (teinte d'éclairage dorée) ou au contraire froides (éclairage de teinte blanche)...

Les concepteurs eux-même ont du mal à qualifier qualitativement la lumière et évoquent plutôt l'émotion, faisant appel à la subjectivité. Ils ont en revanche un

⁴⁶ SANSOT (P.) - *Poétique de la ville*. Paris: Klincksieck, 1971.

DE CERTEAU (M.) - *L'invention du quotidien*. Paris: UGE 10/18, 1982 (tome1).

⁴⁷ AUGOYARD (J.F.) - *Pas à pas*. Paris: le Seuil, 1978.

vocabulaire pour décrire les formes lumineuses: éclairage rasant, lumière en plongée, en contre-plongé, lumière léchante...

Il apparaît que la qualification de la lumière urbaine doit pouvoir puiser ses connaissances non plus seulement auprès des experts mais aussi du côté des usagers. L'une des grandes questions de l'éclairage public est celle du confort: **comment définir le confort lumineux?** Quelle est la part des facteurs physiologiques dans la définition de ce confort? ...

Ici encore, la théorie des trois confort développée par Pascal Amphoux⁴⁸, qui place l'utilisateur au centre du dispositif, permet d'aborder la question par un autre biais.

Pascal Amphoux distingue ainsi le confort de commodité, qui renvoie à la définition classique du terme, et se définit comme un dispositif technique répondant à une fonction, le confort de maîtrise, qui laisse ou non à l'utilisateur les moyens d'intervenir sur ce dispositif et de le régler, et enfin le confort de réserve, qui renvoie aux possibilités d'usage laissées par le dispositif. Ce dernier type est particulièrement intéressant en matière d'éclairage urbain -l'utilisateur n'a en effet pas de moyen d'intervenir lui-même et directement sur le dispositif d'éclairage public-, car il se réfère en particulier à l'effet d'exposition par la lumière dans l'espace public.

C'est donc dans cette direction que je souhaite travailler par la suite, dans la continuité des recherches entreprises par Grégoire Chelkoff et Jean Paul Thibaud. Le repérage des critères qualificatifs des ambiances lumineuses qui s'appuierait sur la dimension usagère peut constituer une piste de recherche complétant les connaissances apportées par les "experts" de l'urbain.

⁴⁸ AMPHOUX (P.) -DEA "ambiances architecturales et urbaines", module confort. Intervention du 02 nov.1994.

deuxième partie :

*études de cas -
L'éclairage de la ville au cinéma*

1. Objectif, choix et contraintes méthodologiques

1.1 Questions

Dans le cadre de l'évaluation des rapports entre l'éclairage scénique et l'éclairage urbain, j'ai choisi pour cette deuxième partie d'aborder la question sous un angle concret et non plus essentiellement théorique. Cette partie ne se veut par conséquent pas le prolongement direct, la suite logique de la précédente. Si la première partie apparaît plutôt comme une synthèse problématique des rapports généraux qu'entretiennent le champ scénologique et le champ urbain, dans laquelle s'inscrit actuellement la question de l'éclairage des villes, cette deuxième partie possède un caractère avant tout **exploratoire**.

Mon ambition première s'est avérée démesurée par rapport au temps imparti à cette recherche de DEA. J'ai en effet d'abord souhaité étudier comment, de manière pratique, l'éclairage de cinéma pouvait apporter des éléments de connaissance et de savoir-faire aux praticiens de l'éclairage urbain. Cette optique reste fondée puisque des passerelles existent déjà à travers le travail quotidien et opérationnel des concepteurs-lumière venus du cinéma, dont fait partie Louis Clair.

En revanche, les modalités de ces échanges demandent des recherches approfondies. Cela réclamerait en particulier des connaissances pointues sur les techniques d'éclairage utilisées dans les deux disciplines: existe-t-il des équivalences réelles ou potentielles entre le matériel d'éclairage employé au cinéma et celui employé en éclairage public (sources lumineuses, systèmes optiques, appareils...)? On sait que l'éclairage public doit répondre à des critères d'efficacité et de maintenance; changer l'ampoule d'un mât demande parfois la mise en place d'un dispositif lourd (nacelle, main d'oeuvre). Le matériel d'éclairage de spectacle est au contraire mobile et n'est pas non plus conçu pour être allumé en permanence. Une autre caractéristique propre à l'éclairage scénique est son adaptation aux propriétés du film: les quantités de lumière requises par une pellicule cinématographique sont bien supérieures, même si de grands progrès ont été réalisés, à celles requises pour l'éclairage d'une rue ou d'une place publique (de l'ordre de 20-30 lux). Une troisième remarque, dans le même registre, concerne l'utilisation de la couleur; si elle est largement employée au cinéma ou au théâtre, d'ailleurs la plupart du temps pour simuler des ambiances lumineuses naturelles ou réelles (la lune, le plein soleil, la lumière domestique...), son utilisation en éclairage urbain relève d'un choix purement esthétique et est souvent réservée aux

réalisations éphémères. La lumière colorée en ville, si elle était généralisée, risquerait peut-être de lasser très vite les usagers.

Par exemple, l'utilisation des gélatines comme filtres colorés appliquées sur des sources d'éclairage permanent, tel que l'a réalisé Louis Clair à la station de métro Stalingrad à Paris, a montré qu'elles se décoloraient très rapidement et qu'il fallait les remplacer tous les deux ou trois mois. A la Grande Galerie du Museum d'Histoire Naturelle, de tels dispositifs sont employés pour l'éclairage de la verrière, qui entraînent des contraintes similaires de coût et de maintenance.

On voit donc que ces problèmes spécifiques, si l'on voulait les approfondir, demandent des connaissances techniques particulières¹.

Une autre méthode de comparaison pratique aurait consisté en la confrontation d'un dispositif d'éclairage de plateau cinématographique d'un lieu urbain avec le dispositif d'éclairage public existant de ce même lieu.

La comparaison aurait à la fois porté sur la mise en oeuvre du dispositif lui-même (implantation, orientation et type de sources utilisées) et sur l'effet produit - confrontation de l'image cinématographique produite avec l'ambiance lumineuse réelle (répartition spatiale et densité des ombres, luminances..)-.

Cet exercice, sûrement très fructueux, aurait en revanche requis un important et long travail d'"archivage", consistant à sélectionner des films ayant pour cadre des lieux urbains réels et accessibles dont on sait qu'il existe des traces du dispositif d'éclairage de plateau (croquis, photographies, reportage).

J'ai finalement choisi de m'en tenir à la question: **comment les ambiances nocturnes apparaissent-elles au cinéma?** Cette question concerne donc plutôt la représentation de la ville au cinéma. **Quel y est alors le rôle de la lumière urbaine? Comment y est-elle représentée? Quelle place lui est-il accordé dans le dispositif fictionnel? Comment intervient-elle dans la qualification des lieux, des personnages et des actions?**

1.2 Réalismes du cinéma

¹ voir à ce propos l'ouvrage de Jean BRISMÉE, *Lumière et son dans les techniques cinématographiques*. Paris: MPC, 2ème édition (non daté).

1.2.1. la ville connue, la ville vécue, la ville sensible

On pourra me reprocher, surtout aux vues des conclusions de la première partie de cette recherche, que les productions de l'art cinématographique s'opposent aux réalités urbaines: distanciation et artéfaction produite par la caméra et la pellicule, opposition des fonctions représentative et spectaculaire du cinéma à la dimension usagère et ordinaire de la ville -la ville n'est pas une scène-...

Parmi l'ensemble des disciplines scénographiques, j'ai choisi le cinéma pour son caractère avant tout réaliste.

En effet, si le théâtre se joue en situation, au présent, alors que le cinéma est enregistré, ce dernier rend compte d'une représentation bien plus riche de la ville. La ville au théâtre ne peut être représentée que sous une forme métonymique, plus ou moins abstraite et en tout cas entièrement artificielle, qui renvoie à un espace urbain forcément imaginaire -à moins que la scène ne soit elle-même un espace urbain-.

La caméra, par sa mobilité, permet d'aller à la rencontre de la ville, d'y pénétrer. Le procédé cinématographique permet alors d'articuler les trois niveaux connu-vécu-sensible catégorisés par Pascal Amphoux².

La fonction de la ville comme décor au cinéma est avant tout une fonction de représentation. La ville fournit le cadre général du film, le situe dans un espace-temps déterminé (époque, type de ville...). Cette première fonction est d'abord *dénotative*. Mais l'image de la ville, par ses résonnances, renvoie également à un *connoté*, des symboles. La ville y est souvent représentée par ses *emblèmes*, qui permettent d'identifier, la plupart du temps de manière conventionnelle, la ville filmée.

Ainsi, comme c'est le cas dans *Night on earth*, de Jim Jarmush, étudié plus loin, l'un des procédés introductifs classiques consiste à montrer d'abord un plan d'ensemble, fixe ou mobile, de la ville où se déroule l'action. Paris est ainsi souvent signifié par ses toits. Cette vue est à la fois caractéristique (fonction d'identification) et pittoresque (fonction connotative) et renvoie ainsi à une imagerie classique, à la manière d'une carte postale. On est bien alors dans le domaine du connu. La proposition de Pascal Amphoux réservée dans son ouvrage à l'espace sonore, peut ici s'appliquer à l'image filmée des lieux: "le pôle de la représentation symbolique (...) renvoie à la dimension du connu et s'exerce plutôt à l'échelle de la ville; l'emblème sonore joue le rôle d'un toponyme -il dit à sa manière le nom de la ville"³. Ceci est

² AMPHOUX (P.) et alii. *Aux écoutes de la ville. Enquête sur trois villes suisses*. Lausanne: CRESSON-IREC, 1991, pp. 40-43.

³Idem, p.43.

d'autant plus vrai pour l'espace nocturne, comme on le verra; il existe des symboles, des emblèmes lumineux d'une ville.

De même, la caméra, en opérant des zooms et mouvements successifs, fait pénétrer le spectateur et les personnages au coeur de l'espace, renvoyant ainsi à une dimension vécue de la ville. On se situe alors généralement à l'échelle du quartier, alors dénoté par des *indices*. "L'indice, selon Pierce, est un signe qui signifie son objet par la force de contiguïté qu'il entretient avec lui, ce qui veut dire qu'il ne cesse de signifier que si son objet disparaît, mais non si l'interprétant est supprimé. L'indice, c'est l'index, c'est ce qui montre ou ce qui révèle -mais toujours par contiguïté. On n'est plus dans l'ordre de la représentation mais bien dans celui de l'expression. On n'est plus dans l'ordre du connu(...) mais dans celui du vécu qui procède par contiguïté"⁴. Ainsi les indices "relèvent, désignent ou expriment UN lieu particulier par contiguïté".

Le cinéma puise également sa richesse dans cette dimension vécue de la ville. Plus qu'un décor, la ville est le lieu d'action et d'expression des personnages. Bien souvent, l'identité, l'unicité d'un lieu, qui s'exprime à l'image par ses indices (visuels et sonores) participent de l'action. Dans le film de Jim Jarmush, par exemple, chaque histoire particulière racontée ne pourrait se dérouler dans un autre lieu que celui dans lequel elle prend place: Paris n'est pas New York, pas plus que Rome n'est Helsinki. Les lieux urbains représentés au cinéma, en tout cas dans le cinéma "classique", ont une fonction de stimulation; ils qualifient et motivent les actions. La ville, par sa densité, est le lieu de fourmillement de la vie. C'est sans doute aussi ce caractère qui fonde les liens étroits entre le cinéma et la ville.

Enfin, le cinéma rend aussi compte de la dimension sensible de la ville. Dans les films, la ville n'est pas toujours nommée ou identifiable. L'image filmée est signifiante par elle-même, ne se rapporte plus forcément à un référent dénoté, direct (coordonnées spatio-temporelles). L'image de la ville renvoie alors à une *icône*; la ville apparaît "hors les lieux", au moyen des plans rapprochés et de points de vue très focalisés. "L'icône est un signe qui signifie son objet par sa force de substitution avec cet objet. Elle le signifie par le fait qu'elle exhibe sa propre qualité, qui est la même que celle de son objet, mais indépendamment de lui. (...) Elle ne signe plus le nom d'une ville ou la pratique d'un quartier, mais l'essence d'un lieu, auquel elle est totalement identifiée"⁵. La ville est signifiée par un climat, une ambiance. la référence spatiale s'efface devant la prégnance d'une perception immédiate et une dimension immanente: l'image du lieu "est le lieu lui-même".

Cette dernière dimension sensible est difficile à expliquer. On la pressent au cinéma. on pourrait dire que dans certains plans cinématographiques, le lieu n'apparaît plus

⁴ Idem, p.42.

⁵ Idem.

comme un cadre qui délimite une situation et une action, en arrière plan des personnages. Ce sont certaines situations où le personnage fait corps avec son environnement, notamment par le jeu des profondeurs de champ.

Dans certains plans des *Amants du Pont Neuf* ou de *Night on earth*, comme le montrent les photogrammes reproduits ci-contre, la ville apparaît sous forme de taches lumineuses, d'icônes. Elle en exprime l'urbanité avec plus de force. De plus, dans ce gros plan des *Amants*, les taches lumineuses reproduisent la colère et les larmes contenues du personnage. Si la ville est lointaine sur le plan spatial, le flou touche pourtant le visage du personnage à l'image, anihile les distances. On se rapproche des situations "purement optiques" dont Gilles Deleuze qualifie l'image du cinéma moderne⁶.

La complicité des rapports entre la ville et le cinéma naît donc de cette richesse permise par l'image cinématographique. L'intégration de ces trois dimensions des lieux urbains au cinéma donne lieu à une véritable poésie. Comme l'a montré Pierre Sansot⁷, le cinéma français des années 1930 en est sûrement la plus belle illustration. Les lieux parisiens filmés par Marcel Carné, d'ailleurs recréés en studio par Alexandre Trauner, ne sont pas seulement des films "pittoresques"; les personnages de ces films entretiennent une relation très forte, phénoménologique, ontologique, comme dirait Pierre Sansot, à ces lieux. On peut à ce propos citer Marcel Carné lui-même, évoquant "la Ville lumière et le méandre de ses rues, de ses places et de ses avenues, dont les multiples aspects reflètent si parfaitement l'âme de ceux qui les habitent"⁸.

1.2.2. l'illusion de la réalité⁹

Deuxièmement, si le cinéma est un art de l'illusion, il recherche avant tout l'illusion de la réalité, et s'avère le plus réaliste de tous les arts.

Comme la photographie, le cinéma enregistre la réalité. Il s'en distingue cependant par une plus grande richesse perceptive, du fait de la co-présence de l'image et du son et du mouvement. Il ne manque alors à la réalité que sa troisième dimension, quoiqu'en partie rendue par la bande sonore comme donneuse d'espace.

L'illusion du cinéma consiste à atténuer, voire à masquer, le décalage entre la perception de l'image et sa production, du moins dans le cinéma narratif de fiction

⁶ DELEUZE (G.) - *L'image-mouvement*, chapitre 12, "les crises de l'image-action", op. cit., pp.266-290.

⁷ SANSOT (P.) - *Poétique de la ville*, op. cit.

⁸ CARNE (M.) - "Quand le cinéma redescendra-t-il dans la rue?" in *Cités-cinés*. Paris: ramsay, 1987, p.304 (texte de 1933).

⁹ AUMONT (J.) et alii. Chap.3 "cinéma et narration in *L'esthétique du film*. Paris: nathan université, 2ème éd. (non datée), pp.63-109.

classique. Dans ce type de cinéma, en effet, ce que l'on nomme l'"instance diégétique" (l'équipe de réalisation) ne doit pas apparaître dans l'univers fictionnel. Du point de vue de la narration, le spectateur doit avoir l'impression que l'histoire se raconte toute seule; le point de vue du narrateur, que retranscrit cette instance diégétique, doit s'effacer. Ainsi, le sujet du film, tout comme l'expression cinématographique, doivent être réalistes: le cadre, les mouvements de caméra, le décor, la lumière, le son, les actions et la psychologie des personnages doivent concourir à un effet de vraisemblance. Il ne s'agit pas de reproduire la réalité, mais d'y faire croire. De plus, la vraisemblance est mise au service de l'intention dramaturgique, de l'univers du film. Celui-ci doit avoir la consistance d'une naturalité apparente. Le spectateur est alors inclus dans la scène représentée: il peut s'identifier à l'oeil de la caméra (identification primaire) et aux personnages (identification secondaire).

En réalité, toutes les formes de cinéma font à la fois appel à une dimension fictionnelle et à une dimension réaliste. La fiction est elle-même incluse dans le procédé cinématographique -choix des images, création d'un univers diégétique clos- et est donc présente dans le documentaire. De même, la dimension réaliste apparaît dans tous les films de fiction: le procédé cinématographique enregistre la réalité et la recherche du vraisemblable, du crédible, repose sur cette dimension. Hervé Bazin, théoricien du cinéma, définit ainsi le réalisme: "on peut classer, sinon hiérarchiser les styles cinématographiques en fonction du gain de réalité qu'ils représentent. Nous appellerons donc réaliste tout système d'expression, tout procédé de récit tendant à faire apparaître plus de réalité à l'écran"¹⁰.

L'intérêt, la richesse en même temps que les limites de l'image cinématographique sont d'ores et déjà inscrites dans ce double mouvement d'enregistrement-manipulation des images cinématographique, dans lequel s'inscrit la problématique de la lumière urbaine représentée au cinéma.

1.3. culture urbaine et culture cinématographique

La troisième raison de mon choix découle en quelque sorte des deux précédentes. La ville, quel soit le décor du film -le terme de cadre serait d'ailleurs ici plus approprié- ou plus rarement son sujet, est omniprésente au cinéma. La naissance du cinématographe est bien sûr contemporaine de la naissance de la grande ville

¹⁰ cité in AUMONT (J.) et alii. *Esthétique du film*, op. cit., p.99.

moderne. Plusieurs auteurs, comme Serge Daney¹¹ ont montré comment le langage cinématographique traduit souvent la difficulté à vivre dans les villes, les métropoles, par ses codes propres autant que par les lieux urbains qu'il représente -la ville tentaculaire, le *no man's land*...-.

Le public est donc plus qu'habitué à voir la ville au cinéma. Sans doute une partie de la culture urbaine des gens repose-t-elle d'ailleurs sur sa culture cinématographique; l'image d'une ville repose en partie sur l'iconographie de cette ville (peinture, photographie, cinéma, bande dessinée...). C'est la fonction de représentation évoquée précédemment. Comme je l'ai dit aussi, nos modes de perception visuelle empruntent désormais beaucoup aux modes de représentation picturaux et cinématographiques, tous deux fondés sur la perspective. Nous sommes également tellement habitués aux images audio-visuelles cadrées que cette action de cadrage s'inscrit presque dans nos modes de perception de la réalité, comme naturalisée. En bref, le cinéma, bien plus que le théâtre, fait partie de la culture commune, de notre imaginaire et de nos représentations.

1.4. production d'ambiances au cinéma et statut de la perception

Le choix des films à étudier, pour ces raisons, s'est porté sur des films de fiction classiques, en tant que style cinématographique le plus connu et le plus commun.

Il s'agissait en fait d'analyser des films mettant en scène un lieu urbain existant et identifiable, la nuit. Ceci afin de confronter la lumière cinématographiée de ce lieu avec l'éclairage public existant de ce même lieu. La question devient alors: **Comment la lumière s'intègre-t-elle à l'ensemble des codes cinématographiques (mouvements de caméra, montage, rapport image-son...) pour signifier et qualifier un lieu?**

En ce sens aussi, le cinéma produit des ambiances, qui ne sont pas uniquement lumineuses. La lumière s'inscrit dans un dispositif global, narratif, perceptif, actionnel, et est de ce fait difficilement analysable de manière isolée. La recreation d'ambiances au cinéma s'avère être un instrument ambivalent: chaque facteur d'ambiance doit contribuer à la cohérence de l'univers diégétique, fictionnel, qui se présente comme une totalité close. Ainsi, la densité des informations données, recherchée dans la compréhension des phénomènes d'ambiance, est ici au service d'une cohérence qu'on ne retrouve jamais en situation réelle. L'utilisation de l'outil cinématographique relève donc à la fois du *in-situ* et du *in-vitro*.

¹¹ DANÉY (S.) - Ville-ciné et télé-banlieue in *Cités-cinés*, op.cit., pp.121-127.

Cela pose également la question du statut de la perception. Il y a d'un côté le spectateur que je suis, qui ne perçoit que des images en mouvement, puis la perception de l'oeil-caméra, sélective, et enfin celle des personnages. Les trois ne se superposent pas forcément, surtout les deux dernières.

Dans la première partie, j'ai montré comment le mouvement, la durée, pouvaient induire une perception processuelle des images. En revanche, dans le cinéma de fiction, à qui attribuer cette activité? Une chose est sûre au moins, c'est que la perception du spectateur est fragmentée, partialisée par l'action du réalisateur qui sélectionne les images à montrer.

1.4.1. récit, narration, diégèse

La caméra, quant à elle, fonctionne sur le mode du *discours indirect libre*; l'image est forcément distanciée, elle "dit *que*". Dans ce sens, elle ne s'identifie pas exactement au regard et aux actions des personnages. Le film de fiction "classique" donne lieu à une double représentation: le décor et les acteurs représentent une situation qui est la fiction, l'histoire racontée, et le film lui-même raconte sous forme d'images juxtaposées cette première représentation. "Le film de fiction classique est un discours qui se déguise en histoire"¹².

On distingue ainsi le *récit*, assimilable à un discours, fait d'images, de sons (voix, bruits, musique), et de mentions écrites, qui se donne comme construction à travers le montage, et la *diégèse*, assimilable à l'histoire, relevant de l'imaginaire et recréant un "pseudo-monde", avec un cadre supposé et une action. En cela, le référent diégétique apparaît comme le "cadre fictionnel servant d'arrière fond vraisemblable à l'histoire"¹³. Le référent ne se confond pas dans la fiction avec le dispositif de tournage. La *narration* apparaît alors comme la conjonction du récit et de la diégèse dans sa continuité. Elle est ce que regarde le spectateur.

1.4.2. l'image-mouvement, l'image-temps

Gilles Deleuze distingue deux formes de cinéma: "*l'image-mouvement*"¹⁴ et "*l'image-temps*"¹⁵. L'image-mouvement correspond plutôt à la forme classique du cinéma,

¹² AUMONT (J.) et alii. *Esthétique du film*, op. cit., p. 85.

¹³ Idem, p.81.

¹⁴ DELEUZE (G.) - *L'image-mouvement*, op. cit.

¹⁵ DELEUZE (G.) - *L'image temps*. Paris: éd. de Minuit, 1985.

l'image-temps se rapportant aux nouvelles formes d'images inventées par le cinéma d'après-guerre, et les cinéastes italiens en particulier (Rossellini...).

Pour Gilles Deleuze, l'image-mouvement constitue le temps sous sa forme empirique: le temps suit son cours, avec un avant, un pendant et un après. Le "passé y est un ancien présent et le futur un présent à venir"¹⁶. Le temps découle alors de la succession des plans et sa globalité du montage. "C'est pourquoi l'image-mouvement est liée fondamentalement à une représentation indirecte du temps"¹⁷. La forme que prend classiquement l'image-mouvement est l'image-action, caractérisée par une représentation du schème sensori-moteur, décomposant chaque situation en trois temps: "le mouvement reçu (perception, situation)", "l'empreinte (affectation, l'intervalle lui-même)" et "le mouvement exécuté (action proprement dite ou réaction)"¹⁸.

L'enchaînement des images se présente donc comme une continuité qui travaille par associations, ressemblance, contrastes et oppositions: "les images associées s'intériorisaient dans un tout comme concept (intégration), qui ne cessait à son tour de s'extérioriser dans des images associables ou prolongeables (différenciation)"¹⁹. Dans ce contexte, le hors champ possède un statut particulier, et apparaît comme le prolongement potentiel de l'image actuelle. La limite de l'image a valeur d'intervalle, elle donne la fin de l'une et le début de l'autre.

Dans l'image-temps, "ce n'est plus le temps qui est subordonné au mouvement, c'est le mouvement qui se subordonne au temps. (...) C'est le mouvement comme *faux-mouvement*, comme mouvement aberrant, qui dépend maintenant du temps"²⁰. L'image-temps est caractérisée par une rupture du lien sensori-moteur. Les situations ne se prolongent plus en actions ou réactions mais met en jeu des situations purement "optiques ou sonores, dans lesquelles le personnage ne sait comment répondre, des espaces désaffectés dans lesquels il cesse d'éprouver et d'agir, pour entrer en fuite, en balade, en va-et-vient vaguement indifférent à ce qui lui arrive, indécis sur ce qu'il va faire. Mais il a gagné en voyance ce qu'il a perdu en action ou réaction: il VOIT, si bien que le problème du spectateur devient "qu'est-ce-qu'il y a à voir dans l'image? (et non plus "qu'est-ce qu'on va voir dans l'image suivante?"). La situation ne se prolonge plus en action par l'intermédiaire des affectations. Elle est coupée de tous ses prolongements, elle ne vaut que par elle-même, ayant absorbé toutes ses

¹⁶ DELEUZE (G.) - *L'image-temps*, op. cit., p.354.

¹⁷ Idem, p.355.

¹⁸ Idem, p. 356.

¹⁹ Idem, p.361.

²⁰ Idem, p.356.

intensités affectives, toutes ses extensions actives"²¹ . Dans ces situations purement sonores et optiques, la représentation du temps est directe: l'image virtuelle est indiscernable de l'image réelle, le réel indiscernable de l'imaginaire. On n'est plus dans un temps de la succession: "l'impossible procède du possible, et le passé n'est pas nécessairement vrai". De même, "l'avant et l'après ne sont donc plus des déterminations successives du cours du temps, mais les deux faces de la puissance, ou le passage de la puissance à la puissance supérieure"²² . Les coupures des images sont alors irrationnelles et l'intervalle vaut par lui-même; le hors-champ n'a plus de signification dans cette image où le dehors et le dedans ne sont pas totalisables. En outre, le sonore devient lui-même image, au lieu d'être composante de l'image visuelle.

Cette présentation un peu schématique des théories de Deleuze permet de mieux saisir le statut de l'image cinématographique et les représentations perceptuelles qu'elle met en jeu.

1.4.3. lumière éminente et lumière immanente

On distingue généralement, comme l'a montré Fabrice Revault d'Allonnes²³ , deux grands types de lumières cinématographiées.

La première, d'essence théâtrale, est "dramatisée, psychologisée, métaphorée et élective"²⁴ . Sa fonction est essentiellement connotative et fait appel à une puissance expressive, que l'on compose à sa guise au moyen d'éclairages artificiels. L'image la plus courante associée à cette lumière est celle d'un dispositif de tournage en studio, où la lumière est émise par des rampes de projecteurs disposées sur des passerelles et qui éclairent les acteurs par le haut. Le cinéma muet, et ses prolongements expressionnistes, ont utilisé cette puissance d'expression en partie pour combler l'absence de bande-son, ou du moins la signifier de manière visuelle. Dans tous les cas, la lumière classique possède une fonction dramaturgique au moins aussi importante que le jeu des acteurs lui-même. Cette lumière est qualifiée par F. Revault d'Allonnes de "sursignifiante": "une lumière voulue, au moment et au lieu voulu"²⁵ .

²¹ Idem, p.356.

²² Idem, p.359.

²³ REVAULT D'ALLONNES (F.) - *La lumière au cinéma*. Paris: éd. des cahiers du cinéma, 1991.

²⁴ Idem, p.7.

²⁵ Idem, p.12.

Au contraire, la lumière moderne, apparue après-guerre dans les films du néo-réalisme italien, paraît "infrasignifiante" par sa littéralité et son aspect documentaire. En tournant en décors naturels, le monde doit se donner dans sa réalité confuse. La lumière n'est pas inféodée au sens de l'action²⁶.

Il y aurait ainsi une *lumière éminente*, la lumière classique, qui viendrait de l'esprit et rendrait le monde intelligible, dont le sens serait extérieur à lui, et une *lumière immanente*, la lumière moderne, qui prend corps et sens dans le monde: "ce cinéma en effet laissera émaner du monde sa (ses) propre(s) lumière(s), toute chose ayant ainsi également la possibilité de frapper notre conscience"²⁷. La première provient d'en haut, pour signifier l'esprit, tandis que la seconde est partout, latente.

1.5. Le choix des films

D'un point de vue pratique, je me suis appuyée sur le fonds documentaire audiovisuel de la Vidéothèque de Paris pour sélectionner deux films. Cela me permettait de circonscrire mes recherches à Paris, de visionner les films sur place, et d'utiliser le serveur télématique de la Vidéothèque pour opérer une première sélection.

Ce serveur permet en effet de croiser différents critères de recherche: 125 films de fiction (longs métrages) offrent des représentations de Paris la nuit. Une recherche plus fine par lieu peut ensuite être faite. Ces lieux apparaissent également sur la fiche descriptive de chaque film.

1.5.1 remarques sur les représentations traditionnelles de la ville la nuit au cinéma

²⁶Nestor Almendros, le chef opérateur presqu'attitré de la Nouvelle Vague, définit ainsi cette lumière: "Lorsque la Nouvelle Vague fit sien le principe de base du néo-réalisme, tourner en décors naturels, les techniques d'éclairage durent nécessairement subir des modifications. (...) La position des éclairages se trouva inversée. Au lieu de tomber sur les acteurs à partir de passerelles, les rayons des projecteurs, installés hors champ, furent dirigés en sens inverse, autrement dit vers le plafond, de sorte que la lumière frappait les acteurs par réflexion, indirectement, revêtant ainsi une qualité diffuse, sans ombres prononcées. Au lieu de donner aux objets un aspect net, soulignant leurs contours, elle baignait chacun et chaque chose également, dans un doux halo. (...) A la même époque, la couleur devenait la norme, éclipsant le noir et blanc. on pensait alors que, même avec l'éclairage plat, les couleurs suffiraient à dissocier les formes et à créer une impression de relief. Cette nouvelle technique d'éclairage permettait en outre aux acteurs une plus grande liberté de mouvement. Ils n'étaient plus en effet contraints de se positionner en fonction des zones lumineuses, là où leur visage revêtait la plus grande suggestivité. in ALMENDROS (N.) - *Un homme à la caméra*. Paris: hatier, 1991 (pour la trad. franç.), p.10.

²⁷ REVAULT D'ALLONNES (F.) - *La lumière au cinéma*, op. cit., p.145.

Une première remarque s'impose dès lors: plusieurs lieux du Paris nocturne, finalement peu nombreux, sont représentés avec récurrence. Il s'agit de la Seine et de ses quais, de Montmartre et d'autres lieux célèbres comme les Champs Elysées ou Saint Germain des Prés. Ceux-ci réapparaissent quelque soit l'époque, le genre de film et le réalisateur -notamment français ou étranger-²⁸ . Les films d'auteur récents ont également beaucoup filmé Pigalle et les quartiers marginaux²⁹ , un peu comme le cinéma du "réalisme poétique" des années 1930 constituait le cinéma des faubourgs³⁰

A travers ce parti de choisir des lieux extrêmement connotés, c'est la fonction de représentation qui domine. Ceci est particulièrement vrai pour les films étrangers ayant pour cadre Paris. *Paris Blues*, par exemple, accumule les clichés en filmant successivement Montmartre et le Sacré Coeur, les berges et les ponts de la Seine, Notre Dame et les Champs Elysées. Dans les films de Marcel Carné, comme on l'a dit, ou dans les "films d'auteur", dimension représentative et dimension vécue s'articulent: les actions des personnages ne se justifient que dans l'ambiance de ces lieux périphériques.

La nuit elle-même constitue souvent un monde à part: elle signifie tantôt la fête, tantôt la marginalité -le crime ou l'errance-. La nuit, on réalise ce qu'il n'est pas permis de faire le jour.

Ainsi, les lieux de la Capitale représentés au cinéma se rattachent souvent à quatre figures typiques:

- le romantisme nocturne urbain

La nuit est vécue comme un moment privilégié de repos -de l'âme- et d'intimité - rendez-vous amoureux-. Les lieux expriment la nuit une poésie qu'ils cachent parfois de jour. Les personnages sont alors en harmonie avec leur environnement. La présence de l'eau joue souvent un rôle caractéristique. C'est sans doute pour cela qu'on la retrouve dans tant de films: l'eau-miroir, l'eau-fluide, l'eau-musique. Gilles

²⁸ Martin Ritt, *Paris Blues*, 1961: quais de la Seine, Notre Dame, Champs Elysées, Montmartre...
Bertrand Tavernier, *Autour de Minuit*, 1986: Saint Germain des Prés.
Maroun Bagdadi, *L'homme voilé*, 1987: passerelle des Arts, Montmartre.
Léos Carax, *Boy meets Girl*, 1984: quais de la Seine.

²⁹ Jacques Bral, *Extérieur Nuit*, 1979: Pigalle.
François Dupeyron, *Un coeur qui bat*, 1990: Pigalle, Barbès.
Claire Denis, *J'ai pas sommeil*, 1994: Pigalle.

³⁰ Marcel Carné, *Hôtel du Nord*, 1938: Canal Saint Martin.
Marcel Carné, *Les portes de la nuit*, 1946: Barbès.

Deleuze, à propos du cinéma de Jean Vigo, interprète l'omniprésence de l'eau chez le cinéaste comme l'image d'une perception liquide³¹ : la caméra s'efface devant cette fluidité, dit l'équilibre. On notera ici l'importance des reflets des lumières de la Ville dans la Seine comme image récurrente chez Léos Carax -en noir et blanc dans *Boy meets Girl*, en couleur dans les *Amants du Pont Neuf*-.

- le pittoresque nocturne urbain

Les lieux "typiques" comme Montmartre, les Champs Elysées, Saint Germain, prennent des allures touristiques. Ces lieux sont aujourd'hui le rendez-vous nocturnes -et diurnes- des étrangers. La ville-lumière est alors celle des monuments illuminés. Il s'agit aussi de lieux chargés d'histoire(s): Saint Germain des Prés, dans *Autour de Minuit*, reproduit le Paris des années 1950 et ses boîtes de jazz.

- le Paris "noir"

La nuit est aussi l'univers du crime, de l'intrigue, là où s'expriment les interdits, là où se dénouent les histoires qui se trament le jour dans les caves et arrière-cours³². Pigalle est ainsi à la fois le lieu des nuits parisiennes par excellence -ses néons, ses cabarets-, mais aussi le lieu de la pègre, de la prostitution et du travestissement. Deux films très récents décrivent cet univers si particulier où les personnages jouent souvent plusieurs rôles: *J'ai pas sommeil* reprenant l'histoire du tueur de vieilles dames Thierry Paulin, et *Pigalle*, de Karim Dridi (1994), qui exprime toute la violence contenue à la fois dans les lieux et les personnages. La ville est ici pleinement vécue, même si Pigalle y est aussi mis en scène sous un regard pittoresque. Si le pittoresque se raccroche souvent au passé, ici pourtant, on est bien dans l'actualité³³. De plus, si cette noirceur se retrouve dans toutes les grandes villes, celle de Pigalle est propre à Paris. A travers ces films, ce quartier apparaît comme l'emblème de la marginalité parisienne.

- l'errance nocturne

³¹ "ce que l'école française trouvait dans l'eau, c'était la promesse ou l'indication d'un autre état de perception: une perception plus qu'humaine, une perception qui n'était plus taillée sur les solides, qui n'avait plus le solide pour objet, pour condition, pour milieu. Une perception plus fine et plus vaste, une perception moléculaire, propre à un "ciné-oeil". DELEUZE (G.) - *L'image-mouvement*, op. cit., pp.115-116.

³² Claire Denis, *S'en fout la mort*, 1990.

³³ Karim Dridi a mélangé comédiens professionnels et "personnages" réels du quartier.

Cette figure s'apparente à la fois au romantisme et à la marginalité. Depuis toujours, le cinéma met en scène des solitudes au milieu des grandes villes. La figure de l'errance n'est pas nécessairement nocturne³⁴ -de même que les autres figures-, simplement elle prend plus de densité la nuit: la solitude y est plus grande, mais aussi la rencontre plus probable -la nuit l'anonymat disparaît-.

Pierre Sansot montre comment la "déambulation nocturne" relève en même temps de la souffrance et de la poésie³⁵. En marchant dans la ville la nuit, le personnage errant cherche à épuiser sa souffrance en la déployant dans l'espace urbain; "il existe un lien analogique, secret, entre les chemins de la conscience et les avenues d'une ville"³⁶. En même temps, la nuit est le temps du risque, du danger. Personne ne peut présumer de ce qui peut arriver.

Revient alors le thème de l'eau: l'eau apaise et attire (Narcisse). Elle peut également signifier un équilibre instable: la présence de l'eau peut alors aussi bien faire reprendre confiance au personnage "errant" qu'au contraire le pousser à un acte désespéré, la noyade - *les portes de la Nuit, les Amants du Pont Neuf*-.

Alors que Pierre Sansot tend à présenter la figure de l'errance comme la traduction d'un lien phénoménologique entre "l'homme, la nuit et la ville"³⁷, Gilles Deleuze explique l'errance dans le cinéma de l'image-temps comme la rupture des liens de l'homme avec le monde -rupture des liens sensori-moteurs-. "Ce qui a remplacé l'action ou la situation sensori-motrice, c'est la promenade, la balade et l'aller-retour continu. (...) La balade moderne, elle se fait dans un espace quelconque, gare de triage, entrepôt désaffecté, tissu dédifférencié de la ville, par opposition à l'action qui se déroulait le plus souvent dans les espaces-temps qualifiés de l'ancien réalisme. Comme dit Cassavettes, "il s'agit de défaire l'espace, non moins que l'histoire, l'intrigue ou l'action"³⁸. On voit donc que le rapport à la ville comme espace d'effectuation s'est inversé.

- la ville traversée

³⁴voir les films du néo-réalisme italien: *Allemagne année zéro, Rome ville ouverte...*

³⁵ SANSOT (P.) - La poétique de l'espace, op. cit.

³⁶ Idem, p.155.

³⁷ Idem, p.154.

³⁸ DELEUZE (G.) -, *L'image-mouvement*, op.cit., p.280.

Voici donc les éléments apportés par une première sélection des films sur le Paris nocturne. Il m'a fallu en visionner beaucoup -souvent en images accélérées, ce qui fait parfois apparaître des choses que l'on ne verrait peut-être pas autrement-, car si Paris la nuit est très représentée au cinéma, les lieux n'y prennent souvent qu'un caractère anecdotique, ou en tout cas métonymique et métaphorique à l'intérieur de la narration.

Les lieux représentés le sont la plus part du temps de manière fragmentaire: image focalisée sur une partie seulement de ce lieu, comme représentation de sa totalité (fonction à la fois symbolique et indicielle) et comme arrière-plan à l'action des personnages, images fragmentées par le découpage et le montage.

Souvent aussi, l'espace urbain apparaît à l'image de manière transitoire, comme un espace intermédiaire entre deux intérieurs où se déroulent les actions principales. Les personnages ne font que traverser les espaces de la ville pour se rendre d'un point à l'autre. De plus en plus d'ailleurs, cette traversée s'effectue en voiture: la ville est filmée en mouvement, à toute vitesse, derrière des vitres. Les lieux urbains, s'ils sont montrés de manière anecdotique, n'en gardent pas moins un rôle important, comme on l'a dit tout au long des paragraphes précédents.

1.5.2 les Amants du Pont Neuf & Night on earth

Pour la présente recherche, en revanche, il s'agissait de trouver des représentations suffisamment denses pour donner lieu à une analyse. Cette richesse devait concerner en même temps les lieux eux-même et la lumière qui leur était associée.

Les deux films finalement choisis sont deux films récents: *Les Amants du Pont Neuf* de Léos Carax (1991) et *Night on earth* de Jim Jarmush (1991). Le premier a pour cadre unique Paris et le Pont Neuf en particulier. Ici, pas de problème de représentation parcellaire de la ville nocturne puisque le Pont Neuf est le lieu de vie des trois personnages, trois clochards. Une des richesses de ce film est de se dérouler en grande partie de nuit. On ne pouvait donc trouver d'exemple plus adéquat. Ici, la comparaison peut être menée jusqu'au bout: des photographies du pont existant, tel qu'il est éclairé aujourd'hui par la Ville de Paris, pourront être confrontées aux images du film. En outre, les Amants du Pont Neuf apparaissent finalement comme un film de facture classique -scénario, psychologie des personnages, intrigue, procédés narratifs...-. Le propre de Léos Carax est en revanche de concevoir nombre de séquences sur un mode chorégraphique, ce qui implique une image et un montage spécifique (longs plans travellings entrecoupés d'"inserts", par exemple).

Le film de Jim Jarmush offre également une matière assez riche. Il s'agit d'un film à sketches, dont les actions se déroulent dans cinq grandes capitales: Los Angeles, New York, Paris, Rome et Helsinki. A travers cinq histoires de chauffeurs de taxi, il s'agit de retracer une nuit d'hiver sur terre, qui commence à Los Angeles et s'achève à Helsinki. Chaque sketch offre d'assez nombreuses vues de chacune des cinq villes. Il ne s'agit plus ici de confronter l'image cinématographique à la réalité nocturne d'un lieu, mais de comparer les "identités nocturnes" de ces cinq villes: **quel rôle joue l'éclairage urbain dans leur qualification?** -catégories communes ou différentielles-

Les remarques développées précédemment s'appliquent en outre à ces deux films: combinaisons d'images lointaines et proches de la ville, articulation du connu et du vécu (le sensible est plus ou moins absent du film de Jim Jarmush), narration classique à schème sensori-moteur (bien qu'on rencontre presque des situations purement optiques ou sonores dans les *Amants*).

A leur manière aussi, tous deux reprennent les quatre figures décrites; il s'agit dans les deux cas de films d'errances où se croisent des solitudes. *Night on earth* se situant plutôt du côté de la "balade" et les *Amants* du côté de la "déambulation nocturne". Y apparaissent aussi un certain romantisme et pittoresque urbain. La nuit y est également le lieu de rencontres fortuites et le lieu de tensions - vies marginales dans les *Amants*, situations et rencontres fondées sur la différence (culturelle, sociale, ethnique) dans *Night on earth*..

1.5.3. difficultés liées au support audiovisuel

Retranscrire dans un mémoire les résultats de l'étude d'un matériau filmique n'est pas chose facile. Il s'agit en particulier de savoir quelle place et quel statut donner au support audiovisuel par rapport à l'écrit, et ainsi d'éviter les risques de redondance entre l'image et le mot. Il est ainsi difficile d'éviter de reproduire de simples *illustrations*. L'image apporte cependant toujours quelque chose de différent par rapport au texte. En revanche, s'agissant avant tout d'un mémoire, le texte devrait presque pouvoir être lu sans recours trop contraignant aux images.

Dans le cas précis de cette étude, le lecteur qui n'a pas déjà vu les deux films choisis doit pouvoir en outre saisir ces films de manière fragmentaire.

Le moyen le plus simple de rendre compte de l'outil audiovisuel à l'intérieur d'un support écrit semble donc être l'illustration photographique. Elle permet d'avoir simultanément sous les yeux l'analyse et le matériau de l'analyse.

Disposant de très peu de photographies de plateau, j'ai dû réaliser des photographies sur écran, reproduisant des photogrammes significatifs pour l'analyse. Il manque bien sûr le mouvement et le son inhérents au film. De plus, la qualité esthétique de ces photographies laisse forcément à désirer.

En ce qui concerne l'analyse des *Amants*, seuls quelques clichés sont reproduits, car l'analyse intègre pour beaucoup la continuité filmée. Un document annexe reproduisant sur cassette vidéo les séquences étudiées du film sera fourni.

Pour *Night on earth*, il semble que les photographies soient suffisantes, car le réalisateur lui-même joue sur un effet "carte-postale": les plans qui nous intéressent, des plans généraux de la ville nocturne, sont la plupart du temps des plans fixes. Contrairement aux *Amants*, où les photographies ont davantage valeur d'illustration, ici, elles sont livrées au lecteur de manière brute, sans référence précise à un passage de l'analyse. Ceci principalement parce que chaque cliché comporte en lui-même plusieurs éléments d'analyse et peut se reporter à plusieurs paragraphes. Elles ont donc simplement été classées par ville.

On peut ajouter ici que, bien sûr, conformément à l'objectif initial, des photographies du site du Pont Neuf la nuit ont été réalisées de manière à permettre la comparaison avec l'image cinématographiée de ce même site. Elles ont été regroupées avec le chapitre intitulé "scénographies du Pont Neuf". Les photogrammes du film ont été eux regroupés avec l'étude de la *séquence 3* du film.

2. Etude d'ambiances lumineuses nocturnes: *les Amants du Pont Neuf (Léos Carax)*

2.1. Présentation: le Pont Neuf comme espace différentiel

Ce chapitre ne concerne pas l'ensemble des ambiances lumineuses nocturnes mises en image dans *les Amants*, mais se limite, conformément au choix méthodologique précédemment décrit, à la mise en scène nocturne du Pont Neuf.

Le Pont Neuf, comme le titre l'indique, joue un rôle primordial et peut presque être considéré comme un personnage du film par l'intensité de sa présence et la valeur affective que lui accordent le réalisateur et les personnages, en particulier Alex -il répète plusieurs fois au cours de l'histoire : "*faut que j'retourne su' l' Pont.*"-.

Dans le film, le Pont est avant tout présenté et vécu sur un mode différentiel par rapport au reste de la ville. Ou plutôt, il apparaît comme un microcosme à l'intérieur de la ville.

Si la continuité du film est reproduite en annexe, il faut tout de même ici en fournir les principaux éléments. Dans la tradition du film de fiction, *Les Amants* racontent une histoire avec un début et une fin (heureuse) : l'immersion, dans la vie de deux clochards qui vivent sur le Pont Neuf, d'une jeune femme elle-même clochardisée. Elle amène avec elle sa propre histoire: son amour déçu, ses yeux malades, son chat, ses dessins. Hans, le plus âgé des deux clochards a, lui aussi, un passé qu'il veut oublier et qui l'a fait tomber dans le désespoir. Pour cela il refuse au début la présence de Michèle qu'il apprivoise petit à petit et qui achève son histoire (tombe-t-il vraiment à l'eau ou se noie-t-il?(séquence 16)). D'un autre côté, Hans joue un peu le rôle d'un père pour Alex, le jeune clochard qui, lui, n'a pas de passé et est fasciné par celui de Michèle dont il veut percer le mystère et dont il tombe amoureux, apprivoisant à son tour Michèle à sa manière (naïvement). Il n'y a donc pas dans ce film une histoire mais des histoires qui se croisent (Michèle tue son ancien amour, Alex commet un meurtre involontaire pour Michèle et se retrouve en prison), même si la principale histoire est celle de l'amour tourmenté entre Michèle et Alex (ils se retrouvent à la fin et décident de ne plus se quitter). Il n'y a pas non plus de personnage principal mais un couple très souvent filmé et monté suivant un mode parallèle.

Le Pont Neuf constitue en quelque sorte le liant de ces histoires et vies croisées. Par là même, c'est *un univers* que met en scène le film de Léos Carax: un univers d'êtres marginaux coupés par la force des choses, mais pas seulement peut-être du monde réel. Cette coupure, d'ailleurs, sur le plan dramatique, donne plus de force aux personnages.

Ainsi le rôle du Pont s'inscrit-t-il dans cette logique. **La coupure entre le Pont et la ville apparaît physiquement.** Elle est clairement nommée dans le film, à la troisième séquence : le Pont, en travaux, est fermé à toute circulation par des palissades. Les trois clochards l'investissent donc clandestinement (cette procédure narrative peut s'interpréter indépendamment des contraintes de tournage). Ils s'approprient le Pont et en font leur maison, leur territoire. Chacun y a sa "niche" (au double sens du terme) et dans la séquence 9 bis, Alex éteint le réverbère de Michèle comme il éteindrait une lampe de chevet. Hans, Alex et Michèle dorment sur le Pont, y mangent, y boivent, s'y lavent (sur la berge). En même temps que le lieu du quotidien, le Pont est aussi un espace de tension et de résolution : scènes de disputes ou de bagarres entre les personnages, scènes d'amour, de mort (celle de Hans). On

retrouve d'ailleurs ici un peu le schéma proposé par Deleuze dans sa description de l'image pulsion³⁹. **La ville fonctionne dans *Les Amants* comme un monde originaire.** Ce monde originaire n'apparaît alors que de manière déréalisée, plus ou moins abstraite. Paris, hors du Pont, n'est représentée que par fragments et les lieux réels autres que le Pont (le métro, les rues et places) échappent à Alex: ce sont les séquences où il suit Michèle dans la ville, entièrement focalisé sur elle. Dans la première séquence aussi, cette ville lui est dès lors hostile (une voiture lui écrase le pied). Les personnages du Pont sont tous les trois plus ou moins étrangers à la ville, montrée essentiellement par des mouvements de foule, les pas pressés des citoyens anonymes. Les personnages, à travers toutes ces images, ne se déplacent jamais au même rythme que la foule: *séquence 8* où Michèle, après avoir commis un meurtre, traverse Paris en courant, à travers les chars et défilés du 14 juillet sans sembler les voir. La ville apparaît alors sous une forme graphique et hachée (situations optiques) : pas cadencés des soldats filmés en plongée, avions militaires dans le ciel de Paris (*séquence 8*), néons et saccades des pas des danseurs sous la lumière stroboscopique d'une discothèque (*séquence 12*). A l'inverse, les actions décalées de ces personnages marginaux prennent la forme de pulsions sur le Pont, surtout pour Alex : désir presque fétichiste pour Michèle (il lui dérobe plusieurs fois des objets). On y mange avec les doigts, on s'y soûle...

Ainsi le plus vieux Pont de Paris, tout en pierre, bien accroché à ses berges du poids des siècles, devient la demeure de trois clochards.

2.2. Scénographies du Pont Neuf

2.2.1 les figures du Pont Neuf

Le Pont fonctionne alors comme **un emblème, un symbole**, en même temps qu'il participe d'une poésie de Paris déjà mise en scène par Léos Carax dans son précédent film, *Boy meets girl*, où les berges de la Seine et le Pont Neuf apparaissaient.

La mise en image du Pont Neuf peut s'assimiler à trois des figures nocturnes typiques représentées au cinéma. Bien sûr, les Amants constituent bien un film sur l'errance : Alex, en particulier, ne s'arrête jamais de marcher ou plutôt de clopiner, de courir à travers la ville. Le pont est son point d'ancrage. Mais le Pont exprime également un certain **romantisme**, certes ici violent, mais bien réel. Le Pont est chargé d'affectivité, de par tous les éléments qui s'y déroulent, les liens qui s'y tissent. Le

³⁹DELEUZE (G.) - *L'image-mouvement*, op.cit., chap.8.

Pont est comme solidaire de ce qui arrive aux personnages. Il les supporte. Il est leur refuge. Romantique aussi parce qu'il est le lieu de l'histoire d'amour entre Alex et Michèle. La scène du feu d'artifice (*séquence 9*) témoigne d'un romantisme moderne ainsi que la séquence filmée sur la péniche (*séquence 25*).

Dans les deux cas, on retrouve Alex et Michèle, accoudés au Pont ou accrochés à la poupe de la péniche, contemplant et s'offrant au paysage spectaculaire des berges illuminées qui, en même temps, fait partie de leur quotidien.

Mais le Pont Neuf, c'est aussi le **pittoresque**: situé au coeur de Paris, il fait partie du périmètre le plus visité de la capitale, entre Notre Dame et le Louvre, sur le parcours des bateaux-mouche. C'est donc un lieu touristique possédant une grande valeur culturelle, patrimoniale et historique (le plus vieux pont de Paris) ou même sociale (des clochards vivant non pas sous les ponts, mais dessus, en plein coeur d'un quartier "noble")⁴⁰.

2.2.2. le site

Cependant, si ce décor réalisé par Michel Vandestien avait ce caractère monumental, il faut dire que **le site réel constitue déjà en lui-même une scénographie**. Comme tout autre pont de la Seine, le Pont Neuf peut être inscrit dans une double vue perspective délimitée par le pont précédent et le pont suivant. C'est comme cela qu'a travaillé Michel Vandestien. L'espace est ainsi cadré de toutes parts, horizontalement (lignes de fuite, horizon) et verticalement, latéralement, par les façades des édifices bordant les quais.

Deuxièmement, le site du Pont Neuf et ses abords constituent **un espace fortement composé** : enchaînement des ponts monuments (Pont au Change, Pont Neuf, passerelle des Arts) et de bâtiments prestigieux. De chaque côté, à l'horizon, se profilent Notre Dame et la tour Eiffel. Et sur le site lui-même, se succèdent les silhouettes de la Conciergerie et de la Cour de Cassation. Cette rive-ci fonctionne scénographiquement comme une succession de façades ornementées. Sur l'autre rive, moins de monuments remarquables (le Louvre est trop loin), mais un quai commençant dans le prolongement du Châtelet. Face au Pont Neuf, La Samaritaine joue en revanche le rôle d'un monument. Elle fait d'ailleurs partie de l'imagerie traditionnelle du Pont Neuf. La percée entre le bâtiment de la Samaritaine, celui de de

⁴⁰ Léos Carax a d'ailleurs augmenté l'historiographie du Pont par son film, en reconstituant entièrement le site en décor artificiel. On a dit qu'il s'agissait sans doute du plus grand décor de l'histoire du cinéma. En tout cas, cette "histoire" là restera sans doute plus célèbre que le film en lui-même. Il faut préciser qu'au départ, la reconstruction d'un pont dans le sud de la France s'était avérée nécessaire. Couper le pont à la circulation n'aurait pas été possible.

Conforama et l'autre magasin de la Samaritaine en arrière plan, ouvre une nouvelle perspective dans le prolongement du Pont Neuf. Les rapports d'échelle entre le magasin de la Samaritaine et les enseignes lumineuses (Samaritaine, Conforama) renforcent le caractère scénographique du lieu. Le Pont se trouve alors au centre de ce dispositif et apparaît comme un "balcon" d'où s'offre ce spectacle urbain.

2.2.3. scénographies nocturnes

De nuit, ces caractères sont encore accentués. **Par les illuminations, seuls les objets et structures sont mis en valeur**; le reste est gommé. Dans la réalité, le Pont Neuf fait l'objet d'une illumination assez discrète. Des projecteurs de teinte blanche situés sur la rive gauche mettent en valeur les voûtes du pont. Sur la Rive Gauche toujours, la Conciergerie et le Palais de Justice sont partiellement illuminés (on ne fait que les apercevoir au loin dans le film): teinte très jaune pour le rez-de-chaussée de la Conciergerie, éclairage classique doré, en contre-plongée des colonnades de la Cour de cassation. De l'autre côté, sur la rive droite, le bâtiment de l'Hôtel des Monnaies illuminé apparaît derrière les arbres et la statue équestre.

Sur cette rive aussi, **les berges** jouent un rôle important et dans le film et dans la réalité où elles sont accessibles aux piétons et fonctionnent comme une promenade; de loin, des silhouettes sombres se dessinent sous la "douche" des appareils d'éclairage public. Cela "ouvre" en quelque sorte le passage sur une scène monumentale. Dans le film, la berge n'est jamais vue de loin. Elle est un lieu d'intimité (on s'y lave). Cette rive et son paysage sont d'ailleurs peu exploités, offrant un espace sans doute moins lisible de l'autre côté. L'Hôtel des Monnaies y apparaît toujours dans un halo jaune, juste suggestif (*séquence 7, séquence finale*). Par ailleurs, les vedettes du Pont Neuf ont disparu. L'autre rive, celle de la "Samar", plus lisible, plus franche dans sa composition constitue un élément important de l'identification des lieux (souvent utilisée en plan introductif d'une séquence). Le côté un peu "kitch", du bâtiment ajoute au pittoresque des lieux. C'est un peu comme si la "Samar" du haut de ses étages, épiait les trois clochards. En même temps, elle constitue pour eux comme un rempart qui les sépare de la ville. Dans la réalité comme dans la fiction, le bâtiment n'a besoin d'être qu'une façade pour se signifier.

Si l'on compare la photographie de la Samaritaine telle qu'éclairée réellement et les images du film (*planches VIB / VIII*) on s'aperçoit que l'illumination fictive tend à renforcer le détachement de l'enseigne lumineuse et ainsi la mettre en valeur. Le bas du bâtiment fait partie d'une bande lumineuse correspondant à l'éclairage des candélabres et des voitures, accentuée dans la fiction. Dans la réalité, l'illumination

de la Samaritaine est réalisée par un éclairage en contre-plongée qui accentue la planité et le caractère lisse de la façade, favorisant justement cet "effet-façade". Dans *Les Amants*, l'éclairage par néons dans la partie médiane du bâtiment en casse la linéarité (modénature verticale) et accentue l'effet perspectif du rétrécissement vers le haut.

On dispose ainsi de **quatre vues principales depuis le pont**, plus ou moins exploitées dans le film : deux vues latérales, l'une côté Place Dauphine, l'autre plus lisible et plus hiérarchisée côté Samaritaine, et deux vues frontales des quais en perspective. Alors que la réalité permet de cheminer le long des berges et ainsi avoir toutes les variantes possibles de ces quatre vues principales, les *Amants* semblent s'en tenir à ces quatre dernières, comme pour ne conserver que l'essentiel.

Quand je parle d'espace scénographié dans la réalité, je pense également aux **bateaux-mouches** qui, par les projecteurs qu'ils braquent régulièrement sur les berges, illuminent de façon intermittente leurs monuments. On reproche généralement aux éclairages de ces bateaux d'aplatir tout ce qui passe dans le champ de leur faisceau. Est-ce un mal? Ils créent ainsi un éclairage dramatique, un peu à la manière d'une "poursuite" au théâtre, agrandissant démesurément les ombres et renforçant un effet-façade sur les bâtiments. L'espace apparaît ainsi dans la réalité comme un décor. Dans les *Amants*, les bateaux-mouches ne sont utilisés qu'une fois et ne constituent pas, comme dans la réalité, un élément constitutif du site. *Séquence 12*, Michèle et Alex s'étreignent sur la berge, la nuit. On entend un bateau qui s'approche (bruit moteur, voix amplifiée d'un microphone). Le bateau passe sans qu'on le voie. Il n'est signifié que par le son et le faisceau lumineux auquel il vient "brûler" Alex et Michèle. Il s'agit d'une très belle scène où la lumière brûle véritablement la pellicule en la surexposant progressivement. Ce sont alors les corps s'étreignant qui donnent l'impression de se consumer .

Pour finir, **le Pont lui-même est un espace scénographié**: symétrie de sa structure, rythme alterné des voûtes. Mais surtout, une des originalités de ce pont, reprise ensuite pour d'autres ponts parisiens, et à la base de la scénographie de Léos Carax est le principe des "alcôves" où l'on peut s'asseoir et se montrer en public tout en semblant s'en cacher. Le Pont Neuf est un lieu mondain. L'adjonction de candélabres, datant de 1850, alors au gaz, forme une unité architecturale reproductible. Le pont apparaît comme une scène où se déroulent, à l'intérieur de chaque "alcôve", des scènettes. L'éclairage de ces candélabres accentue ainsi l'effet d'exposition. La magie

de ce dispositif provient donc, à la fois de ses caractéristiques purement formelles (simplicité visuelle) et de son potentiel social. Léos Carax joue sur les deux registres.

La Samaritaine et les "alcôves" avec leurs candélabres sont donc des éléments forts de cette scénographie, à valeur à la fois fonction de **symbole** et d'**indice**, au sens donné précédemment. Léos Carax utilise donc dans sa scénographie les deux pôles véhiculés par le Pont : le représenté et le vécu. Les alcôves (que Léos Carax appelle des "niches") sont à la fois un élément du décor parisien que tout le monde connaît et un lieu unique qui, dans le film n'appartient qu'aux trois clochards.

Dans une logique dramatique et narrative, Léos Carax crée sa propre scénographie en s'appuyant sur la scénographie existante, sur un plan spatial et lumineux. La lumière urbaine est présente et fait en quelque sorte la transition entre le monde réel et le monde fictionnel. Elle fonctionne comme un référent.

2.3. Le langage lumineux des *Amants* **à travers quatre séquences**

Onze séquences sur vingt cinq se déroulent la nuit mais toutes n'ont pas lieu sur le Pont. La nuit qualifie la narration de manière importante car le film commence et s'achève de nuit. Les personnages sont présentés lors de la première séquence sous un éclairage nocturne, donc partiel, qui ne les dévoile qu'en partie. Les personnages vivent aussi bien le jour que la nuit. Cela fait partie de leur marginalité. En ce sens, la nuit n'a pas plus de signification que le jour. Dans les deux cas, les personnages errent. La nuit leur appartient cependant davantage que le jour : Alex s'infiltrant en douce dans l'ancien domicile de Michèle, Hans et Michèle pénétrant au musée lorsque tout est fermé et éteint. La nuit apparaît comme toujours comme un plus grand espace de liberté. La lumière nocturne y participe, qui permet de moduler les situations, les expressions, les actions. En deux mots, elle permet de se cacher ou au contraire de s'exposer. Pour Michèle, malade des yeux, la nuit est le temps du repos, d'une souffrance moindre.

Quatre séquences paraissent particulièrement intéressantes : celle où le Pont nous est présenté pour la première fois (*séquence 3*), celle où Michèle et Alex participent à leur manière aux fêtes nocturnes du 14 juillet (*séquence 9*), celle où Alex, saoul, se réveille en pleine nuit et découvre le mot d'adieu de Michèle (*séquence 21*) et la séquence finale (*séquences 24 & 25*) où Michèle et Alex se retrouvent, semble-t-il, définitivement.

2.3.1. séquence 3- présentation du Pont: la lumière topographique

Le Pont, comme les personnages, est d'abord représenté de nuit. Cette séquence, fixant le cadre principal de l'action, filme le Pont sous différents angles qui sont ceux repris ensuite tout au long du film.

Cette séquence est composée de 24 plans détaillés ci-dessous:

- plan n°1: *Panoramique.*

Première apparition du Pont, en vision lointaine: un pont de Paris, qui n'apparaît pas forcément comme étant le le Pont Neuf.

Le cadrage, très classique, assoit, installe le Pont dans le paysage.

**La lumière, dans cette image, associe le solide (éclairage des voutes de pierre), le liquide (lumière-reflets) et le gazeux (effet rendu par les points lumineux des réverbères).*

Fondu enchaîné avec plan suivant.

- plan n°2: *Panoramique sur panneau de signalisation "DANGER".*

- plan n°3: *Panoramique en plongée sur l'entrée du Pont.*

- plan n°4: *Fixe. Contre plongée sur Alex en train d'enjamber la palissade de chantier. En arrière plan, l'enseigne lumineuse de Conforama permet de se repérer (Rive Droite).*

- plan n°5: *Fixe. Plongée sur le panneau d'information du chantier: Pont Neuf, 1989-1991.*

- plan n°6: *Travelling latéral (de gauche à droite). Alex, sur le trottoir du Pont, se dirige vers la "niche de Hans". En arrière plan, les berges et la Conciergerie.*

** La lumière (arrêt sur la niche où est couché Hans) offre un fort contraste lumineux entre la chaussée et la niche et laisse apparaître une forte distinction entre le premier plan et l'arrière plan (rôle du cadrage et de la profondeur de champ). Cette lumière est travaillée en aplats (absence d'ombres portées, couleurs saturées, pierre du Pont gris-rosé) jouant sur un fort colorisme (cf. ensuite le rôle du jaune duquel est toujours habillée Michèle). Les candélabres justifient l'éclairage de la niche (ombre sur le dos d'Alex et une partie du visage de Hans) mais cette source lumineuse n'est pas visible à l'image.*

- plan n°7: *Fixe. Plan américain d' Alex dans la niche de Hans.*

** La lumière principale se situe dans le dos d'Alex. Une lumière secondaire, provenant de l'autre côté, éclaire le visage enfoui de Hans. Ces deux lumières ne peuvent venir des candélabres (direction de l'ombre, lumière au niveau du visage de Hans); la lumière urbaine joue un rôle justificatif, de l'ordre du vraisemblable par rapport à l'éclairage du dispositif de tournage. Les intensités lumineuses sont également beaucoup plus fortes que dans la réalité. Scintillement par taches lumineuses floues de la ville au loin (circulation automobile).*

- plan n°8: Fixe. Plan moyen de Hans qui cherche une ampoule.

**Lumière: la partie droite de l'image est dans l'ombre. La lumière en aplats sur la pierre met en valeur sa texture.*

- plan n°9: Fixe. Gros plan sur la boîte d'ampoules.

- plan n°10: Fixe. Plan moyen d'Alex de dos, en train de boire une ampoule de somnifère.

**Lumière: Alex est éclairé à contre-jour. Au fond, l'illumination jaune-vert de l'Hôtel de la Monnaie. Vue et cadrage caractéristique, que l'on retrouve tout au long du film et qui aide le spectateur à "se situer" sur le Pont (fonction de lisibilité, symbolique du jaune associé à Michèle).*

- plan n°11: Fixe. Plan moyen de Hans qui se recouche.

- plan n°12: Fixe. Plan face d'Alex qui s'avance.

** Lumière: en arrière plan, on voit l'enseigne lumineuse de Conforama et des taches bleutées et jaunes au niveau du trottoir.*

- plan n°13: Fixe. Plan subjectif d'Alex regardant la niche où dort Michèle.

Alex s'avance, soulève le drap qui recouvre Michèle.

**Lumière: couleurs très saturées: jaune - blanc bleuté - gris rosé.*

- plan n°14: Panoramique. Gros plan sur le chat et les pieds sales de Michèle.

- plan n°15: Fixe. Gros plan sur le visage de Michèle, ronflant, qui s'est protégée de la lumière avec son pull.

- plan n°16: Fixe. Contre-champ sur Alex (plan épaules, en légère contre-plongée).

**Lumière: les lumières de la ville apparaissent sous forme de taches lumineuses floues dans le fond (partie supérieure de l'image).*

- plan n° 17: Fixe. Plan américain d'Alex fouillant dans le carton à dessins de Michèle.

**Lumière: la couleur et la texture du carton apparaissent identiques à celles de la pierre du Pont. Lumière caractéristique sur la peau d'Alex (source face*

à lui, au dessus) (Alex est très souvent représenté les bras ou le torse nu), de même que le jaune est la couleur caractéristique de Michèle..

- plan n°18: Fixe. Gros plan subjectif du portrait d'Alex peint par Michèle.

- plan n°19: Fixe. Contre-champ en gros plan sur le visage d'Alex étonné.

- plan n°20: Travelling. Plan d'ensemble d'Alex regardant Michèle. La Samaritaine en arrière plan. L'image est très composée (perspective). Travelling sur Alex qui rejoint sa niche (échafaudages), traverse une grande zone d'ombre. Il s'endort assis.

- plan n°21: Fixe. Plan d'Alex dormant dans sa niche, le visage dans la lumière et le corps dans l'ombre.

- plan n°22: Panoramique. Plan moyen, en plongée, sur un réverbère qui diffuse un halo jaune-doré. Aucune profondeur dans l'image (le fond représente-t-il l'eau ou le ciel? (bleu nuit). Panoramique d'Alex, de loin qui s'avance vers la niche de Michèle.

*La lumière du réverbère n'apparaît plus (lumière "atmosphérique" de l'aube).

- plan n°23: Panoramique + travelling. Plan de grand ensemble, en plongée, sur le Pont dans l'aube.

*Halo bleuté sur la chaussée. Les points lumineux des réverbères la forme générale du Pont. Au fond, le bâtiment illuminé de Conforama.

Mouvement de la caméra glissant sur la statue équestre puis se posant sur Alex sur la Berge: vue d'ensemble de la ville, dont la silhouette noire se découpe dans le ciel. Scintillement des lumières de la circulation.

- plan n°24: Fixe. Plan d'Alex sur la berge, en train de se laver.

*Le lever du jour se lit sur la lumière de sa peau et au son des oiseaux.

Cette séquence est donc celle qui reprend la scénographie du Pont. En le filmant sous de multiples angles, elle a un double rôle. Elle fixe l'ambiance du lieu : cohérence, clôture, territorialisation (chaque personnage possède sa "niche"). La berge est réservée à l'intimité et constitue le lieu de repli et d'observation d'Alex.). En même temps, elle nous livre la topographie des lieux que le spectateur peut reconstituer au fil des plans et qui lui servira à lire l'espace pendant le reste du film. Or de nuit, c'est bien la lumière qui joue ce rôle topographique et, au delà, qui sert de marqueur d'espace.

Le parcours qu'effectue Alex dans cette scène nous est rendu lisible par la lumière qualifiant chaque espace.

Alex pénètre ainsi sur le Pont par la Rive Droite et se dirige vers la niche de Hans. Celle-ci est situable grâce au repère constitué par le bâtiment illuminé de la Samaritaine. La structure du Pont, avec son alternance d'alcôves, nous est également donnée sur un mode lumineux : les sources lumineuses du Pont sont situées de chaque côté de toutes les alcôves, délimitant ainsi des zones de différenciation lumineuse : alcôve / espace entre ces alcôves, trottoir / chaussée.

La Samaritaine, bien qu'elle n'apparaisse que partiellement dans cette séquence, est plutôt associée à Hans, alors que Michèle et Alex, de leur niche, ont plutôt, comme arrière plan, l'Hôtel de la Monnaie, signifié par une lumière jaunâtre. Ces deux images, topographiquement opposées marquent la longueur du pont, la distance qui sépare les deux rives ainsi que celle qui sépare Alex et Michèle de Hans. On est bien ici à l'intersection de l'ambiance physique et de l'ambiance morale.

2.3.2. séquence 9- les fêtes nocturnes du 14 juillet: *la lumière action*

Cette séquence vient à la suite de la scène où Michèle tue son ancien amant et rejoint le Pont, fébrile pour se soûler avec Alex. Les deux personnages sont donc ivres⁴¹. Alex et Michèle sont brusquement réveillés de leur ivresse par les éclairs et pétards des fusées du feu d'artifice. Ils sont alors pris dans la fête, à laquelle ils vont participer.

On peut parler de *lumière-action* au sens où l'entend Gilles Deleuze⁴² puisqu'ici la lumière détermine une situation, de même que la musique, qui engendre l'action des personnages, accompagne leur ivresse et leur euphorie.

Dans un premier temps, c'est bien l'éclair et le pétard des fusées qui les fait se lever (*plan 2*). Toute la séquence joue sur une atmosphère électrisée. La lumière colorée et "flashante" du feu d'artifice, ainsi que la musique supposée du bal rythment la chorégraphie dans laquelle se lancent Alex et Michèle. Les instants de contemplation, très brefs (*plans 2 et 7*) alternent avec la chorégraphie. La lumière transforme le pont en une véritable scène, elle même cadrée de la sorte par une caméra (*plans 8 à 19*). Michèle et Alex dansent sur le trottoir du Pont; la limite du parapet sépare l'image en deux et les bouquets du feu d'artifice apparaissent alors comme un décor dynamique, une sorte de deuxième écran où se projettent d'autres images. Mais les fusées ne

⁴¹Le premier plan de cette séquence montre Alex et Michèle allongés dans le caniveau, pris d'un fou rire. Leur ivresse est métaphorisée par une mise en image anamorphosante. Les deux personnages sont miniaturisés, rendus de la même taille que la bouteille de vin qu'ils ont bue. Les pavés du Pont apparaissent alors démesurément grossis. L'effet est accentué par un mouvement de caméra en plongée. L'image reflète l'esprit des personnages.

⁴² DELEUZE (G.) - "l'image-action", in *L'image-mouvement*, *op.cit.*, chap. 9 et 10.

constituent pas seulement des images. Elles matérialisent la lumière qui se jette en cascade sur le Pont et l'embrase. Les personnages sont pris dans ce tourbillon où musique, cadrage, montage, lumière et mouvement des acteurs s'accordant sur un mode mixé et haché en même temps. Les flashes de la lumière servent de coupure entre les plans et hachent les gestes des acteurs à la manière d'un stroboscope. On passe de façon presque indiscernable d'une musique à l'autre (musique orientale-rock-rap-valse) dans la continuité des plans.

La lumière participe donc ici de la création d'images où sonore et visuel se mêlent pour signifier une tension extrême et créer un rythme purement chorégraphique cher à Léos Carax. On retrouve ce mode chorégraphique à deux autres reprises dans le film: dans la *séquence 8* où Michèle se livre à une course éperdue pour retrouver Julien dans les couloirs labyrinthiques du métro où se propage le concerto pour violoncelle joué par Julien, et dans la *séquence 19* où le colleur d'affiches revient à toute vitesse vers sa camionnette mise à feu par Alex. Léos Carax reprend là le principe de la plus belle scène de *Mauvais sang* où Denis Lavant "sprintait" le long d'une palissade, jouant également sur un rapport très fort entre l'image et la bande son. Dans ces scènes aussi, le décor se fait plus abstrait et très graphique. Dans la *séquence 19*, le colleur d'affiches court le long d'un mur où est placardée une série d'affiches représentant le visage de Michèle. Dans la *séquence 9*, les bouquets du feu d'artifice induisent également une perception hachée de l'image. En même temps le travelling fournit un mouvement continu.

La *séquence 9 bis*, où Michèle fait du ski nautique sur la Seine, derrière un hors-bord conduit par Alex, s'apparente également à des scènes chorégraphiques très rapides (décadrage). Ici encore, les lumières festives de la ville émerveillent et électrisent les personnages. Les jets d'eau lumineux leur ouvrent la route, les "applaudissent".

2.3.3. séquence 21- "Oublie-moi": la lumière-affection⁴³

Pour Gilles Deleuze, "l'affect, c'est l'entité, c'est-à-dire la Puissance ou la Qualité"⁴⁴. L'image-affection correspond alors au gros plan, au visage, comme traduction d'un

⁴³ A ce niveau de l'histoire, du temps a passé -c'est l'automne- et Michèle est presque aveugle. Un avis de recherche est lancé dans toute la ville par sa famille: on peut désormais guérir ses yeux. Alex tente par tous les moyens de le lui cacher pour ne pas la perdre. Malheureusement, Michèle l'apprend par la radio, en présence d'Alex. Le soir, ils se soulent à nouveau, elle d'espoir et lui de désespoir. La *séquence 21* se déroule la nuit suivant cette scène.

mouvement qui ne se fait pas exactement, "un mouvement d'extension devenu mouvement d'expression", "une série de micro-mouvements sur une plaque nerveuse immobilisée"⁴⁵. Le gros plan traduit cette puissance, cette qualité pure, en s'abstrayant des coordonnées spatio-temporelles qui rapporterait l'image à un état des choses.

L'image-affection appelle en outre un traitement particulier. G. Deleuze distingue deux types de visages: le visage qui pense et le visage qui ressent. Le premier, dans l'ordre de l'admiration, est "envisagé": visage saisi comme un contour, une ligne enveloppante. Le second, de l'ordre du désir, est "visagéifié", c'est-à-dire représenté par des lignes fragmentaires, des traits échappant au contour.

Cette définition ne doit pas être ici prise à la lettre. Pourtant, dans la *séquence 21*, la lumière, par le traitement plastique qu'elle reçoit, traduit la contraction, le mouvement contenu, en puissance.

Alex se réveille, encore dans un demi comas, le visage exagérément bouffi -plan moyen d'Alex dans sa niche, image désormais quotidienne-. Alex porte le pull jaune de Michèle. Il se lève lentement -lui qui court toujours-, enfile un pardessus noir qui ne laisse plus apparaître que son visage -lui dont on a l'habitude de voir le corps-. On sent l'espace flotter autour de lui. Il titube, tombe, se relève -il a perdu son imperméable- et quitte la niche. Derrière lui, le fond semble grossi, comme déformé et en même temps abstrait; on reconnaît juste la lumière jaune de l'Hôtel de la Monnaie, les tubes métalliques des échafaudages. Alex s'écroule de nouveau, dans l'ombre. Le trottoir du Pont réfléchit une lumière lunaire, blâfarde. Alex rampe jusqu'à la niche de Michèle. Un mouvement panoramique de la caméra suit son visage en gros plan puis glisse subjectivement vers la niche de Michèle; elle est partie en laissant un message sur le muret: "ALEX - JE T'AI PAS AIME - PAS VRAIMENT- OUBLIE-MOI - Michèle".

Ce mouvement qui commence par porter un regard extérieur sur le regard d'Alex pour ensuite épouser celui d'Alex, se décompose en quatre temps. Le premier cadre le visage d'Alex cherchant Michèle en gros plan: la lumière apparaît insignifiante, crue. La figure bouffie d'Alex ne peut plus exprimer aucune sensation. Ou plutôt, venant du réverbère sous lequel Alex est tombé, elle l'écrase.

Le deuxième glisse horizontalement vers la niche en cadrant de très près -léchante- le pied du réverbère: la lumière est alors très réaliste, blanche, qui rend la pierre presque vivante, faisant ressortir sa texture.

⁴⁴ DELEUZE (G.) "l'image -affection", in *l'image-mouvement*, op. cit., chap. 6, p.138.

⁴⁵Idem, p.126.

Dans le troisième temps, la caméra continue de glisser et passe de l'autre côté du réverbère; on découvre la boîte de peinture de Michèle, ouverte, ayant servi: elle a laissé des taches jaunes sur le muret. La lumière reprend la valeur quotidienne qu'on lui connaît. Pourtant, la boîte de peinture fonctionne un peu à la manière d'une nature morte: composition où l'on reproduit les ombres portées, ici très courtes; on se situe presque à la verticale du réverbère. Les taches de peinture jaunes laissées par Michèle opèrent la transition vers le quatrième temps du mouvement panoramique, nettement plus pictural. On y découvre en même temps qu'Alex l'absence et la fuite de Michèle. Seul le dessus du muret est vraiment dans la lumière, éclairé par le réverbère. Cette tache lumineuse que forme la lumière à cet endroit met en valeur le nom d'Alex écrit en gros, comme une sorte d'appel. Le reste du message, écrit sur le bas du muret, est travaillé en un seul aplat: la texture de la pierre est transformée, rendue plus abstraite; on dirait presque une toile ou un mur peint, presque un graffiti. La distinction fond / forme disparaît, au contraire de l'image précédente.

La lumière, dans ce mouvement panoramique qui dure à peine quelques secondes, en gros plan, dit bien l'affection, le changement presque imperceptible d'état.

Dans le plan suivant, la caméra cadre les mains d'Alex cherchant le revolver qu'il avait caché dans le boîtier électrique du réverbère. La lumière zénithale censée provenir du candélabre éclaire les mains d'Alex de manière très crue, brute, et fait briller le revolver. Alex vérifie qu'il reste une balle, relit le message de Michèle. Retour sur sa main, éclairée à contre-jour, qui se lève. Alex tire et se blesse la main.

Cette séquence renvoie à la spécificité du cinéma: le travail en gros plans, et par là même, à une échelle macro-optique. La lumière peut s'y travailler dans ses micro-variations -ombres, palpitations- et pourtant exprimer des effets dramatiques très forts, en couplage avec les variations optiques de l'objectif. Dans cette séquence, la lumière urbaine ne signifie plus rien. elle se confond avec la lumière de la lune, ou à la lumière tout court. Elle joue un rôle dramatique et expressif très fort.

2.3.4. séquences 24 & 25 - les retrouvailles d'Alex et Michèle sur le Pont: *fonctions du langage lumineux cinématographique*⁴⁶

⁴⁶ Michèle a retrouvé la vue. Alex est sorti de prison. Ils se sont donnés rendez-vous sur le Pont, à minuit, le soir de Noël. Le pont est rouvert à la circulation, appartient de nouveau à la ville. En même temps, Alex et Michèle ont retrouvé une place dans la société: ils marchent désormais au même rythme que la foule des piétons qui traversent le pont.

Ces deux séquences, qui pourraient d'ailleurs n'en former qu'une, donnent un dénouement heureux à l'histoire des *Amants*: Alex et Michèle passent une partie de la nuit sur le Pont, Michèle peint le portrait d'Alex, ils boivent du champagne, Alex fait des acrobaties, Michèle lui raconte des histoires drôles, tous deux sur le parapet du Pont. Trois heures sonnent: Michèle dit qu'elle doit rentrer; Alex se met en colère, attrape Michèle; ils tombent à

Ces deux séquences, assez longues, suivent un schéma narratif et une expression cinématographique très classique - on peut peut-être ainsi prendre le côté mélodramatique de cette fin au second degré-, qui exprime finalement la réconciliation et recouvre les deux figures du pittoresque et du romantisme: le deuxième plan de la *séquence 24* nous montre Alex en contre plongée, en train de monter l'escalier de la bouche de métro pour rejoindre Michèle. La composition très perspectiviste de ce plan, le poteau de signalisation de la bouche de métro, le son des cloches de Noël, donnent un caractère presque "kitch" à la scène. Le Pont Neuf sous la neige apparaît davantage comme un décor que d'habitude.

On retrouve cependant dans ces deux séquences les principales fonctions de la lumière au cinéma.

La lumière y est d'abord un important *facteur d'ambiance*; elle donne le ton à la scène, par son côté festif et pétillant, scintillant - les guirlandes et décorations de Noël-. Elle a donc **une fonction atmosphérique**, au double sens du mot. Si l'on avait perçu ce caractère au cours des séquences diurnes -le Pont sous la chaleur, sous un ciel d'orage...-, ici, la neige réfléchit et diffuse la lumière (plan d'ensemble du pont au début de la *séquence 24*). Cette lumière se reflète en particulier sur les visages sereins d'Alex et Michèle, filmés en gros plan, regardant le portrait que Michèle vient de faire d'Alex. La neige atténue les contrastes comme elle absorbe les sons.

A travers ces deux plans, plan d'ensemble et gros plan, apparaît l'importance que l'expression cinématographique accorde aux **références esthétiques empruntées aux autres arts**. Ainsi le plan d'ensemble sous la neige rappelle de toute évidence un tableau réaliste. Les visages d'Alex et Michèle, quant à eux, évoquent la lumière de certains tableaux de Raphaël ou certains cadrages de T. C. Dreyer, tout comme à la *séquence 16*, le plan de Michèle regardant un tableau au musée à la lueur d'une bougie, renvoie de toute évidence à la peinture de Latour.

Surtout lorsqu'elle se rapporte aux gros plans, la lumière au cinéma joue un **rôle dramatique et expressif**, comme on l'a vu au paragraphe précédent. Ici, la sérénité se lit sur les visages des deux amants, "envisagés", jusqu'alors représentés sous un angle tourmenté, "visagéifié" -le visage marqué et presque balafré d'Alex, celui borgne de Michèle-. On peut également opposer ce gros plan à ceux réalisés au cours de la *séquence 23*, où Michèle visite Alex en prison. Là, la lumière neutre n'ajoute aucun sens sur les visages.

l'eau... Une péniche les recueille: un vieux couple de bateliers qui effectue son dernier voyage jusqu'au Havre. Michèle et Alex décident de les suivre.

A travers ces deux plans de la *séquence 24*, on retrouve également la **fonction symbolique** de la lumière. Au cours du film, on remarque de façon presque imperceptible que l'ombre, de manière traditionnelle d'ailleurs, exprime plutôt un état malheureux, au contraire de la clarté - Alex sur la berge, Alex se soûlant seul sur le Pont-. En outre, la forme la plus symbolique possible de la lumière, la flamme, revient comme un thème récurrent du film; le feu dit l'éblouissement et la souffrance: Michèle éblouie par les flammes que crache Alex, *séquence 7*, l'embrassement du portrait de Michèle par Alex dans le métro, *séquence 18*, ainsi que l'immolation du colleur d'affiches *séquence 19*. De manière plus "subtile", le plan où Michèle et Alex s'étreignent sur la berge *séquence 12*, sous la lumière grandissante d'un bateau-mouche, exprime la tension. Cette lumière, en brûlant la pellicule, embrase le corps des deux amants et en fait disparaître les contours.

Pour en revenir aux séquences finales, la lumière joue également un **rôle narratif et rythmique** dans la continuité du film. Le dernier plan du film, sur lequel s'inscrit le générique, reprend de plus loin le premier plan du Pont Neuf (*séquence 3*), dans lequel on avait repéré la combinaison de trois états de la lumière -solide, liquide, gazeux-. Ce dernier plan donne une image plus solide et fixe du pont, comme une sorte de reflet de l'équilibre enfin atteint des personnages.

De même, le film avait débuté sur l'image d'un souterrain éclairé par une lumière violente, filmé à toute vitesse et couvrant toute l'image. Il s'achève au contraire sur un plan fixe de l'image lointaine du pont qui dit l'ouverture, l'ampleur du paysage offert au regard. La lumière y est alors suggestive (rôle des reflets).

A l'échelle du plan, la fonction rythmique de la lumière apparaît, comme tout au long du film, lors du travelling où Alex et Michèle courent à l'arrière de la péniche (*séquence 25*), elle-même en mouvement. La lumière de la berge, reprenant la symbolique des couleurs du films (le bleu associé à Alex, le jaune à Michèle), donne du rythme à l'image. Le plan devient lui-même une succession de séquences lumineuses. Il rend bien compte à mon avis de l'esthétique de la lumière urbaine chez Léos Carax: éminemment urbaine (forme, implantation...) et par là même éminemment poétique.

Si tout au long du film, elle apparaît et est affichée comme telle, le propre du cinéaste est de la manipuler, de lui prêter des intentions et un sens dramaturgique⁴⁷. Ainsi la lumière de la ville de Léos Carax est-elle tantôt plus crue tantôt plus diffuse que dans la réalité, tantôt plus ombreuse tantôt plus lumineuse, mais toujours plus colorée, plus présente.

⁴⁷Sur le rôle du dispositif dramaturgique et du décor en particulier, lire l'article de Michel Vandestien, décorateur de Mauvais sang et des Amants, "le décor comme argument", in *Cités-cinés*, op. cit., pp.173-176.

Le langage de la lumière au cinéma, sans que le film de Léos Carax ait valeur d'exemple, apparaît à la fois extrêmement riche et extrêmement codée. La question des références esthétiques de la lumière participe de ces deux caractéristiques: chaque lumière possède son langage propre en même temps qu'elle ne peut se formuler, se représenter qu'à partir d'emprunts ou de citations.

3. Eléments d'identité nocturne de cinq capitales: *Night on Earth (Jim Jarmush)*

3.1. Présentation

La représentation de la lumière urbaine se pose ici de manière différente.

Le film de Jim Jarmush est un film à sketches. La structure narrative, la facture même du film est donc dissemblable.

Les cinq sketches se déroulent la nuit, c'est l'un des thèmes du film. Mais la narration est avant tout centrée sur le thème de la rencontre entre chauffeurs de taxis et noctambules. L'intérêt dramatique -ou plutôt comique- du film repose sur les décalages entre les personnages (différences sociales, culturelles...) et sur le retournement des situations auxquelles ces décalages donnent lieu⁴⁸.

Jim Jarmush joue également sur les stéréotypes liés aux lieux et aux personnages. Ainsi Los Angeles reste-t-elle la ville du cinéma, des mondanités et de la richesse, New York celle de l'immigration et des communautés ethniques tandis que Rome est la ville papale, catholique. De même, les personnages, qui parlent tous plus ou moins l'argot, ont des accents et des expressions idiomatiques caractéristiques. D'ailleurs, les sonorités de chaque ville ne nous sont données qu'à travers les voix des personnages -mises à part quelques sirènes à New York-. La musique, à fonction narrative et rythmique, a valeur de lien entre les sketches.

En revanche, chaque ville possède une identité propre. Ainsi chaque sketch ne pourrait pas se dérouler ailleurs qu'à là où il se déroule: par exemple, un immigré de New York n'est pas un immigré de Paris.

Jim Jarmush joue délibérément sur l'imagerie traditionnelle de chaque ville pour en exagérer la spécificité. Cela est surtout vrai pour les deux métropoles américaines - leur imagerie est souvent une imagerie de nuit- et pour Paris; En revanche, l'imagerie

⁴⁸Le synopsis de chaque sketch est reproduit en annexe.

cinématographique de Rome ou Helsinki est sans doute moins riche, du moins en France.

3.2. Représentations de la ville et de la lumière urbaine

La narration nous fait découvrir les cinq villes au fil des histoires qui s'y tissent. La mise en place de l'intrigue permet de situer et cadrer le lieu de l'action, sous forme de plans fixes, de "cartes postales". C'est dans ces plans qu'apparaît ce que l'on peut appeler *l'imagerie* de chaque ville. La course de taxi démarre ensuite. L'intérieur du taxi est bien alors le lieu principal de l'action; un lieu intime, propice à l'épanchement. La ville apparaît alors comme un espace traversé -les courses se font toujours d'un bout à l'autre de la ville-. La traversée de la ville permet à l'histoire de prendre corps; la conduite y suit un "rythme de croisière", longeant de longues avenues et laissant la priorité à l'action. Des plans des rues traversées entrecourent de temps en temps les scènes à l'intérieur du taxi. Dans un troisième temps, le taxi ralentit à nouveau, lorsque la course se termine, offrant ainsi de nouvelles vues de la ville, moins générales, comme arrière plan du dialogue entre le chauffeur et son client descendu du taxi.

La ville vécue apparaît surtout dans la manière de filmer et de cadrer la conduite des chauffeurs de taxi. Tantôt le taxi fournit un support de travelling bien commode qui reproduit la ville en mouvement observée depuis la voiture, tantôt la voiture circulant dans les rues est l'objet du plan, généralement fixe: le taxi démarre, tourne, s'arrête...

Los Angeles, la ville sans fin, est ainsi la plupart du temps filmée en de longs travellings latéraux qui en disent l'étendue. Le plan orthogonal de New York, mais aussi l'étendue et la différenciation Manhattan / Brooklyn, se lit dans le parcours du taxi qui tourne à angle droit. A la fin de la séquence, le chauffeur se perd dans les rues de Brooklyn toutes semblables à ses yeux: de larges avenues indifférenciées nous sont successivement montrées, à un rythme très rapide. Dans les trois villes européennes, c'est le plan fixe qui est très souvent utilisé. Les petites rues y sont plus nombreuses et ne suivent pas un plan pré-défini. L'exubérance du chauffeur de taxi romain est traduite par sa conduite: détours, coups de frein, marches arrière, qui contrastent avec le rythme continu de la conduite américaine.

En fonction du schéma narratif de chaque séquence, décrit précédemment, la lumière urbaine apparaît sous trois formes différentes:

- Au début de chaque séquence, c'est la lumière réelle des villes qui est livrée par les plans d'ensemble successifs, certes modifiée par la pellicule (l'éclairage de température de couleur élevée n'apparaît pas blanc mais bleuté, et à l'inverse, les teintes dorées ont un rendu plus jaune orangé que dans la réalité). La lumière, dans ces images, détermine le paysage nocturne de chaque ville, en même temps qu'elle participe à la composition de l'image (vues en général très cadrées).

- Dans le deuxième temps de la narration, la lumière de la ville apparaît essentiellement de manière indirecte, en pénétrant à l'intérieur du taxi: à l'arrière et sur les côtés, à travers les pare-brises, par reflets ou non, et en se reflétant sur les visages des personnages par intermittence. La lumière y joue alors un rôle dramatique et expressif, jetant certaines parties des visages dans l'ombre ou les exposant brusquement à une lumière colorée, appuyant ainsi la structure du dialogue (éclairage sur celui qui parle). Cet effet est particulièrement remarquable dans la séquence romaine: le chauffeur parle, parle, et ne voit pas le curé en train de faire une crise cardiaque, dans l'ombre, à l'arrière du taxi. Son visage est éclairé de manière intermittente, par une lumière glauque qui renforce les expressions de son visage agonisant.

- Lorsque le sketch s'achève, le taxi s'arrête et dépose le client. La lumière urbaine y reprend un aspect cinématographié. Les personnages à l'arrêt, en pied, doivent être éclairés en quantité suffisante pour être visibles. La lumière de l'espace public sert alors à justifier un dispositif d'éclairage supplémentaire: à Rome, le taxi dépose le curé mort au pied d'un réverbère; A New York, le taxi s'arrête devant un hall d'entrée très éclairé de Brooklyn.

3.3. Qualité lumineuse des cinq paysages nocturnes

On s'en tiendra ici au premier type de représentation de la lumière urbaine -la lumière réelle des villes-. La question que l'on peut se poser est: **en quoi l'éclairage donne-t-il une identité particulière au paysage nocturne de chacune des cinq capitales? Quels sont les critères communs ou différentiels qui composent la qualité de ces paysages?**

Je ne prétends pas ici donner une typologie plus ou moins exhaustive des critères de qualification d'une ambiance lumineuse. Il s'agit en revanche de saisir quels sont ceux

qui apparaissent dans *Night on earth*. Qu'est-ce qui différencie ou rapproche le paysage de New York de celui de Paris, ou celui de Rome de celui d'Helsinki, tels qu'ils sont filmés par Jim Jarmush? Le choix des critères retenus s'appuie sur la lecture de la recherche de Pascal Amphoux *aux écoutes de la ville*⁴⁹.

3.3.1. Critères topographiques

On peut d'abord repérer un certain nombre de qualificatifs pour lesquels la lumière nous donne à voir la configuration et la topographie des lieux.

- échelle

L'éclairage nous donne tout d'abord à voir les rapports d'échelle propres à chaque ville, notamment à travers le rapport chaussée - bâti (il ne faut pas oublier que la ville est ici surtout vue de voiture).

A Los Angeles, on se trouve dans le cas de chaussées très larges et de bâtiments bas (R, R+1). A New York, tous les rapports d'échelle sont possibles: ruelles et bâti bas (Chinatown ou Little Italy), larges rues et bâti de hauteur moyenne (rues de Brooklyn), grandes avenues et gratte-ciels (Broadway). La hauteur de ces gratte-ciels nous est donnée la nuit par les enseignes lumineuses monumentales placées sur les façades et au sommet des immeubles. on remarque en revanche, notamment dans les plans où le personnage attend le taxi (on se trouve alors à Manhattan), que l'éclairage du trottoir est donné par les enseignes basses et l'éclairage des boutiques. On aurait donc à New York un ensemble bas, constitué par l'éclairage de la chaussée et des trottoirs, et un éclairage en hauteur, visible de loin. Les premiers étages des immeubles ne sont semble-t-il pas éclairés.

A Paris au contraire, les fenêtres jouent dans les plans de Jim Jarmush un rôle important. Ce sont en quelque sorte elles qui donnent le rapport d'échelle, qu'elles soient allumées ou non. Il faut dire aussi que les sources d'éclairage dans les rues de Paris sont souvent situées à 9 m du sol sur les façades. A Helsinki, le sketch nous montre trois types d'espaces: une immense place, de larges avenues péri-urbaines et des rues résidentielles plutôt pavillonnaires. Dans les trois cas, l'éclairage public semble suffisamment puissant pour nous signifier l'ensemble de l'espace chaussée-trottoir-façades. Ici pas de rupture lumineuse.

- ouverture

⁴⁹ AMPHOUX (P.) et alii. *Aux écoutes de la ville*, op. cit.

L'éclairage, en jouant notamment sur le rapport proche / lointain, intérieur / extérieur, ou le rapport perspectif, donne à voir une plus ou moins grande ouverture des espaces.

A Los Angeles, la perspective n'a pas une grande signification, justement du fait du rapport d'échelle. Les sources d'éclairage public ne semblent pas être très nombreuses. La lumière provient surtout des enseignes lumineuses et autres éclairages commerciaux. Elle apparaît ainsi sous forme de surfaces et taches lumineuses, donnant plutôt un effet d'indifférenciation (des lieux comme les stations services, les garages ne sont des lieux ni tout à fait intérieurs ni tout à fait extérieurs). L'espace conserve donc le même caractère que de jour, à savoir une ouverture à perte de vue.

A New York, les gratte-ciels bouchent l'horizon en même temps qu'ils laissent entre eux de grands sillons perspectifs. Le rapport proche / lointain est soumis à cette constante double échelle entre gratte-ciels (enseignes lumineuses qui faussent les distances) et trottoirs, rues proprement dites. Le découpage en blocs divise la longueur des avenues en séquences.

Dans les trois villes européennes, le cotoiement de rues relativement étroites avec de grandes artères est caractéristique. Dans les rues encaissées, bâties de chaque côté, l'éclairage public nous donne à la fois un effet de clôture et de profondeur. A Paris, les grandes artères (avenues haussmanniennes) nous montrent une succession de points lumineux. A Helsinki, les alignements de mâts d'éclairage routier, par leur densité et leur puissance, créent un effet perspectif et recadrent l'ouverture de ces grandes avenues.

Il faut ici rajouter que l'image cinématographique réclame un cadrage qui fausse alors un peu ce critère d'ouverture (image en deux dimensions composée comme une sorte de *coupe* de la réalité).

- horizontalité / verticalité

Ce critère rejoint les deux précédents mais concerne davantage l'orientation. Il apparaît évident que Los Angeles est une ville horizontale, New York une ville verticale. Les villes européennes, par le gabarit de leurs rues, nous donnent à voir ce rapport de manière plus subtile. L'éclairage, selon les sources qui le constituent, créent une sorte de modénature lumineuse, des lignes de force (par exemple, l'effet sera différent selon qu'il s'agit de mâts ou d'applique, ou selon que les vitrines des rez-de-chaussées sont éclairées). De manière générale, les rues, par leur cadrage, orientent déjà l'espace. Au contraire, les carrefours, de nombreuses fois représentés

dans le film, apparaissent sous la forme d'une succession de points lumineux (feux de signalisation, sources d'éclairage public proches ou lointaines, phares de voitures) qui trouble la lisibilité de l'image.

On peut également dire, à partir de cette remarque, que l'orientation naît en partie de l'impression de relief. Un éclairage brillant, tel que les éclairages commerciaux de Los Angeles, fonctionne au contraire en surfaces et en points aposés sur les façades. Dans les trois villes européennes, l'implantation et l'orientation des sources lumineuses créent de plus grands effets de relief, comme le montrent certaines vues de Rome.

- fonction hiérarchisante, architecturante, rythmique

L'effet de relief pourrait également faire partie de cette fonction. L'éclairage, de par son implantation, son orientation, sa puissance et sa teinte, peut contribuer à hiérarchiser les espaces, notamment en jouant sur l'intensité des zones lumineuses. A Los Angeles, l'abondance des enseignes graphiques, des signes, semble brouiller toute hiérarchie. Les grandes artères, faites pour être parcourues en voiture, privilégient ces signes. Les espaces en eux-même n'ont pas grande signification en dehors de ce qu'ils vendent. En revanche, les enseignes ont une fonction rythmique (perception séquentielle). A New York, la hiérarchie est encore une fois donnée par le rapport d'échelle et les enseignes et vitrines éclairées.

Dans les trois villes européennes, la hiérarchisation des espaces s'appuie sur la différenciation entre lieux ordinaires et espaces monumentaux. A Rome, seules les places (celle où le curé attend le taxi) semblent correctement éclairées, ainsi que l'illumination de l'hôtel "Genio" se détachant de l'ombre des rues. A Paris, l'architecture et l'urbanisme haussmaniens sont sans doute plus forts que l'architecture de l'éclairage. En revanche, l'utilisation de deux types de sources (teinte blanche / teinte dorée) contribue à rythmer et différencier les espaces.

- distinction centre / périphérie

L'éclairage participe de cette distinction. A Los Angeles, la périphérie est partout, le centre nulle part, ce qui donne lieu à un éclairage indifférencié selon les quartiers de la ville, quoique Beverly Hills apparaisse bien comme un quartier résidentiel, protégé, d'où les néons commerciaux ont disparu. A New York, cette distinction existe surtout à travers la différenciation des architectures entre Manhattan et Brooklyn. Le passage de l'un à l'autre est signifié par une vue lointaine du pont de Brooklyn.

C'est à Paris et Helsinki qu'elle se fait la plus grande: on y distingue l'éclairage purement routier de l'éclairage plus urbain et plus diversifié des rues du centre (éclairage par candélabres, appliques, enseignes lumineuses et vitrines, éclairage décoratif).

Cela conduit à regarder les critères concernant plus particulièrement la matière lumineuse, au delà de son rapport à l'espace.

3.3.2. critères liés à la matière lumineuse

- obscurité

C'est bien sûr le qualificatif le plus évident. Helsinki nous apparaît à travers les images du film très éclairée (dimension atmosphérique de la lumière réfléchie et diffusée par la neige), Rome au contraire très sombre.

On peut ici émettre l'hypothèse d'un facteur culturel. Ainsi Helsinki reste une grande partie de l'année dans la nuit. Le besoin de lumière y semble donc évident. A Rome au contraire, on peut penser que la vie nocturne n'a pas besoin de lumière.

- sources lumineuses

On retrouve les mêmes types de sources dans toutes les villes, mais employées de manière différente.

Les mâts d'éclairage routier, en particulier, constituent le fond lumineux des cinq villes, sauf peut-être à Los Angeles. Noyés par le flot des enseignes à New York, ils sont en revanche très prégnants à Helsinki (quatre sources par mât) et y constituent la principale source d'éclairage. Les appliques murales semblent être utilisées dans les trois villes européennes mais être particulièrement typiques de l'éclairage des rues de Paris (elles permettent d'éclairer à la fois la chaussée et les trottoirs). A Rome, si elles sont présentes (à hauteur du premier étage), elles n'éclairent en revanche pas grand-chose.

L'éclairage strictement piétonnier n'apparaît pas dans les différents plans des cinq villes.

L'éclairage commercial, cependant, qualifie de manière importante chacun des paysages nocturnes. L'enseigne lumineuse semble être l'emblème urbaine nocturne par excellence. Dans les deux villes américaines, les enseignes commerciales tendent à constituer la principale source d'éclairage. Dans les villes européennes, elles ont

davantage une fonction décorative. Les vitrines éclairées des cafés et commerces constituent un facteur d'animation et un signe d'urbanité. Elles éclairent de manière importante les trottoirs. Dans ce sens, les lieux filmés de Rome et de Helsinki nous offrent une image plutôt "morte" de ces deux villes.

L'éclairage domestique n'apparaît que dans les trois villes européennes (un peu à New York) où il apporte un complément d'éclairage sur l'espace public.

Les images de *Night on earth* accordent également de l'importance à la lumière signalétique. Il est vrai qu'on considère souvent cette source de lumière comme mineure. Or elle apparaît ici comme un facteur important de qualification du paysage nocturne de chacune des grandes villes.

Les feux de circulation rythment les flux urbains et donnent une atmosphère scintillante, clignotante à la ville. Ce caractère apparaît dans plusieurs vues de Paris. De même, une cabine téléphonique newyorkaise n'est pas une cabine téléphonique romaine. Le mobilier urbain est ici considéré par Jim Jarmush comme un élément structurant du paysage.

Enfin, la lumière des automobiles constitue également un important facteur d'animation, dans toutes ces rues désertes. On a également tendance à oublier leur rôle.

- distinctibilité

Les différents types d'éclairage émettent des lumières différentes, donnent lieu à des formes lumineuses distinctes. Un éclairage public est jugé de qualité s'il éclaire suffisamment, s'il n'est pas éblouissant et s'il ne "bave" pas. De ce point de vue, Helsinki et Paris sont les villes les mieux éclairées.

Les enseignes commerciales lumineuses, par leur brillance, tendent à former des taches lumineuses indistinctes en vision lointaine.

On peut redire aussi ici que dans certaines vues de Paris -les carrefours-, l'éclairage n'apparaît que sous forme de points lumineux. Dans les rues au contraire, les sources produisent plutôt un effet "douche". A Helsinki, la neige joue un rôle diffusant et gomme les ombres. De plus, les sources d'éclairage y ont l'air très puissantes.

- couleur

On l'a dit, la teinte des éclairages urbains impressionnée par la pellicule cinématographique n'est pas la même que dans la réalité; ces teintes y sont souvent exagérées: le blanc y paraît bleu, et le doré jaune-orangé.

Ceci dit, chaque ville est caractérisée par une teinte d'éclairage: à Rome, les teintes de l'éclairage public renforcent le caractère ocre de la ville et de ses architectures. A Helsinki, au contraire, l'éclairage de teinte blanche renforce la froideur de la ville. Paris, quant à elle, est caractérisée par la juxtaposition des teintes froides et chaudes: le plan du quai de l'Oise joue sur cet effet.

les teintes traditionnelles de l'éclairage public, dans les deux villes américaines, disparaissent sous les couleurs brillantes des enseignes commerciales.

L'éclairage public et l'architecture des villes constituent donc les principaux facteurs d'identité du paysage nocturne: ils déterminent des rapports d'échelle, le degré d'ouverture de l'espace, sa cohérence, sa lisibilité. Les sources lumineuses proprement dites requalifient l'espace existant par leur teinte, leur implantation, leur orientation.

Le caractère commun des paysages nocturnes de ces cinq villes se lit davantage dans la lumière des quartiers résidentiels: un quartier résidentiel de New York, du point de vue visuel et lumineux, s'appuie sur les mêmes composantes qu'un quartier résidentiel de Helsinki. L'éclairage y est plutôt neutre. Seule l'architecture différencie les deux lieux.

La signature des villes semble davantage se lire dans le paysage des centre-villes. On différencie dès le premier coup d'oeil une ville américaine d'une ville européenne. Ce qui apparaît surtout à travers ces images, c'est le caractère commercial et automobile des deux villes américaines. Le paysage des trois capitales européennes est plus sobre, moins clinquant. Pour affiner ces remarques, il faudrait au delà des *qualités* notées, rechercher des *critères de qualification* de ces paysages. Le langage cinématographique le fait, en choisissant de montrer telle ou telle image, sous tel ou tel angle. Jim Jarmush joue ainsi sur un code paysager commun à toutes les villes (le mobilier urbain, les enseignes, les cadrages) et sur une différenciation dans l'utilisation de ces codes⁵⁰.

Conclusion: *l'effet de scintillement*

⁵⁰ Je renvoie encore ici au travail de Pascal Amphoux, "*Aux écoutes de la ville*", et à la distinction qu'il y fait entre milieu, environnement et paysage. Ici, je me suis surtout attachée aux catégories d'environnement (qualités lumineuses). On aurait pu davantage se focaliser sur la façon dont Jim Jarmush en fait un paysage.

¹ *La lumière et la ville, nuits de lumière, lumières d'un temps*, op. cit., p.60.

A travers les deux exemples filmiques étudiés, on remarque la récurrence avec laquelle le thème du **reflet** revient dans de nombreuses vues urbaines: reflets des lumières de la ville sur l'eau dans les *Amants*, et sur les pare-brises des taxis dans *Night on earth*.

De manière plus générale, le langage cinématographique joue constamment sur le **rapport proche / lointain** et sur les **effets de profondeur**. La qualité de rendu de l'espace est donnée à l'image par la profondeur de champ. Au delà d'une contrainte technique - plus on veut de profondeur, plus on doit disposer de lumière-, ce travail optique renvoie à des conceptions esthétiques. La profondeur de l'image, la plus ou moins grande netteté du fond, a pour fonction principale d'inscrire différemment les personnages dans l'espace. De manière schématique, une grande profondeur de champ privilégie plutôt l'action, tandis que le gros plan, privilégiant l'expression, dématérialise l'espace du fond sur lequel le visage doit se détacher.

L'espace urbain cinématographié renvoie à ces deux conceptions de l'espace. L'espace n'est pas uniquement un cadre pour l'action, mais répond également à un processus d'esthétisation de la ville.

Ainsi, par exemple, on a vu le rôle joué par l'eau dans la représentation "romantique" ou poétique de la ville, s'apparentant à une perception liquide, équilibrante du monde. Les reflets des lumières de la ville dans l'eau participent de cette poésie.

Dans les *Amants* également, de nombreuses images prises dans les alcôves du pont cadrent de manière plus ou moins serrée les personnages. La ville apparaît alors derrière eux sous forme de petites taches colorées, scintillantes, floues, qui ressemblent à des étoiles. Ici, la profondeur donne le rapport des personnages à la ville: un rapport à la fois lointain et profond. La référence à l'espace réel nous donne cette ville comme lointaine. A l'image en revanche, ces petites taches lumineuses renvoient à une intimité, une proximité, une contiguïté. Ce flou fait également référence à une sorte d'état gazeux, impalpable, dans lesquels sont plongés les personnages et qui en même temps contribue à la poésie de leur ville.

Dans *Night on earth*, les lumières de la ville se réfléchissant sur les vitres des taxis, apparaissant et disparaissant subitement, traduisent le mouvement, la ville traversée, en même temps qu'ils qualifient les visages des personnages.

Ces deux images nous donnent deux formes de vécu cinématographique de la ville. Dans les deux cas, cette vision floue de l'espace urbain, cette situation optique, traduit une poétisation de la ville. Le **reflet**, le **scintillement** et le **clignotement** des multiples points lumineux semblent constituer un facteur d'urbanité.

On retrouve ce type de situation optique dans la vie courante, dans la réalité. Lorsqu'il pleut, par exemple, et que l'on regarde par la fenêtre la nuit, les lumières de la ville peuvent apparaître sous une forme scintillante, floue, comme de petites étoiles, diffractées par les gouttes de pluie sur les carreaux.

Ce phénomène se produit également en voiture, qu'il pleuve ou non, du fait de la vitesse. Sous la pluie, les lumières se dédoublent en se réfléchissant sur la chaussée.

Du point de vue strictement sécuritaire, ces situations provoquent en général l'éblouissement. Pourtant, elles font partie de notre perception nocturne de la ville.

Ces situations optiques, ces effets -reflets, diffraction- mettent en jeu les dimensions physiques de la lumière en même temps qu'elles induisent une perception particulière de l'espace urbain -état gazeux, perception floue- et renvoient à une forme de représentation de la ville: au cinéma, ce scintillement permanent de la ville semble traduire l'urbanité. On pourrait peut-être repérer là un *effet*, au sens défini par le CRESSON, qu'il conviendrait d'approfondir ultérieurement.

troisième partie:

*étude de cas -
Les lumières du cinéma
dans la ville*

*"Le gaz procurait une lumière un peu verdâtre qui teintait d'une couleur particulière toutes les surfaces qu'elle touchait (...) Notre imaginaire nourri de cette lumière vacillante et dynamique (...), ce climat de mystère né du fait que rien n'était éclairé abondamment habitait mon enfance. Ces images enfouies resurgiront plus tard dans mon travail: la lumière dessinait les lieux."
Henri Alekan¹*

1. Objectif et choix méthodologique

- objectif

Cette partie adopte le parti inverse de la précédente. Il s'agit ici, à travers une étude de cas, de **réaliser l'évaluation d'un espace public éclairé par un éclairagiste issu de la scène.**

Cela s'inscrit dans une approche qualitative de l'éclairage, telle qu'elle a été entreprise par l'équipe du CRESSON. De manière plus précise, l'évaluation s'appuie sur le point de vue de l'utilisateur et sur la dimension *in-situ*: comment l'éclairage public réalisé est-il perçu par ses usagers? En quels termes le qualifient-ils? Il s'agit également par ce biais d'interroger encore une fois la démarche scénographique: comment est-elle mise en oeuvre en situation? Comment se définit-elle par rapport à l'espace environnant? S'y inscrit-elle de manière différentielle ou bien s'y intègre-t-elle en s'appuyant sur l'espace et l'éclairage existant? Quel est donc son rapport au lieu?

On pourra aussi ainsi confronter l'intention du concepteur à la perception qu'en a l'utilisateur.

- méthode

La méthode choisie est celle du **parcours commenté**, mise au point par Grégoire Chelkoff et Jean Paul Thibaud dans leur étude des ambiances souterraines². Le sujet, mis en situation, en effectuant un parcours défini par le chercheur, raconte une expérience précise: il décrit ce qu'il voit, ce qu'il entend, ce qu'il ressent, selon un mode semi-directif. La qualification de l'espace parcouru s'appuie donc avant tout sur la perception située de l'utilisateur. Celui-ci émet des appréciations, des jugements de valeur en même temps qu'il fait jouer sa mémoire (processus de reconnaissance et pouvoir d'évocation). Ce type d'enquête *in-situ* permet d'articuler dimension individuelle, subjective, et dimension collective, sociale. L'objectif est ainsi de parvenir à repérer des qualificatifs communs de perception de l'ambiance lumineuse.

¹ *La lumière et la ville, nuits de lumière, lumières d'un temps*, op. cit., p.60.

² cf. par exemple SAADI (M.) - *La ville souterraine; une approche des ambiances à travers l'espace public souterrain des Halles*. Mémoire de DEA d'architecture. Grenoble: CRESSON-EAG, sept.1994.

On peut également confronter l'appréciation des usagers interrogés à la réalité par des mesures physiques. Ici, la question principale étant la définition d'un éclairage scénographié, les mesures physiques n'ont pas forcément lieu d'être.

- choix du terrain

Le choix du terrain s'est opéré en fonction de plusieurs critères. Premièrement, l'espace public étudié devait être circonscrit à l'échelle du piéton et d'une perception rapprochée. Les mises en lumière à grande échelle, sur un paysage, étaient donc éliminées. Cela permettait en outre de travailler sur un terrain réduit, facteur déterminé par la nature même de cette recherche.

Ensuite, l'éclairage réalisé devait être pérenne, ceci pour garantir son insertion dans une pratique urbaine et non pas seulement événementielle. Enfin, dans le même registre, cet éclairage ne devait pas s'opposer à une démarche d'éclairage public, ou être strictement monumental. Il devait s'inscrire dans un espace public vécu, plutôt quotidien et ordinaire. De ce fait aussi, les illuminations de monuments ou les strictes mises en scène ont été éliminés.

Le choix du site s'est finalement porté sur **Montmartre** à Paris, où **Henri Alekan**, homme de cinéma, vient de réaliser la mise en lumière d'un escalier, **rue du Chevalier de la Barre**. Il fallait donc également saisir cette opportunité car c'est là me semble-t-il la première réalisation urbaine de ce directeur de la photo mondialement reconnu, réfléchissant depuis quelques années à la lumière urbaine.

2. Présentation de l'opération³

Ce projet a été proposé à la Ville de Paris par Henri Alekan et Patrick Rimoux, sculpteur, fin 1993 dans le cadre d'une exposition sur le thème "Paris Ville lumière - projets d'artistes pour l'espace public parisien".

Il s'inscrit dans un projet d'ensemble de requalification de quatre autres lieux de Montmartre situés autour du Sacré Coeur, sur lesquels la mise en lumière accompagne la rénovation des sols: rue Maurice Utrillo, rue Chappe, rue du Calvaire, rue du Mont Cenis.

"Sous la dénomination de Chemins de lumière, le projet consiste à poser ou encastrier des matériaux colorés et lumineux dans le sol, afin de donner à l'espace urbain une nouvelle image nocturne. La fonction de la lumière étant bien d'éclairer, de faire voir,

³ voir dossier de presse en annexe.

de révéler, on l'utilisera d'un point de vue purement fonctionnel pour éliminer l'ombre, comme c'est souvent le cas dans l'éclairage des villes, mais pour faire de l'ombre la condition d'émergence d'une lumière qui se veut à la fois élément et structure de l'espace. La lumière construit une architecture mobile éphémère. Bien loin de n'être qu'un simple phénomène d'éclairement passif, elle est plutôt un moyen de susciter un imaginaire, de revisiter le réel, de nous faire voir à la fois le lieu et la lumière elle-même. L'éclairage n'est créateur que si la lumière est construite, architecturante et architecturée, capable de faire surgir un monde et une émotion par sa matière, sa couleur, sa forme, son volume⁴ ".

Cette note d'intention des concepteurs traduit bien une démarche de type scénographique. On y retrouve le vocabulaire employé précédemment par les concepteurs lumière. Ces quelques phrases réfèrent également de manière forte au travail et aux conceptions mises en oeuvre par Henri Alekan au cours de sa carrière cinématographique, que l'on peut développer un peu ici.

Henri Alekan privilégie une approche psychologique de la lumière, que ce soit au cinéma ou en éclairage urbain.

La dimension esthétique, évidente au cinéma, doit selon lui aussi contribuer à l'amélioration de l'éclairage de nos villes. "L'impact psychique de la lumière sur l'homme en général et le citoyen en particulier est un phénomène qui doit nous conduire à poser les problèmes de l'éclairagisme sous un double aspect, psychique et esthétique.

L'idée directrice de ses conceptions sur la lumière repose sur les correspondances engendrées par l'impact psychologique de la lumière: "l'art de l'image est sa faculté de nous transmettre avec une instantanéité percutante une synthèse compacte de la relation "lumière-sentiment" telle qu'elle est perçue par l'artiste. (...) Le spectateur, devant une oeuvre peinte ou filmique, est mis en condition de réceptivité grâce à sa faculté de mémorisation, l'information plastique devant laquelle il est placé réveille en lui sensations et sentiments préenregistrés par ses contacts avec la nature. La lumière des cinéastes, dans la lignée de celle des peintres, est chargée de références philosophiques et religieuses, et cette lumière véhicule chez le spectateur des images du drame, du mystère, de la poésie, de l'allégresse...

La lumière est donc largement subjective, par opposition à l'éclairement, phénomène purement physique.

⁴ ALEKAN (H.) & RIMOUX (P.) - Extrait du catalogue de l'exposition "*Paris Ville-Lumière, projets d'artistes pour l'espace public*", à l'espace Electra, déc.1993-fév.1994.

Dans cette approche, la notion d'atmosphère, de climat est très importante; elle traduit justement l'interaction entre lumière et sentiment. Il existe dans la nature des atmosphères différentes selon la lumière: clair de lune, crépuscule...

En cinéma, "l'atmosphère est l'intégration dans le complexe plastique des éléments actifs (dynamiques), personnages et mobiles, aux éléments passifs (statiques), site et décor, dans un climat dont l'origine est toujours physique et l'aboutissement toujours psychologique. (...) C'est l'atmosphère qui donne le ton à l'oeuvre. C'est par elle que le visuel rappelle à notre mémoire -qui a cumulé nos expériences vécues- que les phénomènes physiques: froid, pluie, brouillard ou ensoleillement (...) ont des correspondances psychiques qui se traduisent par gêne, tristesse..."⁵ .

H. Alekan a fait le choix d'une lumière directionnelle, par opposition à une lumière diffuse telle que l'employaient les cinéastes de la "Nouvelle Vague". La lumière d'H. Alekan "modèle formes et contours, désigne l'objet, insiste, sépare, tranche, cisèle". L'ombre est alors aussi importante que la lumière: de manière générale, le noir est lié à la mort, "il est le symbole et le point de départ de toutes les interprétations données aux couleurs"⁶ , et l'ombre possède une force dramatique, elle a le pouvoir de faire paraître les objets qu'elle projète tantôt plus petits qu'ils ne sont, tantôt bien plus importants.

"L'action subjective de ce complexe de lumières et d'ombres est orchestrée d'une part, selon les dispositions des surfaces dévolues aux lumières en fonction de celle des ombres, et de l'autre par les intensités des lumières en fonction des intensités des ombres"⁷ .

C'est ce principe d'une rythmique de la lumière, dimension trop souvent absente dans nos villes, qu'Henri Alekan souhaite mettre en oeuvre dans ses expériences d'éclairage urbain. Elle en constitue pourtant une dimension essentielle: les surfaces d'ombre sont comme "les silences de la lumière".

La lumière est comme une musique, "à la façon des croches et des demi-croches, des silences, on atténue, on renforce l'éclairage, on crée un éventail de demi-teintes, une palette de luminosités; cette possibilité de jouer sur sa modulation et sa distribution fait la beauté de la lumière artificielle".

Il imagine ainsi des "chemins de lumière", qui viendraient rompre la monotonie des grandes surfaces platement inondées de lumière; des chemins qui utiliseraient les surfaces mortes des trottoirs et des sols des places pour animer ces espaces par des

⁵ ALEKAN (H.) - *Des lumières et des ombres*. Paris: Librairie du collectionneur, 1991, p.64.

⁶ Idem, p.15.

⁷ "Le moderne est fatigué, lumières de la nuit". *Architecture d'Aujourd'hui*, n° 275, juin 1991, p120.

éclairages encastrés. "Ces chemins de lumière, par la beauté de leur agencement et la séduction de leurs couleurs, contribueraient par exemple, dans les rues piétonnières, à inciter le citadin à goûter le plaisir des promenades nocturnes en guidant ses pas rythmés par la découverte d'un nouvel et attrayant aspect de sa ville."

Montmartre constitue en outre le lieu d'enfance d'Henri Alekan. Il a également mis en lumière ces escaliers dans le film de Marcel Carné *Juliette ou la clef des songes* (1951).

La mise en lumière de l'escalier du Chevalier de la Barre apparaît ainsi comme la première application urbaine de ces principes.

Il ne s'agit pas à proprement parler d'un éclairage. La réalisation conserve le dispositif d'éclairage public par réverbères existants, s'y intègre. Elle vient compléter et transformer, scénographier ce dispositif, par l'implantation au sol de petites étoiles lumineuses colorées (éclairage par fibres optiques) reproduisant les constellations célestes (telles qu'on les voit dans le ciel de Paris le premier janvier et le premier juillet) et s'encastrent dans le pavage de l'escalier.

Cette réalisation est en revanche pérenne et a pour avantage de s'inscrire dans un espace public à la fois restreint et parcourable, praticable. Il ne s'agit en cela pas d'une réalisation uniquement visuelle.

3. Choix du parcours et déroulement des enquêtes

3.1. Choix du parcours

L'objectif premier de ces parcours commenté était de comparer la conception que peuvent avoir les personnes interrogées d'un escalier montmartrois classique à celle qu'ils ont de l'escalier du Chevalier de la Barre. J'avais choisi pour cette comparaison l'escalier Maurice Utrillo, tout proche. Finalement, le parcours s'est élargi de manière presque naturelle au cours de la première enquête, aux deux rues qui séparent les deux escaliers, la rue Paul Albert en bas et la rue Lamarck au sommet de la butte. Ce parcours présente ainsi un triple avantage. Il permet de resituer les deux escaliers dans l'ensemble du lieu -le contrebas Est du Sacré Coeur- et ainsi de décrire les différentes ambiances lumineuses environnantes en même temps qu'un rapport plus large, plus global à l'espace. On pourra ainsi voir comment ces deux escaliers, et en particulier celui du Chevalier de la Barre, s'inscrivent et s'articulent dans cet espace.

D'un point de vue pragmatique, ce parcours élargi quoique très court - à peine quelques centaines de mètres- permet aux personnes interrogées de s'imprégner de l'atmosphère du lieu, et ainsi d'enrichir les discours par la force d'évocation des lieux et par une perception comparée des différentes ambiances.

En outre, ce parcours se découpe en quatre séquences spatiales simples:

- l'escalier Maurice Utrillo constitue la première étape du parcours. Il est pris dans le sens de la montée. Très abrupt, il est long d'une soixantaine de mètres et très étroit. Bordé d'un côté par les jardins du Sacré Coeur, il est de l'autre côté encadré par des immeubles situés à l'alignement (R+5) et séparés de l'escalier par des cours anglaises. L'escalier lui-même est séparé en son milieu par un garde-corps. Les candélabres sont également implantés au milieu, sur chaque palier de l'escalier - interdistance d'environ dix mètres-, du type "candélabres de style", en fonte et d'une hauteur d'environ cinq mètres. L'éclairage défilé est fourni par des sources à iodures métalliques se réfléchissant sur l'intérieur du chapeau des candélabres par l'intermédiaire de fibres optiques. Le niveau moyen d'éclairage est de 33 lux.

- cet escalier débouche sur la rue Lamarck, au pied de la face Est du Sacré Coeur, visible depuis le haut de l'escalier. La rue Lamarck, descendant en coude vers la droite, constitue la deuxième étape du parcours. Longue sur ce tronçon d'environ cent cinquante mètres, elle est bordée à gauche par les jardins du Sacré Coeur à cet endroit cachés pour l'instant par une palissade, et à droite par une alignée d'immeubles d'habitation (R+5) dont le rez-de-chaussée est occupé par des restaurants. Le bas de la rue est uniquement résidentiel. L'éclairage de la rue est constitué d'un double alignement en quinconce de réverbères de style en fonte, hauts d'environ cinq mètres, distants d'une vingtaine de mètres. Ces candélabres sont équipés de ballons fluorescents placés dans un miroir. La lumière est diffusée par les vitres dépolies des lanternes et fournit un éclairage moyen de 23 lux. Les restaurants sont équipés de leur propre système d'éclairage -éclairage intérieur, projecteurs sur la devanture, enseignes-.

- sur le côté gauche de la rue Lamarck, au carrefour de la rue du Chevalier de la Barre, grimpe l'escalier mis en lumière par Henri Alekan et Patrick Rimoux. Cet escalier conduit directement à l'arrière du Sacré Coeur -la rue du Chevalier de la Barre reprend ensuite une pente douce-. Long de vingt mètres, s'étageant sur trois niveaux et deux paliers, il est bordé des deux cotés par le jardin -clôture constituée d'un muret et d'une grille haute-. Il est large de douze mètres mais les marches n'occupent au centre qu'un espace de trois mètres de large. Le dispositif

d'implantation de l'éclairage est le même que pour l'escalier Utrillo: un garde-corps sépare les marches en leur milieu et trois réverbères éclairent l'ensemble de l'escalier. Le mobilier et les sources y sont les mêmes que dans la rue Lamarck mais l'implantation change: le premier réverbère est implanté sur le trottoir de la rue Lamarck, distant de dix mètres du premier réverbère situé sur l'escalier; le troisième est implanté sur le deuxième palier, à cinq mètres de distance du deuxième. Les étoiles lumineuses sont insérées dans le pavage de chaque côté des marches et sont constituées d'un éclairage par fibres optiques recouvertes d'un verre coloré.

- on redescend ensuite la rue du Chevalier de la Barre, longue sur ce tronçon de cinquante mètres et bordée de chaque côté par des maisons de ville et petits immeubles avec jardins, dont les façades sont crépies de blanc. Le dispositif d'éclairage y est le même que rue Lamarck. Au bout de ce tronçon se trouve un restaurant portant une enseigne lumineuse. Il est bordé sur sa gauche par un passage très étroit en escalier qui descend. La rue forme ensuite une chicane et rejoint la rue Paul Albert.

- la rue Paul Albert, en fait dans la continuité de la rue du Chevalier de la Barre, constitue la dernière étape du parcours et rejoint en descente le pied de l'escalier Utrillo. De même largeur que les deux rues précédentes -douze mètres-, elle est bordée des deux côtés par des immeubles d'habitation à l'alignement, de hauteur moyenne R+5, datant d'époques très diverses. L'éclairage est implanté en façade de chaque côté de la rue, à une hauteur de neuf mètres, sous forme d'appliques rondes équipées de ballons fluorescents éclairant uniquement vers le bas, les trottoirs et la chaussée. On revient donc au point de départ, en bas de l'escalier Utrillo, au croisement de trois rues qui forment une placette où sont implantés plusieurs restaurants avec terrasses très éclairés.

Ce parcours très découpé, au pied du Sacré Coeur et pourtant un peu en retrait des grands cheminements, est à la fois résidentiel, touristique et animé. Les enquêtés ont d'ailleurs tous évoqué à un un moment ou un autre ce triple caractère, qui, associé aux différents dispositifs d'éclairage, fournit plusieurs ambiances lumineuses en même temps que le lieu forme une unité.

3.2. Déroulement des enquêtes

Les enquêtes ont été effectuées en trois fois, à la fin du mois de juin, à la nuit tombée, c'est-à-dire entre 23 h. et 1 h. du matin. Lors des deux premières séances, les lieux étaient très animés. La troisième séance s'est déroulée un soir de la semaine, où il y avait peu de monde. Ces deux facteurs ont sans doute joué sur la perception que les personnes interrogées ont eu du lieu.

Les parcours ont été menés sous une forme semi-directive, avec pour simple consigne de départ "Parlez-moi de l'ambiance du lieu, et de l'ambiance lumineuse en particulier". L'objectif de l'enquête était annoncé dès le début.

Les séances, enregistrées, ont eu lieu collectivement, par groupe de deux ou trois personnes, et ont duré chacune environ une demi-heure.

L'échantillon des personnes interrogées est très réduit -sept personnes-, ce qui limite la portée de l'enquête. On peut regretter aussi de ne pas avoir interrogé des habitants du quartier ou à l'inverse des personnes complètement étrangères au lieu, des touristes. Mais le temps a manqué. En revanche, les discours ont tous été très riches de commentaires. Les personnes enquêtées sont des personnes de connaissance. Le premier groupe était constitué d'une enseignante de cinquante ans, d'une conseillère d'éducation de vingt-sept ans et d'un plombier de vingt-cinq ans, tous trois "banlieusards". Le deuxième groupe était composé d'un couple de deux architectes, de vingt six et trente ans, habitant Paris mais un autre quartier. Le troisième était composé d'un réalisateur d'audiovisuel de vingt-quatre ans, habitant Paris, et d'un technicien opérateur, de vingt trois ans, habitant la banlieue parisienne⁸.

Peut-être cela est-il dû à l'effet de groupe, mais on peut dès maintenant faire remarquer que les premières personnes interrogées ont insisté sur le caractère pittoresque, "folklorique" des lieux. Les architectes ont davantage abordé les ambiances lumineuses en rapport avec l'espace, tandis que les deux cinéastes ont plus franchement parlé de la lumière elle-même et par contre très peu parlé de l'espace. Ils sont en outre les seuls à avoir spontanément parlé de l'environnement social, des gens qui parcouraient les lieux et de la manière dont la lumière les donnait à voir.

Si dans le déroulement du parcours, les différentes séquences ont été décrites sans hiérarchie, avec la même valeur accordée aux différents espaces, les résultats de l'analyse des parcours commentés font apparaître trois grands thèmes: le premier est celui du contraste entre les différentes ambiances lumineuses rencontrées au cours du

⁸ Dans la suite du texte les citations sont référencées par l'initiale du lieu sur lequel la remarque a été faite et le numéro de la personne ayant fait cette remarque.

U= escalier Utrillo

1: enseignante, 50 ans.

5: architecte, 30 ans

L= rue Lamarck

2: conseillère d'éducation, 27 ans

6: réalisateur, 24 ans

CB= rue du Chevalier de la Barre

3: plombier, 25 ans

7: opérateur, 23 ans

PA= rue Paul Albert

4: architecte, 26 ans

parcours, le deuxième se rapporte à la perception de l'escalier Utrillo comme espace fortement marqué à la fois par la topographie et par la lumière. Le troisième, enfin, rend compte d'une description spécifique à l'escalier du Chevalier de la Barre.

4. Analyse des entretiens

4.1. Des ambiances lumineuses contrastées

Le contraste entre les ambiances lumineuses des différents espaces parcourus apparaît comme l'un des thèmes dominants rapportés par les entretiens. Ces contrastes ont à la fois trait à la lumière produite, au rapport à l'espace très séquentiel et à l'urbanité des lieux:

- "Au départ, un trajet très net; on tombe ensuite dans une rue qui est pareille, qui est un peu plus réconfortante, qui se lit bien, avec les petites lumières; on est ensuite surpris et on s'aperçoit que c'est uniquement bien de loin, en reculant; après on passe dans une rue que je trouve très anodine, et qui prend de la distance par rapport au petit parcours qu'on vient de faire; mais malgré tout, on débouche sur une petite place qui est sympathique, avec ses guirlandes de couleur." (L6)

On peut ici montrer la corrélation des différents facteurs de ce contraste par la reproduction d'un fragment de discours dans sa continuité. Cet extrait se rapporte à la description de l'ambiance lumineuse de la rue Lamarck.

"Contrairement à la côte (l'escalier Utrillo), les zones de lumière se détachent beaucoup plus, je trouve, que dans la rue; tu te rends plus compte de l'espace qu'il y a entre les lampadaires que de la lumière qu'ils dégagent. (L6)

- Ca fait quand même un effet un petit peu expressionniste, au niveau de la lumière; ça fait vraiment des zones de lumière et des grandes parts d'obscurité. (L7)

- Il reste quand même le côté pittoresque du côté des restos, avec l'éclairage plus chaud, les petites lumières de couleur et des zones de devantures bien délimitées. (L6)

- Par exemple, le bas de la rue, là bas au fond, je le trouve pas rassurant; le fond est très obscur, on dirait un peu un coupe-gorge. (L7)

- On est en train de perdre la basilique de vue. (L6)

- *Ce qui est bizarre, c'est que bien que les projecteurs (les réverbères) soient implantés régulièrement, on a pas tellement l'impression que que c'est un chemin qui doit conduire à la basilique. (regard en direction du haut de la rue Lamarck) (L6)*

- *La lumière reste à hauteur du premier étage, donc au dessus, il y a rien du tout, contrairement à la basilique qu'on aperçoit de l'autre côté. (L6)*

- *Autant de l'autre côté, c'est assez obscur, autant du côté des maisons c'est plus clair, vu que les lampadaires sont plus près des murs, et aussi avec les restaurants, ça fait un peu plus vivant. Ces lampadaires, quand il y a pas quelque chose autour, ça fait un peu solitaire. (L7)*

- *Là bas, au bout, on a presque l'impression que c'est un cul-de-sac. (L6)*

On peut alors décomposer les discours selon les différents thèmes abordés pour qualifier le contraste des ambiances.

4.1.1. contrastes lumineux

Ils ont trait au rapport entre l'**intensité** différente des sources selon les lieux, la **diffusion** de la lumière et la **teinte** de ces sources, qui reste blanche tout au long du parcours. Toutes les personnes interrogées semblent "déroutées" par cette blancheur de la lumière urbaine.

- Escalier Utrillo,

- *"Ce qui dénote, c'est la couleur blanche, qui dénote par rapport aux autres lampadaires qu'on peut voir, et c'est aussi l'intensité un peu plus importante qu'à la normale". (U6)*

- *"Ce qui dénote, c'est vraiment cette ambiance blanche, par rapport aux autres lumières de la ville qui sont toutes un peu jaunes... Ca donne vraiment un côté noir et blanc". (U7)*

- *"C'est plus éclairé (qu'une rue normale), c'est plutôt cru la lumière ici." (U2)*

- Rue Lamarck, la lumière est qualifiée de "*banale, blanche; un éclairage plus diffus, du type de ce qu'on a partout*" (L1). "*L'éclairage tombe moins sur le sol, la lumière est plus concentrée*". (L2)

- Rue du Chevalier de la Barre, "*au bout de quelques minutes qu'on est là, on s'accommode très bien à la lumière blanche des lampadaires*". (CB5)

- Rue Paul Albert, la lumière apparaît "*blâfarde*" et "*baigne*" l'ensemble de l'espace. Pour certains elle apparaît plus animée (entretien réalisé le *week-end*), pour d'autres, elle semble triste ("*c'est pas gai*" (PA2))

4.1.2. différenciation des espaces

Le contraste entre le haut et le bas du parcours semble correspondre à une **différenciation nature / ville**:

- "*Là haut, un parc ou la campagne, l'idée de la promenade un peu intime, un peu plus calme*". (PA4)

- "*La première rue, elle était éclairée par de petits candélabres qui étaient intégrés sur le bord du trottoir, alors que là, ce sont des appliques, et du coup, on a une douche de lumière qui est beaucoup plus importante; on sent qu'on est beaucoup plus dans la ville*". (PA5)

- "*Il y a plus les mêmes lampadaires; c'est une rue avec plus d'ambiance... peut-être parce qu'elle est en pente, que les bâtiments sont vieux, s'écroulent*". (PA4)

- "*Ca ressemble plus à une rue de Paris*". (PA1)

La rue Paul Albert est également vécue comme plus ordinaire:

- "*On rentre dans un éclairage qui à mon avis est beaucoup plus classique*". (PA7)

- "*C'est plus blâfard; c'est une rue qui fait beaucoup plus anodine; la lumière baigne vraiment tout*". (PA6)

4.1.3. perception des seuils lumineux

En haut de l'escalier Utrillo:

- "*Sur le petit périphérique qui entoure la basilique, que nous apercevons bien jaune, c'est assez obscur, les lampes sont implantées de façon assez éloignée, et l'ambiance lumineuse est pas vraiment forte*".(U6)

- *"J'ai l'impression que sur cette rue, en haut, au pied du Sacré Coeur, on est déjà dans l'ambiance... plus près d'un parc ou de l'idée qu'on se fait du haut d'une colline". (U4)*

Au bout de la rue Lamarck:

- *"Quand on quitte les commerces, on change d'ambiance parce qu'il y plus que la ponctuation des réverbères et plus cette lumière jaune des restaurants". (L5)*

- *"Les bâtiments, tout d'un coup, deviennent plus bas et ça ouvre sur le ciel, une grande masse sombre". (L4)*

Au bas de la rue Paul Albert, quand on débouche sur la placette au pied de l'escalier Utrillo:

- *"Il y a plus d'ambiance sonore, mais aussi beaucoup plus de petites sources partout; on arrive sur les terrasses, on entend le bruit des verres, il y a l'éclairage sur les tables". (PA4)*

- *"On se retrouve dans un système que je qualifierais d'assez public; ça s'élargit, on a de la couleur, un éclairage un peu mélangé". (PA5)*

4.1.4. urbanité des lieux

- le **pittoresque**

Le pittoresque montmartrois a été abordé dans les deux premières enquêtes, parfois avec une connotation péjorative, et renvoie aux escaliers, aux lampadaires de style, ainsi qu'à l'animation créée par les restaurants éclairés:

- *"Ca fait très folklore montmartrois... Les lampadaires eux-même". (U1)*

- *"Ca fait guinguette". (L2)*

- *"On a l'impression d'être dans un village, à cause des lampadaires qui sont très bas". (L3)*

- *"Ici, c'est plus calme, plus agréable, moins touristique, moins l'image traditionnelle de Montmartre, un peu à l'écart de tous les restos, les terrasses; et puis même les maisons, ça fait quartier résidentiel". (CB1)*

Le pittoresque apparaît également dans les **références faites au cinéma**, qui reviennent à plusieurs reprises:

- *"Je sais pas quel film ça me rappelle, où ils dévalaient ces escaliers"*. (U1)
- *"On dirait du cinéma d'antan, en noir et blanc"*. (U7)

Par ailleurs, les lieux ont été décrits comme à la fois animés ("*une ambiance joyeuse*" (U3)) et propices à la promenade:

- *"Ca circule dans tous les sens, c'est très passant, presque plus sur l'escalier que sur les rues. Il y a presque un privilège des circulations entre haut et bas"*. (U4)
- *"Je trouve ça très reposant pour la promenade qu'on vient chercher ici, l'opposition justement entre ce premier plan qui est devant nous et ce deuxième plan qui est la ville, au fond, et qui est tout jaune. On se sent ici assez calme, dans une ambiance vraiment de promenade, alors que tout le reste est fortement marqué de ce jaune agressif"*. (CB5)

Le thème du **sentiment d'insécurité** revient également à plusieurs reprises, et est évoqué lors du parcours de l'escalier Utrillo ou de la rue Lamarck:

- *"L'escalier part en flèche vers le haut, tous ces lampadaires avec la lumière blanche, on dirait qu'on part vers le noir"*. (U4)
- *Par rapport à la rue d'en face, les bâtiments sont assez clairs, renvoient bien la lumière des lampadaires; l'enseigne de la boutique, en bout de la perspective de la rue, donne envie de la prendre; c'est une rue assez rassurante"*. (CB4)
- *"Il y a une différence entre les types de gens, en tout cas qu'on s'attend à rencontrer, en bas, avec ces restaurants, c'est plus animé, on se sent plus en sécurité, alors que là, sur ces marches qui montent en haut de Montmartre, c'est plus sombre"*. (U4)

- **sociabilité**

Ce thème a peu été abordé spontanément, les discours étant plus concentrés sur l'espace lumineux. Mais encore une fois, la différence a été relevée entre le haut du parcours, plus sombre, plus secret, et le bas de la rue Paul Albert et de l'escalier

Utrillo, animé différemment, à la sociabilité plus ouverte, plus exposée, plus publique:

- *"La rue du haut est assez calme et assez peu éclairée, avec un éclairage qui marque plutôt le haut et le socle, alors qu'en bas, c'est beaucoup plus passant". (L5)*

- *"Par rapport aux gens qu'on a rencontrés en haut de l'escalier des petites constellations, on vient se mettre là pour boire, soit pour se cacher, heu... Ou parce qu'on est bien à cause de la vue, ou parce que c'est plus sombre". (U4)*

- *"En haut, on voyait tous les gens sans problème, on les dévisageait pas, c'était plutôt assez doux, mais sur la place qui est très éclairée, on voit bien les gens, on discute avec eux, c'est peut-être plus ouvert qu'en haut". (placette, 5)*

4.2. L'escalier Utrillo

Cet escalier apparaît aux personnes interrogées comme un **espace très fort**, très marqué, dont le caractère est renforcé par l'éclairage.

- *"On a vraiment un tracé géométrique, une perspective qui est donnée par la lumière, avec d'un côté un jardin qui est tout noir, et de l'autre côté une façade avec des petits éclairages d'appartements. Les lampadaires, c'est vraiment intéressant, parce que c'est vraiment un axe et un parcours très marqué". (U5)*

L'éclairage de l'escalier tend à accentuer cette perception de l'espace "qui part en flèche" et qui cadre la vue (U4):

- *"On a l'impression que l'éclairage délimite bien la partie de l'escalier; les immeubles qui sont à côté sont pas du tout éclairés. Par rapport à un réverbère classique, j'imagine que ça délimite bien la partie qu'il éclaire. L'escalier a l'air très découpé par rapport à cet éclairage". (U7)*

Cette **focalisation** est mal perçue par certaines personnes:

- *"Ce qui est agréable, c'est les côtés". (U1)*

- *"Avec l'éclairage au milieu, on voit pas ce qu'il y a de chaque côté, ça concentre trop l'attention sur l'escalier lui-même; ça crée un espace restreint, un effet d'encaissement, une sensation d'étouffement". (U2)*

Dans tous les cas, on a fait remarqué la différence de perception selon que l'on se situe en bas ou en haut de l'escalier. D'en haut les deux extrémités de l'escalier -en bas la placette, en haut le Sacré Coeur- semblent constituer des points d'appel visuels:

- *"En haut de l'escalier, on débouche en plein sur le Sacré Coeur; on est vraiment au pied de ce monument qui est complètement éclairé; tout ce qui est autour est éclairé de façon plus discrète, et du coup, ça fait vraiment ressortir le monument". (U4)*

- *"Vu de haut, ça change complètement la perception de l'escalier, puisque là on voit, alors que dans l'autre sens, on avait l'impression qu'on allait dans le noir, et puis il y a les lumières de la ville, en bas, les couleurs... ça fait animé". (U4)*

- *"Du haut, c'est un escalier qu'on maîtrise bien, on n'a pas du tout le sentiment de chercher les marches". (U5)*

- *"C'est mieux vu d'en haut, l'alignée des réverbères, parce que c'est éclairé en bas; quand on monte, on se doute pas". (U1)*

- *"Quand on regarde en bas, c'est beaucoup plus lumineux, ça fait presque un éclairage de jour, alors que quand on monte, ça fait un effet un petit peu plus obscur, assez étrange, pas très rassurant". (U7)*

Enfin, les deux dernières personnes enquêtées (cinéastes) ont relevé le **caractère dramatique** de l'éclairage:

- *"Ca nous donne un petit aspect un peu dramatique, je trouve, parce que ça trace vraiment les escaliers, ça fait bizarre; il y a des zones où il y a de l'ombre, des zones où il y a beaucoup de lumière, il y a les lampadaires; avec les escaliers, ça fait une impression dramatique...Dans le sens je dirais pas angoissant, c'est peut-être un petit peu gros mais ça fait très curieux, on dirait du cinéma d'antan, en noir et blanc, ça me fait penser à des photos en noir et blanc, très marquées, très contrastées". (U7)*

- *"Vu le sens des ombres et l'orientation de la lumière, les gens qu'on peut apercevoir, on lit pas très bien leurs traits; ils sont assez contrastés sur le décor, si on peut appeler ça un décor. Le passage dans la lumière est très intense par rapport au reste, les zones palières qui sont très délimitées: c'est cet espace là sur lequel les gens se découpent sur l'escalier. Il y a que des repères de palier, et donc un contraste entre paliers et escalier".(U6)*

4.3. L'escalier du Chevalier de la Barre

4.3.1. pouvoir évocateur

Le parcours choisi fait découvrir cet escalier au détour de la rue Lamarck, et ménage donc un **effet de surprise**. Les personnes interrogées commencent par porter un jugement de valeur sur l'ensemble: "*c'est joli*", "*c'est rigolo*" sont les deux principaux qualificatifs employés.

Ensuite, les personnes cherchent à identifier cette installation lumineuse, ou plutôt décrivent ce que cela leur évoque:

- "*Ca me fait penser à des lucioles; c'est un peu la couleur des lucioles; il y a des différences d'intensité*". (CB6)

- "*Ca me fait penser à des étoiles ou des flocons de neige*". (CB7)

- "*Un escalier aux étoiles; on dirait des vagues, le scintillement sur la mer...le fait que ce soit en bas et pas en haut, ça donne une impression de mouvement*". (CB2)

- "*Ca me fait penser à une cascade*". (CB3)

- "*Moi je vois vraiment des étoiles*". (CB1)

4.3.2 du proche au lointain

Les enquêtés décrivent l'ensemble à travers un mouvement de va et vient entre perception proche et lointaine, entre focalisation sur les points lumineux eux-même et une vision d'ensemble de l'escalier pris dans son environnement, entre mouvement de recul et rapprochement. Le temps joue également sur la perception qu'ont ces personnes de l'escalier: l'effet de surprise est suscité par chaque changement de point de vue.

- "*Les petite lumières rigolotes, on les voit pratiquement pas à la descente*". (CB7)

- "*Dès qu'on prend du champ, c'est plus joli*". (CB6)

- "*En descendant, c'est encore superbe; c'est tout petit, mais c'est quand même bien intense*". (CB4)

4.3.3. "*les petites lumières*"

Les étoiles lumineuses tracées au sol sont toujours miniaturisées à travers cette expression récurrente. Les enquêtés soulignent les différences d'intensité et de couleur qu'il existe entre les différents points lumineux; ils évoquent également leur disposition:

"Il y a des différences d'intensité au niveau des lumières et ça doit refléter ce qu'on voit de la terre. Le fond noir fait ressortir les petites étoiles." (CB3)

- *"Il y a énormément de reflets partout sur la ferraille, les balustrades, et je trouve que ça rend plus scintillant"*. (CB6)

leur couleur:

- *"On a l'impression que c'est comme des petites étoiles, ça fait un jeu de blanc et de bleu entre les petites lumières et même le vert de l'ange du Sacré Coeur"*. (CB4)

- *"Je trouve que ces couleurs un peu bleues, ça fait un peu surfait, artificiel; j'ai l'impression que c'est le genre de truc qui peut passer de mode"*. (CB7)

- *"C'est le côté coloré de ces petits points qui donne un côté surfait. L'idée perd de la force par le fait que c'est bleu; c'aurait été blanc, on aurait gardé ces petites taches de lumière un peu partout, on aurait donné l'interprétation qu'on veut; là, on est bloqué à cause de la couleur, je trouve"*. (CB6)

- *"De loin, ça fait un peu comme des reflets dans la mer; c'est bleuté, on ressent plus ça comme des reflets. On a l'impression que les points lumineux sont plus gros: là, ça fait un peu guirlande de Noël"*. (CB7)

leur implantation:

- *"Une disposition très spontanée, qu'a pas l'air du tout étudiée, par rapport au rythme de la rue et des commerces qui sont continus, alors que là, on est vraiment dans un mouvement très différent"*. (CB5)

- *"C'est rigolo que ce soit dispersé comme ça et qu'il y ait pas vraiment d'ordre apparemment"*. (CB7)

4.3.4. leur insertion dans le paysage lumineux

- *"Il y a un truc assez étonnant aussi qui est l'axe qui est formé entre la rue et l'escalier, parce que sur les côtés, on a des masses sombres, les arbres, et du coup on a l'impression qu'il y a un vrai axe, un axe lumineux".* (CB5)

- *"C'est une utilisation d'un tracé, d'une pente; je pense en fait que c'est pour donner plus d'espace aux marches".* (CB3)

- *"Le Sacré Coeur, il est beau, bien illuminé, ça fait une présence".* (CB4)

- *"C'est un endroit d'où on a une vue bizarre sur la basilique".* (CB1)

- *"Ce doit être fait pour mettre en valeur le clocher qui est dans l'alignement".* (CB6)

4.3.5. leur rapport à l'éclairage public

Cette mise en lumière est unanimement décrite comme un **décor**:

- *"C'est pas un éclairage, c'est un décor, c'est une mise en scène".* (CB1)

- *"Je prends plutôt ça comme un décor que comme autre chose".* (CB3)

- *"C'est plus un effet décoratif qu'un éclairage".* (CB6)

Par contre, peut-être de ce fait, l'éclairage public existant est perçu de manière négative. L'interaction des deux dispositifs voulue par les deux concepteurs - poétique du lieu dont font partie les réverbères- n'est pas forcément comprise et les réverbères sont plutôt perçus comme faisant de la concurrence à la mise en scène lumineuse. L'exploitation des ombres chère à Henri Alekan n'a été relevée que deux fois.

- *"C'est presque dommage qu'il y ait les deux réverbères au milieu".* (CB4)

- *"Dommage qu'il y ait les deux réverbères au milieu; ça distrait un peu l'attention. Il faudrait voir ce que ça fait si on éteint les réverbères, pour que ça laisse regarder les étoiles. On a l'impression qu'il y a un rapport d'intensité qui est un peu démesuré".* (CB1)

- *"Ces deux pauvres lampadaires n'apportent pas grand-chose".* (CB5)

- *"Par rapport à ces réverbères blancs, ça donne une lumière un peu jaune verdâtre; c'est dommage que ça perde cette blancheur et que ce soit finalement là".* (CB7)

- *"La répartition des lampadaires, c'est le même effet que tout à l'heure; c'est le même effet d'un cône de lumière, on aperçoit simplement les visages quand les*

gens approchent, et puis on les perd très vite. Ca donne une impression plus sombre que dans l'autre escalier". (CB6)

- "Ca met en valeur les fameuses zones qui sont pas touchées par les lampadaires; les petites lumières, justement, ça exploite l'espace qui est laissé noir par le manque de lumière de ces lampadaires. T'as d'autant plus l'impression que c'est exploité que c'est plus large, évidemment; la lumière est parsemée un peu partout, qui agrandit l'espace".(CB6)

Conclusion

La mise en lumière de l'escalier du Chevalier de la Barre entretient un rapport très fort avec le **lieu**, Montmartre, ceci à plusieurs niveaux:

- les concepteurs de cette mise en lumière jouent sur les représentations et le "vécu" du quartier, aux sens définis précédemment tout au long du texte. Leur réalisation tient à la fois compte du caractère pittoresque du lieu et de sa poésie. Il s'agit entre autres d'un lieu où Henri Alekan a passé son enfance. Il a de plus déjà travaillé l'éclairage de ces escaliers si typiques au cinéma. Les personnes enquêtées ressentent en revanche de manière un peu ambiguë ce rapport, qui décrivent un rapport fort à l'espace mais pas forcément à ses représentations, ses images. Du moins celles-ci sont retranscrites sous forme de jugements de valeur, tantôt appropriées, tantôt au contraire rejetées.

- cette mise en lumière joue donc bien évidemment sur la topographie et encore une fois la **scénographie "naturelle"** des lieux: jeu sur le contraste des ambiances lumineuses, très bien perçu par les usagers, ménagement d'effets et de points de vues déjà cadrés par l'espace construit.

- la scénographie s'inscrit aussi dans le **rapport sensible** que les usagers semblent entretenir avec ces "petites lumières" qu'ils miniaturisent et d'une certaine manière qu'ils s'approprient par l'imaginaire. Ces lumières les attirent, les font reculer, avancer, regarder différemment leur environnement...

Globalement, on retrouve les trois niveaux scénographiques repérés tout au long de cette recherche: le *connu*, le *vécu*, le *sensible*. En cela, la mise en lumière du Chevalier de la Barre est bien une scénographie lumineuse. Cet exemple montre

d'autre part à la fois l'intérêt, l'originalité et les limites d'une telle réalisation. On voit que l'un des principaux atouts de la démarche est de vouloir intégrer cette scénographie à l'espace lumineux existant, plus fonctionnel. En même temps, le lieu choisi n'est pas tout à fait un lieu ordinaire. La scénographie semble toujours s'appuyer sur des éléments existants forts. Resterait à voir si la pratique scénographique peut réellement s'appliquer à des lieux tout à fait ordinaires. Je pense que les enquêtes auprès des usagers, justement, permettent de faire ressortir la dimension collective et locale propre à chaque lieu urbain, et la scénographie, en particulier lumineuse, aurait peut-être à tirer profit de ces méthodes.

Conclusion et perspectives de recherche

Le croisement des trois méthodes choisies -analyse du discours des éclairagistes, étude de la lumière urbaine cinématographiée, évaluation d'un éclairage public scénographié- met en évidence la réalité de la référence scénographique dans les pratiques novatrices actuelles d'éclairage urbain.

On remarque dans les trois cas étudiés que le projet d'éclairage s'appuie sur une **mise en espace forte**: dans le discours laisse entendre la recherche d'une cohérence de l'espace; dans les deux études de cas, il s'avère que les deux lieux scénographiés sont en effet des espaces très architecturés -le site du Pont Neuf, la butte Montmartre-. Au delà de la dimension spatiale, ces lieux sont également chargés de valeurs culturelles et historiques importantes, en même temps qu'ils véhiculent une **symbolique** et un imaginaire urbains. le discours des éclairagistes insiste avec récurrence sur l'importance de cette dimension historique pour la mise en oeuvre du projet.

La scénographie est alors avant tout une discipline de **représentation**. En employant aujourd'hui plus que couramment le terme -dans le sens de mise en espace-, notamment dans le champ urbain, en le galvaudant, on tend à oublier ce qu'il recouvre exactement.

Le Petit Robert définit de manière générale (premier sens) la représentation comme l'"action de mettre devant les yeux ou l'esprit de quelqu'un". C'est bien là la fonction première de la scénographie: l'espace et les matériaux sensibles tels que la lumière ne sont pour les scénographes que des outils mis au service d'une intention. A travers l'étude du film de Léos Carax, on a vu comment la lumière en particulier, était soumise au dispositif dramaturgique.

Le Petit Robert donne en outre sept sous-sens au terme "représentation".

On remarque en particulier que le Plan Lumière, comme travail de la lumière urbaine tel qu'il est défini par les éclairagistes eux-mêmes, intègre trois autres sens donné par le Petit Robert au terme de représentation.

Premièrement, le Plan Lumière renvoie à la fois au "fait de rendre sensible (un objet absent ou un concept) au moyen d'une figure, d'un signe..." - la lumière comme mode de représentation, comme tracé des formes urbaines et architecturales- et à la représentation comme "emblème, signe, symbole, graphique" -la forme lumineuse elle-même. La lumière donne ainsi à voir les objets sous un certain angle, induit une

perception -représentation comme "processus par lequel une image est présentée aux sens"-.

Mais cela sous-tend une autre signification, celle d'une représentation publique. La production de l'image nocturne des villes se présente comme un **outil médiatique**, un facteur d'image, un instrument politique.

La place faite à l'usager à travers cette démarche est alors problématique. Le Plan Lumière apparaît en quelque sorte comme une production à sens unique. Or le citoyen n'est pas un simple spectateur, il est également acteur de l'espace dans lequel il vit.

Cette conception d'une lumière-représentation induite par la référence scénographique ne répond donc pas forcément aux exigences de l'espace public urbain. Cette référence scénographique doit donc être employée dans le champ urbain avec prudence.

En revanche, par le développement de savoir-faire particuliers en matière d'éclairage, la scénographie peut constituer un champ d'expérimentation pour la lumière urbaine, une source d'enrichissement de la dimension sensible des ambiances et espaces urbains. L'éclairage doit alors être inscrit dans un **dispositif tripolaire sensible-spatial-social** où chacune des dimensions interagit également.

En ce sens, si l'esthétique de la lumière au cinéma (cinéma de fiction à travers l'exemple des *Amants du Pont Neuf*) est soumise à des codes propres au langage de l'image et à la représentation artistique, les savoir-faire et techniques cinématographiques d'éclairage, en étant adaptés à la problématique urbaine, peuvent enrichir les conceptions actuelles de l'éclairage des villes -travail sur la lumière éphémère, la couleur et sur la forme lumineuse elle-même (orientations des sources, systèmes optiques...)-.

D'autre part, l'étude du film de Jim Jarmush, dans lequel la lumière urbaine est mise en image dans sa réalité, montre comment l'image peut constituer un **outil d'analyse** des qualités de la lumière. Cela a permis notamment d'entreprendre une approche comparative. La technique des parcours commentés, expérimentée ici pour l'évaluation d'un éclairage public scénographié, complète cette approche par l'image: le discours de l'usager fournit des expressions de qualification des ambiances lumineuses.

C'est à partir de ces deux derniers constats que je souhaite développer un projet de recherche de doctorat.

Ce projet conserve pour objet la question de la qualification de la lumière urbaine, ou plus précisément la **qualification des ambiances lumineuses nocturnes**, dans la perspective d'une production ou d'une évaluation de ces ambiances. Il s'inscrit ainsi dans plusieurs recherches déjà entreprises par le CRESSON⁹.

La recherche pourra se fonder sur deux approches. La première est l'**approche cinématographique** comme dispositif de qualification de la lumière. En effet, l'un des principaux apports de la scénographie pour l'urbain est d'ordre méthodologique. Le langage cinématographique en particulier, s'appuie sur un travail de découpage-montage (cadres, plans, séquences), qui, appliqué à l'espace urbain, permettrait d'analyser le processus d'ambiance. Cette méthode est déjà expérimentée par l'ethnométhodologie interactionniste et permet de sélectionner les informations (cadrage) et d'observer comment les gestes et attitudes des sujets s'inscrivent, prennent place dans l'espace. L'image animée, le montage audiovisuel, permettent l'analyse des processus urbains en termes de configurations sensibles, spatiales et sociales. De plus, la lumière, si elle est mesurable quantitativement, est difficilement exprimable en tant que forme: elle apparaît alors de manière plus nette une fois impressionnée par la pellicule, et devient plus facilement descriptible. Enfin, si la lumière urbaine dispose de peu de références propres, le langage audiovisuel est l'objet de connaissances sur les **codes d'expression et de représentation de l'image** en général, pouvant servir. Sur ce point, la sémiologie de l'image pourra jouer un rôle important. La première partie du travail a donc surtout pour objectif de prendre le langage cinématographique et ses codes comme un moyen d'expression de la lumière urbaine. Les connaissances apportées par l'analyse cinématographique devront permettre ensuite de revenir à l'urbain.

Il s'agit donc dans un second temps d'utiliser ce langage pour qualifier les ambiances lumineuses *in situ*, et ainsi mettre en relief le processus de construction d'une ambiance par la lumière.

Le point de vue adopté sera celui de l'**usager** des espaces urbains, point de vue déjà justifié précédemment. La question de l'usage permet notamment d'aborder la question de la lumière en termes moins *formels*. Cette optique s'est révélée très fructueuse pour la qualification de l'environnement sonore, sur laquelle travaille le CRESSON depuis plus de quinze ans¹⁰. Mon projet de doctorat devra permettre de contribuer à la poursuite d'un travail de même type pour les ambiances lumineuses.

⁹ CHELKOFF (G.), THIBAUD (J.P.) - *Les mises en vue de l'espace public*, op. cit. et CHELKOFF (G.) et alii. - *Une approche qualitative de l'éclairage public*, op. cit.

¹⁰ je pense ici bien sûr à l'*effet sonore* comme outil de qualification voire de programmation des ambiances sonores urbaines, qui, dans une approche pluridisciplinaire, permet d'articuler les trois dimensions constitutives des ambiances.

Plus précisément, la méthode adoptée s'appuiera sur celle, développée au CRESSON, des **cartes mentales** sonores et des écoutes réactivées, mises en oeuvre en particulier par Pascal Amphoux¹¹.

Ma recherche se donne ainsi pour but d'expérimenter cette méthode pour les ambiances lumineuses, par l'utilisation de l'**outil vidéo**. En demandant à des usagers de filmer "leur" ville nocturne, de manière libre, on reproduit les enjeux des cartes mentales. Cependant, les difficultés de représentation du phénomène lumineux sont évacuées. En outre, cette première matière pourra être analysée en tant que telle: objets lumineux et parcours choisis, manière de filmer... et constituera une première phase de qualification de la lumière, qui ne fera pas appel au discours, et pourra par là peut-être apporter de nouveaux points de vue et conceptions. Dans un deuxième temps, ces films pourront faire l'objet de "visions réactivées" et alors faire intervenir le discours.

Cette méthode qui s'appuie en partie sur une autre forme de langage que le discours pourra peut-être contribuer à l'enrichissement des connaissances sur les effets lumineux, expérimentés par Grégoire Chelkoff et Jean Paul Thibaud dans les *prises en vue de l'espace public*.

¹¹ AMPHOUX (P.) et alii. *Aux écoutes de la ville*, op. cit.

Bibliographie

ALEKAN H. *Des lumières et des ombres*. Paris: Librairie du collectionneur, 1991 (nouvelle éd.), 289 p.

ALMENDROS N. *Un homme à la caméra*. Paris: Hatier, 1991 (trad. française, nouvelle éd.), 205 p.

AMPHOUX P. et alii. *Aux écoutes de la ville, la qualité sonore des espaces européens*. Lausanne: IREC - CRESSON, rapport de recherche n°94, août 1991, 320 p.

AUGOYARD J.F. (sous dir.). *Les facteurs lumineux du sentiment d'insécurité*. Grenoble: séminaire de recherche exploratoire, EUTERPRES-Plan Construction, 1990, 107 p.

AUMONT J. et alii. *Esthétique du film*. Paris: Nathan université, 1994 (2ème éd.), 238 p.

AUMONT J. & MARIE M. *L'analyse des films*. Paris: Nathan université, 1988, 231 p.

CARAX L. "Les Amants du Pont Neuf", numéro spécial des *Cahiers du cinéma* (supplément au n°448, non daté), 98 p.

CAUQUELIN A. *La ville la nuit*. Paris: PUF (coll. la politique éclatée), 1977, 171 p.

CHELKOFF G. & THIBAUD J.P. *Les mises en vue de l'espace public*. Grenoble: Plan Urbain-CRESSON, rapport final, juin 1992, 231 p.

CLOQUET E & VAN DAMME C. *Lumière actrice*. Paris: éd. de la FEMIS, 1987.

CHELKOFF G. et alii. *Une approche qualitative de l'éclairage public*. Grenoble: CRESSON, 1990, 166 p.

COLLECTIF. *Cités-cinés*. Paris: Ramsay, 1987, 350 p.

COLLECTIF. *Scénographie et espaces publics, les lieux de la représentation dans la ville*. Paris: séminaire de recherche, Plan Urbain, juin 1993, doc. provisoire, 376 p.

COLLECTIF. *La lumière et la ville, "nuits de lumière, lumière d'un temps"*. Paris: EPAD-Flammarion, 1992, 62 p.

CURVAL P. *Yann Kersalé*. Paris: éd. Hazan (coll. monotypes), 1994, 118 p.

DELEUZE G. *L'image-mouvement*. Paris: ed. de Minuit, 1983, 297 p.

DELEUZE G. *L'image-temps*. Paris: éd. de Minuit, 1985, 379 p.

DUPONT J.M. & GIRAUD M. *L'urbanisme lumière*. Paris: éd. Sorman (coll. guide pratique des élus locaux), non daté (1993), 91 p.

JOSEPH I, LEVASSEUR RAULET J. *Programme de recherche et d'expérimentation espaces publics*. Paris: Plan Urbain, 1990, non pag.

PREDAL R. *La photo de cinéma*. Paris: éd. du Cerf, 1985, p.

REVAULT D'ALLONNES F. *La lumière au cinéma*. Paris: éd. des Cahiers du cinéma, 1991, 206 p.

SANSOT P. *Poétique de la ville*. Paris: éd. Méridiens-Klincksieck, 1988, 422 p.

supports audiovisuels:

CANCHES L. *L'endroit du décor*, série de cinq documentaires vidéo en couleur sur le tournage des *Amants du Pont Neuf*; produit par la Vidéothèque de Paris (1993):

1) *le décor et la production*, 31 mn.

2) *le décor et les acteurs*, 23 mn.

3) *le décor et Léos Carax*, 27 mn.

4) *histoires de décor*, 18 mn.

5) *Le Pont Neuf des Amants*, 1991, 54 mn.

Les *Amants du Pont Neuf* et *Night on earth* ne sont pas disponibles en cassettes vidéo dans le commerce. Les deux films sont en revanche passés récemment à la télévision. On peut aussi trouver *Night on earth* à la Vidéothèque de Paris.

Les Amants du Pont Neuf

découpage séquentiel

Séquence 1: les rues de Paris la nuit

Un souterrain, les voies sur berges. Nous sommes dans un taxi ou une voiture de police qui roule à toute allure. Un clochard titube au milieu de la chaussée La voiture le dépasse puis évite une femme qui traverse, un carton à dessins au bras. Le clochard boitant, en loques (gros plan), la jeune femme au carton à dessins (plan moyen) qui marchent. Une voiture qui roule à toute vitesse. Le clochard se frotte la tête par terre. La voiture écrase le pied du clochard. La jeune clocharde s'approche du jeune homme blessé. Elle a un chat et un pansement sur l'oeil gauche.

- transition: un car de police arrive et éblouit la jeune femme. Le jeune clochard est emmené dans le car.

Séquence 2: Dans le car de police et au foyer des sans abri la même nuit.

Brouhaha, voix soûles, chants; gestes et visages des clochards qui s'alterquent. Le car se dirige vers Nanterre, traverse le quartier de la Défense. Le jeune clochard titubant dans le car: il s'appelle Alex.

L'arrivée au foyer: les clochards descendent du car. Ils sont déshabillés, douchés de force puis couchés: images de corps blessés, maigres, difformes. Alex est soigné, plâtré.

- transition: Alex dans le parc d'un hôpital, la jambe dans le plâtre, assis sur un banc au soleil, à discuter avec un autre clochard: "*Faut qu'j'retourn'su'l'pont*".

Séquence 3: la Seine, le Pont Neuf la nuit.

Le Pont Neuf en chantier. Alex, malgré sa béquille, enjambe l'échafaudage du pont. Travelling suivant Alex qui s'avance sur le pont. Un clochard dort là: "*Hans, c'est moi*". Alex le réveille; Hans lui renvoie un coup de poing, puis donne une ampoule de somnifère à Alex: "*Va-t-en! La petite qui dort là-bas, près de chez toi, je sais pas comment elle est passée*". Alex s'en approche. C'est la clocharde de la première séquence. Elle dort; elle est sale. Alex ouvre le carton à dessins de la jeune femme et découvre le portrait qu'elle a fait de lui alors qu'il gisait sur la chaussée. Alex va se coucher.

- transition: le pont à l'aube. Bruits de la ville qui se réveille. Alex descend se laver sur la berge.

Séquence 4: Le Pont Neuf de jour.

Hans interpelle la jeune clocharde qui dort encore: "*Disparais*". Alex assiste à la scène, suit la jeune femme qui s'en va et provoque le dialogue en faisant tomber les dessins du carton, dont son portrait: "*C'est moi, là?*" *Où c'est que tu m'as vu? (...) Tu m'le donnes?*" - "*Tu veux vraiment le dessin?*". Alex et la jeune femme descendent sur la berge. Elle dessine le portrait d'Alex, sous un arbre au bord de l'eau. Le soleil se reflétant sur l'eau l'éblouit: elle s'évanouit et appelle "*Julien, Julien*". Alex découvre l'identité de la jeune femme: elle s'appelle Michèle, possède un revolver, une famille...

- transition: Alex au marché, dans la foule, vole un poisson sur un étale.

Séquence 5: le Pont Neuf la nuit.

Alex et Michèle mangent le poisson volé dans la "niche" de Michèle. Michèle s'endort. Alex s'en va discrètement. La voix de Hans, off: "*Demain, je la fous dehors ... quelques jours seulement ... et arrange toi qu'elle ne soit jamais devant mes yeux ... qu'elle ne boive pas!*"

Alex se rend à pied à Saint Cloud, à l'ancien domicile de Michèle; il veut savoir qui est Julien. Il pénètre dans une chambre, où dort une femme, vole un carnet appartenant à Michèle et s'enfuit. Le carnet raconte l'histoire d'amour entre Julien et Michèle.

- transition: une feuille du carnet flottant à la surface de l'eau. Voix off d'Alex.

Séquence 6: la ville un jour ensoleillé.

Michèle se lave sur la berge. Alex l'observe au loin (off): "*Julien, Julien, y a que lui qu'elle aime*". Alex suit Michèle dans la ville; Michèle en train de dessiner sur les marches près d'une fontaine, dans un jardin public, en train de voler au marché. Alex (off) retrace l'histoire de Michèle, son amour, la maladie de ses yeux.

Séquence 7: le Pont Neuf la nuit.

Vue du pont vers la Samaritaine. Hans et Alex mangent. Michèle arrive sur le pont. Alex à Hans: "*j'vais travailler*". Alex offre un transistor à Michèle. On entend à la radio que c'est le bicentenaire de la Révolution.

Alex est cracheur de feu. Michèle l'a suivi. Michèle est éblouie par les flammes.

- transition: la parade aérienne du 14 Juillet dans le ciel de Paris, le jour.

Séquence 8: le métro, dans la journée.

Alex suit Michèle dans le métro. On entend un concerto pour violoncelle. Michèle reconnaît la musique de Julien, se précipite dans les couloirs du métro pour le retrouver. Alex devance Michèle pour l'en empêcher et ordonne au violoncelliste de dégarpir. Michèle voit Alex, lui demande s'il n'a pas vu le musicien: "*non, c'était une*

grosse dame". Michèle rattrape quand même le métro qui s'en va et suit Julien jusque chez lui, prépare son revolver. Il ne veut pas lui ouvrir; elle tire à travers la porte.

Michèle seule dans le métro, somnambule. Elle traverse la ville en parade pour rejoindre le pont, à toute allure. Son des avions militaires.

Sur le pont, Alex est en train de boire; elle se joint à lui. Hans arrive et décroche un coup de poing à Michèle. Michèle: "*quoiqu'il en dise, on va boire ensemble j'ai envie d'être soûle avec toi*".

- transition: Alex et Michèle en train de boire. Off: fou-rire d'ivresse.

Séquence 9: le Pont Neuf la nuit.

Fou rire d'Alex et Michèle ivres morts, couchés sur la chaussée. Les éclairs et pêtards du feu d'artifice les sortent de leur délire. Michèle sort son revolver: "*sept balles pour toi, sept balles pour moi ... moi aussi j'ai envie de tirer, tout éclabousser ... On en garde une pour l'avenir*". Alex et Michèle tirant au milieu des fusées.

Michèle et Alex font leur propre bal, seuls sur le pont: les musiques se succèdent, ils valsent, s'étreignent....

Le bal des pompiers sur la berge; Alex et Michèle volent un hors bord: Alex traîne Michèle sur la Seine, au milieu des sirènes et du feu d'artifice. Michèle sous des cascades d'eau et de lumière. Elle tombe, Alex se jette à l'eau avec elle.

- transition: fondu enchaîné entre l'image de l'eau et celle du pont.

Séquence 10: Le Pont Neuf la nuit.

Alex et Michèle de retour sur le pont. Alex sèche les cheveux de Michèle. Il fait semblant de jeter à l'eau le revolver, comme le lui demande Michèle. Alex ne peut pas s'endormir. Hans ne veut pas lui donner de somnifère, ce soir.

Il dépose un mot aux pieds de Michèle endormie, lui demande si elle l'aime. Il descend sur la berge, Hans le rejoint, ils parlent d'amour. Hans: "*l'amour, c'est pas ici ... les chambres à coucher ... t'as pas la vie pour ... Oublie! Et la fille ne doit pas rester, elle doit partir*".

Séquence 11: le Pont Neuf un jour gris.

Alex attend le réveil de Michèle: "*laisse-moi*".

Alex dans la foule, avec une seule chaussure. Grand soleil.

Alex de retour sur le pont. Michèle a peint, tous ces pinceaux sont renversés sur la chaussée. Le soleil fait souffrir son oeil. Hans vient finalement la réconforter; il lui promet de l'emmener au musée, la nuit tombée, pour que la lumière ne lui fasse pas mal. Hans confie sa vie à Michèle. Alex s'est caché pour écouter leur conversation.

Hans: "*cette vie ... dehors ... pour Alex, c'est une vie impossible pour toi, tu dois partir ... pour VIVRE!*"

- transition: le Pont Neuf au crépuscule, par un ciel d'orage. Alex, Michèle et Hans. Michèle déclare furtivement son amour à Alex.

Séquence 12: le Pont Neuf de nuit.

Alex et Michèle dorment ensemble sur la berge; ils s'étreignent lors du passage d'un bateau-mouche.

Alex et Michèle marchent en ville, vont à la fête foraine. Pas de paroles, juste une musique entraînante.

Retour sur le pont: Michèle vole des ampoules de somnifère à Hans. Michèle et Alex retournent se coucher.

Séquence 13: la ville de jour.

Michèle à la terrasse d'un café. Elle a monté un coup avec Alex: ils endorment avec des somnifères les hommes seuls attablés en terrasse et les dépouillent ensuite de leur argent.

- transition: Michèle sur la Passerelle des Arts interpèle Alex, au loin, une liasse de billets à la main: *"on va les dépenser ... T'as déjà vu la mer? T'as déjà vu l'horizon?"*

Séquence 14: une plage au crépuscule.

Alex et Michèle courent nus sur la plage, comme des ombres chinoises.

Alex et Michèle se couchant sur la plage.

- transition: de jour, Alex et Michèle, de loin, en plongée, sur la plage. Michèle: *"moi, j'peux pas voir l'horizon ... mon oeil va plus jusqu'aussi loin"*.

Séquence 15: le Pont Neuf un jour de beau temps.

Alex et Michèle ont dormi ensemble sur le pont. Michèle: *"j'y vois encore moins qu'hier"*. Elle compte leur magot, pose la caisse sur le parapet du pont, puis fait sa gymnastique. Par derrière, Alex pousse la boîte de sorte que Michèle la fait tomber à l'eau. Michèle: *"conne de maladroite ... aveugle!"*

- transition: fondu au noir. Michèle, off: *"pardon Alex"*.

Séquence 16: la nuit.

Hans conduit Michèle au musée. Pendant ce temps, Alex se soûle seul sur le pont. Il est en colère car Michèle n'est pas là.

Au petit matin, Hans et Michèle sont de retour. Alex frappe Michèle; ils se battent, se réconcilient. Michèle découvre qu'Alex s'est tailladé le ventre: *"refais jamais ça!"*

Hans descend lentement sur la berge; il se noie.

Séquence 18: dans le métro.

Alex et Michèle marchent dans les couloirs du métro. Du temps a passé. Michèle à Alex: *"tu seras ma dernière image ... derrière mes yeux, toujours ... parce qu'aujourd'hui, les choses et les gens sont pour moi comme des flammes, très floues ... qui s'agitent devant mon oeil"*. Au détour d'un couloir, Alex découvre un avis de recherche plaqué sur les murs pour retrouver Michèle: on peut désormais lui guérir les yeux. De peur qu'elle ne le découvre, Alex ramène tout de suite Michèle sur le pont et retourne dans le métro mettre le feu à toutes ces affiches.

Séquence 19: Paris, un jour pluvieux d'automne.

Alex court derrière une camionnette, qui s'arrête. Le conducteur descend, un colleur d'affiches, qui placarde les murs de la ville du portrait de Michèle. Alex met le feu à la camionnette; le colleur d'affiche coure vers sa voiture qui explose; il est immédiatement immolé, sous les yeux d'Alex.

Séquence 20: le Pont Neuf le même jour.

Michèle écoute son vieux transistor. Alex arrive en se jetant dans ses bras. Michèle entend son avis de recherche à la radio: *"mes yeux ... un espoir ... la fin d'ce cauchemar"*.

- transition: Michèle sert Alex dans ses bras: *"viens, on va boire ensemble, viens"*.

Séquence 21: le Pont Neuf la nuit.

Alex et Michèle boivent. Alex ne dit rien.

Alex, seul, se réveille, ivre mort; il cherche Michèle mais découvre son message d'adieu. Il sort le revolver qu'il avait gardé et se tire dans la main.

- transition: le pont au petit matin. Alex est ramassé par la police.

Alex passé à tabac au commissariat. Alex au tribunal: il est inculpé pour homicide involontaire. Trois ans de prison.

Séquence 23: en prison.

Michèle rend visite à Alex en prison. Il a perdu sa main. Michèle a retrouvé la vue. Alex: *"j'boîte plus"*. Michèle: *"hier, je suis allée sur le Pont, ils ont fini par le réparer"*. Michèle pleure.

Une autre visite: ils se donnent rendez-vous sur le Pont pour la sortie d'Alex, le soir de Noël.

- transition: Michèle rentre chez elle: elle habite chez son chirurgien. Off: son des cloches de Noël.

Séquence 24: le Pont Neuf la nuit de Noël.

Alex sort du métro. Le pont Neuf, rouvert à la circulation, en effervescence. Michèle vient à sa rencontre. Ils boivent le champagne, Michèle fait le portrait d'Alex. Alex fait le clown, ils se racontent des histoires drôles, debout sur le parapet du Pont.

Trois heures sonnent: "*Alex ... j'dois rentrer*". Alex se met en colère: "*où ça? ... mensonge ... mensonge*". Il attrape Michèle et ils tombent tous les deux à la Seine.

- transition: Michèle et Alex sous l'eau. Un son de moteur ou de battement de coeur.

Séquence 25: La Seine la même nuit.

Alex et Michèle sont repêchés par un vieux couple de mariniers qui effectue son dernier voyage en péniche. Alex et Michèle décident de les suivre. Michèle, criant: "*tu peux rester au lit, Paris!*". Vision lointaine des quais.

Générique de fin.

Night on earth synopsis

Los Angeles: Une directrice de casting, d'apparence très sophistiquée, revient d'un voyage à la recherche de jeunes espoirs féminins. Le taxi qui la ramène de l'aéroport à Beverly Hills est conduit par une jeune femme au *look* garçon manqué et au parler cru, qui rêve de devenir mécanicien. Gena Rowlands, la directrice de casting, d'abord très irritée par l'attitude désinvolte de la jeune fille, se prend peu à peu d'affection pour elle et la regarde comme sa plus grande trouvaille. Arrivées à Beverly Hills, elle lui propose son prochain rôle, mais la jeune fille refuse.

New York: un "Black" est tombé en panne de voiture en plein Manhattan. Il cherche désespérément un taxi qui le ramène à Brooklyn. Un taxi s'arrête enfin; son chauffeur est un immigré d'Europe de l'Est qui parle très mal anglais et qui ne sait pas conduire. Yo-Yo le Black prend alors la place du chauffeur. Ils lient tous deux connaissance au cours de la course. En chemin, ils ramassent la belle-soeur de Yo-Yo: disputes, cris, sous l'oeil amusé et intrigué d'Helmut l'Allemand. Arrivés à Brooklyn, Helmut doit revenir seul et se perd dans les rues de New York.

Paris: quatre heures du matin. Un jeune chauffeur de taxi d'origine ivoirienne transporte deux diplomates africains ivres qui se paient sa tête. Il les fait descendre, et poursuit sa route irrité. Il prend une jeune aveugle, qui, pense-t-il, ne l'ennuiera pas. Il engage la conversation et se fait "rembarer" par la jeune femme à chaque fois qu'il la questionne sur son "handicap". Arrivés Canal de l'Oise, la jeune femme descend et entend le taxi repartir. Au carrefour, le chauffeur a un accident.

Rome: le chauffeur de taxi est un petit homme nerveux qui parle tout seul, avec ses lunettes de soleil sur le nez en pleine nuit. Il conduit un curé, malade, et décide de lui confesser ses pêchés. Ce qui achève le pauvre homme qui meurt d'une crise cardiaque dans le taxi. Le chauffeur bavard s'en aperçoit enfin, et, affolé, dépose le curé mort au bord de la route.

Helsinki: cinq heures. Un chauffeur de taxi s'endort au volant. Il est appelé pour une course: trois hommes ivres veulent rentrer chez eux à l'autre bout de la ville. En chemin, ils échangent leurs malheurs et finissent par pleurer ensemble. Le jour se lève, deux des clients déposent leur ami ivre mort devant sa porte. Le chauffeur de taxi repart.

I Le plan lumière: exemples de rendus iconographiques

source: agence Light Cibles

II Diagrammes comparatifs du vocabulaire employé par trois éclairagistes

III La ville sensible: photogrammes

IV Lumière éminente / Lumière immanente: photographies

V Vue générale du Pont Neuf de nuit: photographie, et plan du site

VI A Scénographies nocturnes du Pont Neuf: photographies

VI B Scénographies nocturnes du Pont Neuf: photographies

VI C Scénographies nocturnes du Pont Neuf: photographies, photogramme

VII La lumière topographique, le Pont Neuf de Léos Carax: photogrammes extraits des *Amants du Pont Neuf*, séquences 3 & 7

VIII La lumière-action: photogrammes extraits des *Amants du Pont Neuf*, séquence 9

IX La lumière-affection: photogrammes extraits des *Amants du Pont Neuf*, séquence 21

X Fonctions de la lumière urbaine cinématographiée: photogrammes extraits des *Amants du Pont Neuf*, séquences 12 & 24

XI Les trois formes de la lumière urbaine dans *Night on earth* photogrammes

XII Los Angeles: photogrammes extraits de *Night on earth*

XIII New York: photogrammes extraits de *Night on earth*

XIV Paris: photogrammes extraits de *Night on earth*

XV Rome: photogrammes extraits de *Night on earth*

XVI Helsinki: photogrammes extraits de *Night on earth*

XVII Montmartre: plan du périmètre du parcours d'enquête

XVIII A Vues nocturnes du parcours d'enquête: photographies

XVIII B Vues nocturnes du parcours d'enquête: photographies

XVIII C Vues nocturnes du parcours d'enquête: photographies

source: *Cités-cinés*. Paris: Ramsay, 1987, 350 p.

Entretien accordé le 15 mars 1995 à Diane Saunier, pour la société des Artistes Décorateurs. A paraître

C1	N1	K1	SEP1
C2	N2	K2	SEP2
C3	N3	K3	SEP3
C4	N4	K4	