

L'éclairage : Un langage cinématographique connoté. L'étude sémiologique du film d'animation « Les noces funèbres »

Lighting: A connoted cinematographic language. The semiological study of the animated film «The funeral wedding »

Souad KHOUDOUR*¹, Leila BOUTAMINE²

¹ Laboratoire Dimension Interculturelle, Univ. de Batna, Algérie. benhcine.souad@ensc.dz

² Laboratoire Dimension Interculturelle, Univ. de Batna, Algérie. lboutamine@yahoo.fr

Reçu le: 20 /09 / 2020

Accepté le: 17 /01 / 2021

Publié le: 01 /06 / 2021

Résumé

Les codes cinématographiques tant spécifiques que non spécifiques constituent un langage qui relève tant de la dénotation que de la connotation. Quoi qu'il en soit, tant par sa discrétion que par son aptitude à la mise en relief, si il y bien un code qui ne cesse de fasciner bon nombres de théoriciens c'est bien évidemment l'éclairage. En effet, ce procédé est mis en place par le metteur en scène afin d'obtenir l'effet souhaité. Un effet que nous nous proposons d'étudier afin de mettre en évidence non seulement comment cette source primordiale à toute prise de vue peut s'imprégner de sens connotatifs, mais surtout qu'elles types d'informations subsidiaires en découlent.

Mots clés: Connotation - Eclairage-Langage - Narrativité cinématographique-Sémiologie.

Abstract:

Cinematographic codes, both specific and non-specific, constitute a language that is both denotation and connotation. Anyway, both by its discretion and its ability to highlight, if there is one code that continues to fascinate many theorists, it is obviously the lighting. An effect that we propose to study in order to highlight not only how this primordial source for any shot can be imbued with connotative meaning, but especially that they types of subsidiary information derive from it.

Keywords: Cinematographic narrative - Connotation - Lighting - Language - Semiology.

Introduction

L'analyse des différentes unités élémentaires constitutives des langues naturelles a permis à André Martinet¹ la conceptualisation d'une communication doublement articulée. Partie du constat que la construction de tous énoncés repose essentiellement sur les sons et les mots, l'illustre linguiste scinde les unités constitutives des langues en unités significatives -La première articulation- et unités phoniques -La deuxième articulation-. Ce concept linguistique de double articulation que Fedry Jacques qualifie d'ingénieuse trouvaille, a été sujet à un profond engouement dans le monde du septième art et ce afin de répondre à la question initialement posée par Christian Metz : « Le cinéma : langue ou langage ? »¹

Cette question à l'apparence simpliste n'est point sans conséquence sur l'essence même d'une discipline qui fait de l'audio-visuel son objet d'étude: La sémiologie du cinéma. En effet, confrontés au constat qu'il ne peut être langue mais langage, compte tenu de l'absence d'unités minimales vides de sens semblable aux phonèmes et d'unités significatives comparables aux lexèmes et morphèmes, bon nombre de théoriciens tels Marc Vernet², Christian Metz³ et Jacques Aumont et al⁴ ont jeté leur dévolu sur l'étude même de la catégorisation des codes qui se manifestent au sein du langage cinématographique. Un engouement qui n'est point contestable dans la mesure où la codification s'avère être une étape indispensable à l'appréhension du langage du septième art. Telles sont les affirmations de René Gardies formulées comme suite :

Si l'on veut comprendre comment les images produisent du sens, la notion de *codes* est sans doute plus importante. Un langage se laisse, en effet, décrire comme une combinatoire de codes. Etudier comment s'articulent ces codes et comment ils fonctionnent, constitue le projet de la sémiologie du cinéma. ⁵

Au nombre de quatre, les codes cinématographiques tant spécifiques que non spécifiques constituent un langage qui relève tant de la dénotation que de la connotation. En effet, qu'il s'agisse de l'iconicité visuelle, de la duplication mécanique ou de la multiplicité, tous ces codes apportent des informations subsidiaires sur le référent, faisant que « La sémiologie du cinéma peut se concevoir comme une sémiologie de la connotation ou comme une sémiologie de la dénotation. »⁶

Roger Odin, quant à lui, atteste, dans une étude portant exclusivement sur la production de sens, avec autant de force assertive que Christian Metz, que l'énoncé cinématographique à l'instar du linguistique ne peut se soustraire à la connotation et ce même pour « le film le plus plat, le film le plus banal(...)»⁷

Denis Bablet, quant à lui, ira plus loin dans ces propos en certifiant que la dénotation vs connotation, dichotomie dont la quasi- présence est incontestable, relève d'un « dénoté innocent (...) Le dénoté filmique est déjà une forme de connotation »⁸

Cette innocence dénotative relative au code de la duplication mécanique et plus particulièrement l'éclairage est principalement ce qui représente notre sujet d'étude. Une analyse consistant à mettre en relief indubitablement les différentes illuminations mais notamment les différentes manifestations connotatives qui découlent des objets illuminés. En d'autres termes, il sera question de déterminer, non seulement comment cette source primordiale à toute prise de vue peut s'imprégner de sens connotatif, mais surtout qu'elles types d'informations subsidiaires en découlent. Il nous semble plus intéressant, d'un point de vue analytique, d'opter pour des scènes issues de la même œuvre cinématographique, à savoir « *Les noces funèbres* » de Tim Burton, dans la mesure où, à elle seule, elle recense toutes les spécificités connotatives que l'éclairage apporte à l'objet filmé.

2. Le dénoté vs connoté cinématographique

Rassembler sous l'expression « structures signifiantes »⁹, la dichotomie dénotation / connotation fait partie intégrante de la narrativité filmique. De par leur imbrication systématique dans la mesure où le signifiant de la connotation se construit sur la relation du signifiant (Sa) et signifié (Sé) de la dénotation : (E R C) R C, l'image cinématographique s'imprègne d'effet filmique. Ainsi, compte tenu de cet étroit rapport qu'entretiennent ces deux éléments dichotomiques, il serait plus opportun, et ce avant d'aborder cette dichotomie sur notre corpus filmique, d'en donner une définition :

-La dénotation ou « les traits dénotatifs qui seuls interviennent directement dans le mécanisme référentiel, reflètent les propriétés objectives de l'objet dénoté, et sont seuls en principe impliqués dans la valeur de vérité de l'énoncé »¹⁰.

-Quant à la connotation, elle représente selon Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya « l'analyse des significations associées à ce premier signe- image »¹¹ qui n'est autre que celui de la dénotation.

En d'autre terme, le processus relatif à la reconnaissance ainsi qu'à la représentation objective de l'objet filmé, tel l'image d'une femme se tenant au bord de mer relève de la dénotation tandis que sa tendance suicidaire n'est autre que la connotation.

A cet égard, Christian Metz¹² rejoint parfaitement l'avis des théoriciens ceci étant l'exhaustivité de l'illustration tirée des films américains portant sur la vie des afro-américains, dont il nous fait part au sein de son ouvrage, nous permettre d'appréhender avec plus de minutie les deux composantes du signe. Selon l'auteur, la représentation des quais désertés sombrant dans l'obscurité n'est autre que le signifié de la dénotation qui, lors de son association à une technicité spécifique permettant l'obtention d'une certaine image de ces quais (signifiant de la dénotation), nous permet l'obtention du signifiant connotatif ayant pour effet filmique de distiller angoisse et frustration dans l'esprit du spectateur : signifié de la connotation.

En somme, à la lumière de ces propos, il paraît évident que le signe du premier niveau formé de signifiant et signifié est certes de l'ordre de la compréhension, mais surtout constitue la base du signifiant du second niveau à savoir la connotation dont le signifié relève de l'effet artistique. Des effets qui seront évoqués ci-dessous et ce afin de mettre en relief toutes les connotations que l'éclairage est susceptible de véhiculées.

3. Les connotations mise en lumière.

Indispensable à l'existence même de l'œuvre cinématographique, à l'instar de la mise en scène ou du scénario, l'éclairage ne laisse guère les cinéastes et photographes indifférents. Bon nombre d'entre eux y accordent une préoccupation phare, ne se contentant « plus de l'utilisé comme un simple outil, mais questionnent sa nature, sa forme, ses manifestations »¹³.

Un engouement qui pourrait, comme le souligne Jacques Aumont, au sein de son ouvrage « L'attrait de la lumière », résulter de son pouvoir destructeur dans la mesure où un éclairage inapproprié à le pouvoir d'ensevelir les personnages : « un excès de lumière qui le mange »¹⁴ L'illustre photographe Henri Alekan n'en est pas moins conscient et c'est principalement par cet effet qu'il introduit son ouvrage : « l'apparence des choses, des formes, est le fait de la lumière. Son absence détruit l'objet puisqu'il n'est plus perçu »¹⁵.

Nonobstant, qu'il soit artificiel ou naturel, lorsque ce « facteur de la visibilité des objets »¹⁶ est adéquatement utilisé par l'éclairagiste, en étroite collaboration avec le réalisateur et le directeur

Titre: L'éclairage : Un langage cinématographique connoté. L'étude sémiologique du film d'animation « Les noces funèbres »

artistique, il en résulte des altérations perceptives de l'objet filmé. En effet, cet objet, certes initialement doté de sens dénotatif, s'imprègne d'informations subsidiaires : « Filmer la lumière, c'est déjà lui prêter vie et bientôt sens »¹⁷.

3-1 Un éclairage focalisateur et hiérarchisant.

Conformément à la définition que lui assigne le Larousse, l'éclairage, « Application de la lumière aux objets ou à leur entourage pour qu'ils puissent être vus »¹⁸, a pour principal effet la visibilité. Au sein du langage artistique, la perception des « objets » est la première fonction qui résulte de sa manifestation. Une visibilité qui aurait, selon Henri Alekan, photographe renommé et auteur « Des lumières et des ombres », le pouvoir de mettre en évidence ce qui ne le serait, permettant ainsi d'escorter, d'accompagner soigneusement et intelligemment le regard du spectateur vers ce qui fait principalement sens. Un éclairage qui « désigne l'objet, insiste, sépare, tranche, ciselle et souligne l'essentiel des formes repoussant le secondaire en moindre valeur. C'est une lumière hiérarchisant et classificatrice »¹⁹.

Et c'est principalement ce à quoi nous assistons au sein de la séquence « Dans la forêt » lorsque, par mégarde, Victor redonne vie au cadavre d'Emily en lui mettant la bague au doigt. Cette scène a beau se dérouler dans l'obscurité, seule la défunte mariée est plongée dans la lumière. Cette manifestation lumineuse a pour principal effet d'orienter le regard du spectateur vers ce qui est essentiel : « La défunte mariée ». Une mariée qui s'avère n'être autre que l'un des trois personnages principaux de l'œuvre cinématographique. Si Victor, à l'instar du décor forestier, sombre dans l'obscurité, cela ne sous-tend nullement qu'il s'agisse d'un personnage dont le rôle, au sein de l'intrigue filmique, est de moindre importance. En effet, tout aussi principal que la défunte mariée, le fils Van Dort se voit faire de l'ombre car à ce moment de l'intrigue, Emily apparaît pour la première fois. Une apparition que le metteur en scène se doit d'illuminer afin que les spectateurs soient à même de se rendre compte de la tournure tragique que les événements vont prendre.



Image 1 : Images tirées du film de Tim Burton « Les noces funèbre ».

Cette focalisation qui résulte d'une technique fondamentale du cinéma Hollywoodien, à savoir l'éclairage trois points consistant, comme son nom l'indique, à faire usage de trois sources de lumière :

- La principale dont la source de lumière est projetée face à l'objet filmé.
- L'appoint avec moins d'intensité qui est projeté à proximité de la caméra
- Le décrochage qui provient de derrière l'objet filmé, permet « de focaliser l'attention sur elle »²⁰

« Voir » et « EMOUVOIR » telles sont les deux fonctions phares de l'éclairage auxquelles Henri Alekan²¹ assigne respectivement les acceptions d'objectivité et de subjectivité qui dépendent étroitement de la transposition de l'image ; En d'autres termes, le cinéaste obtiendra une image objective qui convie le « Voir » lorsque seule la lumière naturelle y est capturée, nonobstant l'image sera subjective compte tenu des lumières artificielles qui grâce aux lois de l'optique permettent de réinventer l'objet filmé conviant ainsi le spectateur à l'« Emouvoir ».

Le spectateur ne peut être insensible aux manipulations lumineuses effectuées sur l'image 1 extraite de la scène « Dans la forêt » de « *Les noces funèbres* ». En effet, comment ne pas être effrayé à la vue d'une défunte sortant de terre, illuminée à outrance, le soir de pleine lune ? Une frayeur qui ne tardera pas à être accentuée lorsque la direction de l'éclairage sera remaniée. Il ne s'agit plus d'Emily, ni même de « Voir » Victor, fils de poissonniers, mais d'« EMOUVOIR », et ce grâce à l'illumination de l'effroi qui se lit sur son visage. Un « EMOUVOIR » indéniablement illustré au sein des images ci-dessous. En effet, comme nous pouvons le constater l'intensité de la lumière au sein des images diffère, et ce malgré l'analogie du cadre spatial : La forêt. Ceci étant s'il y a bien un élément qui pourrait justifier cette différence de contraste lumineux, cela ne peut résulter que du cadre temporel dans la mesure où elles résultent respectivement d'avant et après l'apparition d'Emily. Ainsi, l'image n°2 est dépourvue de lumière remaniée car l'effet escompté est « VOIR » contrairement à l'image n°3 dont le surplus de luminosité suscite l'« EMOUVOIR » afin que nous ressentions la frayeur de Victor dont le destin le lie pour le meilleur et surtout pour le pire à une défunte : Emily.



Image 2



Image 3

Images 2&3 : Images tirées du film de Tim Burton « Les noces funèbre », de la séquence « Dans la forêt ».

3.2 Un éclairage contrasté : Lorsque « Lumière » et « Ombre » connotent.

Au début du cinéma muet, les cinéastes étaient toujours à l'affût de ciels bleus rayonnant évitant ainsi des contrastes violents qu'ombre et lumière pouvaient provoquer. Au fil des années, grâce aux nouveaux matériaux d'éclairage, les techniques cinématographiques évoluent permettant aux contrastes, quel que soient leurs intensités, de faire leur entrée dans le monde du septième art. Une évolution artistique telle, qu'une opposition lumière/ombre spécifique s'avère apte, et ce dès la diffusion des premières images filmiques, à révéler « la perception globale de l'ensemble de l'œuvre »²².

Titre: L'éclairage : Un langage cinématographique connoté. L'étude sémiologique du film d'animation « Les noces funèbres »

Au-delà de son aptitude à cataloguer l'œuvre en film macabre ou eau de rose, l'alliance de la lumière à l'ombre à cette aptitude d'imprégner l'« objet » filmé de deux connotations symboliques fortement dichotomiques qui s'accaparent de « formes extrêmes, en donnant à la lumière et à l'ombre la valeur de principes essentiels, traduits parfois en termes analogiques (l'être et le néant) parfois en termes moraux (le bien et le mal) »²³. Des valeurs que nous abordons ci-dessous :

3-2-1 Connotation du « Bien » et du « Mal »

A l'instar du mal, ennemi du bien, l'ombre est l'ennemi de la lumière. Cette dichotomie qui semble être « au service de l'expression »²⁴ permet, une fois les contrastes portés sur le sujet, d'« enrichir un portrait psychologique »²⁵. De cette citation, il serait primordial de se questionner sur le comment de la chose. En effet, comment une telle opposition en arrive-t-elle à informer le spectateur sur la psychologie du sujet filmé. A cette question, Gaudry D²⁶ y répond en termes de dominance : Au sein du couple, lorsque la dominance portée sur le sujet filmé s'avère être une douce lumière, il en résultera jovialité et bonne humeur, à contrario lorsqu'elle relève des zones d'ombre, anxiété, tragédie et frayeur prennent place.

Fort de son expérience portant sur la production du sens cinématographique, Roger Odin atteste que par souci de perspicacité le réalisateur se doit, et ce afin de souligner les traits caractéristiques du personnage, d'avoir recours à une connotation dite axiologique¹ et ce de la manière suivante : « Un visage éclairé avec douceur convaincra le spectateur de la bonté angélique de la belle héroïne, un éclairage violemment contrasté lui fera comprendre le caractère intraitable et cruel de celui qui se révélera bien sûr comme l'assassin. On infère facilement d'un certain traitement stylistique aux qualités ou aux défauts de l'objet ou du personnage. »²⁷.

Avant d'entamer une analyse plus approfondie de notre corpus filmique, il serait intéressant, et ce en nous basant exclusivement sur les images, de nous questionner sur les traits psychologiques des personnages de « *Les noces funèbres* »: Quels seraient les personnages condamnables par la morale ?

Ce qui est important de constater avant d'aborder toutes interprétations, c'est que toutes nos images, sans exception, sont contrastées comprenant leurs zones d'ombre et de lumière. Ceci étant, ce qui semble différer, c'est la dominance de contraste projetée sur l'objet filmé. En effet, au sein des images 4, 5, et 6 la lumière prime sur l'ombre contrairement à l'image 7. Une différence qui, si nous nous référons aux deux citations ci-dessus, devrait relever du tempérament des personnages. Ainsi, les personnages illustrés au sein des images 4, 5 et 6 seraient les bons, tandis que l'image 7 nous dévoilerait le méchant.

Les observations préliminaires étant faites, il ne tient qu'à l'histoire d'infirmer ou de confirmer nos hypothèses. Qui sont réellement nos personnages ?

1. Victoria Everglot et Victor Van Dort présents respectivement, au sein des images 4 et 5, sont l'incarnation même de la bonté angélique. En effet, désireux tous deux de connaître un jour le véritable amour, ils consentent à un mariage arrangé et ce pour l'intérêt financier de leurs parents.

1 Au sein de son ouvrage « Cinéma et production de sens » (Odin, 1990, p. 118-124) recense cinq types de connotations cinématographiques : Les connotations référentielles, affectives stylistiques, énonciatives et axiologiques.

2. Au sein de l'image 6, nous apercevons Emily qui, même si elle a déjà été victime d'une tragique trahison qui lui couta la vie, reste tout aussi naïve, aimante et pleine d'optimisme envers le sexe opposé.
3. Sir Lord Barkis l'incarnation même de l'arriviste n'hésitant nullement à tuer son épouse après l'avoir spoliée de toute sa fortune. Telle fut le cas avec Emily et telle est son intention avec Victoria.



Image 4

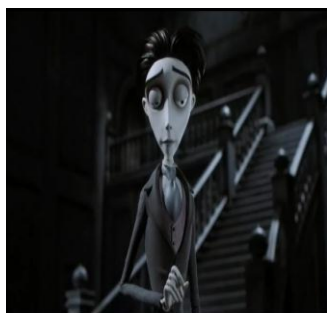


Image 5

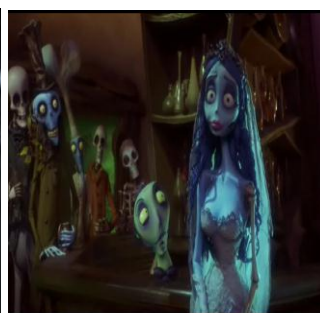


Image 6

Images 4, 5&6 : Images tirées du film de Tim Burton « *Les noces funèbres* », de la séquence « Selon le plan » mettant en relief la bonté angélique des personnages



Image 7: Images tirées du film de Tim Burton « *Les noces funèbres* », de la séquence « Mariage de Victor » mettant en relief le caractère malveillant du personnage.

L'univers filmique, élément fortement contraste mérite, de par sa symbolique, qu'on y prêter attention. En effet, ce qui fait la spécificité du film d'animation « *Les noces funèbres* » c'est l'alternance des syntagmes : monde des morts et celui des vivants. Le contraste utilisé n'est point stéréotypé : Le monde des vivants est plongé dans un contraste ou l'ombre prime, tandis que dans celui des morts la luminosité ainsi que les couleurs sont d'une telle intensité qu'elles ne peuvent que susciter le questionnement.

Au sein des images 8 et 9 respectivement représentatives du mariage des vivants et celui des morts ne peuvent que nous renseigner sur la nature même des invités. Les images parlent d'elles-mêmes : Sourires absents à l'instar des tenus de rigueurs pour un tel événement, le monde des vivants est plongé dans l'obscurité contrairement au monde des morts dont la festivité, si manifeste à l'image, baigne dans la lumière. En effet, à la mélancolie, la morosité et la cruauté des habitants d'en haut s'oppose la jovialité, l'euphorie et la bienveillance de ceux d'en bas. Cette adéquation parfaite entre contraste et mise en scène est l'expression même d'une connotation symbolique : Le mal ténébreux est enraciné dans l'esprit des vivants.

Titre: L'éclairage : Un langage cinématographique connoté. L'étude sémiologique du film d'animation « Les noces funèbres »



Image 8 : Image représentative du mariage des vivants



Image 9 : Image représentative du mariage des morts

Même si, au-delà du fait qu'il s'agisse d'un cadavre ressuscité, Emily inspire un trait caractériel improbable : une douceur séraphique. En effet, hormis la première scène où apparaît la défunte mariée pour la première fois, l'éclairagiste a su, comme nous pouvons le voir au sein de l'image 6 et 9, et ce grâce à une grande habileté technique, parfaitement souligner sa bonté intérieure. Ceci étant, comme l'illustrent parfaitement les images 10 et 11 extraites de la séquence « Déception de Victor », Emily semble être une toute autre personne. En effet, lorsqu'elle se rend compte que Victor a fait preuve de ruse, et ce afin de retrouver « la fille aux pommettes toutes roses »², le caractère diabolique d'une femme blessée dans son amour propre émerge. Une réaction qui sera mise en exergue grâce à un éclairage violemment contrasté d'ombre qui s'abat sur le visage de notre protagoniste. (Image 11).

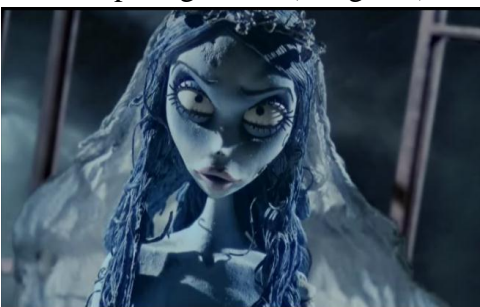


Image 10



Image 11

Image 10&11 : Images extraites de la séquence « Déception de Victor » mettant en relief le caractère diabolique de notre protagoniste.

² Lorsqu'Emily rencontre Victoria pour la première fois, un sentiment de jalousie s'empare d'elle. Ceci étant ni sa beauté ni sa bienveillance n'en est la cause. Elle est envieuse de ses pommettes roses, signe incontestable que son cœur bat, mais point le sien. D'où le surnom ironique de « La fille aux pommettes toutes roses »

3-2-2 Connotation de la « Vie » et du « Néant ».

Autre croyance qui envahie le langage cinématographique contrasté citée précédemment s'ajoute celle de la « Vie » et du « Néant ». Une « Vie » résultant de la lumière et un « Néant » de l'ombre. Bien que les habitants de « l'étage »³ soient bel et bien vivants, ils ne baignent point pour autant dans la clarté à l'instar des habitants de l'au-delà que la lumière illumine. Au sein de notre corpus filmique « *Les noces funèbres* », les propos de Jeanne-Marie Clerc attestant qu'« on s'aperçoit, en particulier, que le rôle de la lumière est moins de faciliter la vision que de souligner les zones d'ombres où elle se prolonge et dont le pouvoir suggestif établit une véritable communication »²⁸ prennent tout leur sens. En effet, ce contraste permet à l'éclairagiste d'atteindre la conscience d'un spectateur sur le véritable sens de la vie. Une vie ou enthousiasme et bonheur parfait devraient être du ressort des vivants et non des morts. Au sein de notre film d'animation, les vivants inspirent morosité et mauvaise humeur. Cette absence de joie de vivre est certes mise en exergue de par des technicités auditives -musique monotone- et scénique – nonchalance -, mais surtout par la luminosité quasi absente signe de « mort effective »²⁹.

Effectivement, bien qu'ils soient recouverts d'une enveloppe corporelle charnelle, les vivants sont dénués de vie. Cette léthargie frôlant le marasme que l'éclairage vient illuminer, ne peut que déconcerter lorsque nous visualisons la vie effective des morts illuminer à outrance. Comme nous pouvons le constater à travers l'analyse des images ci-dessous tirées de scènes du quotidien, lorsque les vivants se morfondent sur leur sort (Image 12), les morts dansent, chantent et boivent à outrance (Image 13).



Image 12 : Images de scènes de vie des vivants.



Images 13 : Images de scènes de vie des morts.

Même si la demande en mariage de Victor s'avérait être une malencontreuse erreur, Emily l'a prise très à cœur et ne tarda pas à s'éprendre d'amour pour ce fils de poissonnier qui, afin de ne pas la blesser, omet de l'informer sur ses sentiments à l'encontre de Victoria. Grande fut sa déception lorsqu'elle prit conscience qu'elle ne pouvait rivaliser avec une vivante. Une déception que notre

3 Dans le monde de l'au-delà, les morts parle de « l'étage » pour évoquer le monde des vivants

Titre: L'éclairage : Un langage cinématographique connoté. L'étude sémiologique du film d'animation « Les noces funèbres »

protagoniste, allongée dans une bière, ne peut s'empêcher de chantonner, et ce comme suite : « Si je touche la flamme d'une bougie, je ne me fais pas mal. Mais, pourtant j'ai le cœur brisé et le fait qu'il soit arrêté ne m'empêche pas de souffrir. Ne dites pas que je délire. Je suis morte et pas elle et je sens poindre en moi des larmes de verres »⁴.

Poignants sont les propos tenus par notre défunte protagoniste. Des propos illustrant parfaitement, certes l'amour qu'elle éprouve envers Victor, mais surtout ce que ce dernier représente à ses yeux : la manifestation de la vie. C'est principalement de ce ressenti que nous somme à même d'attester que l'emplacement du contraste ombre et lumière de la scène finale de « *Les Noces funèbres* » n'est point fortuit, mais l'illustration même d'une connotation dramatique. En effet, au sein de la séquence « La finale », notre défunte est envahie de remords qui l'empêchent de laisser Victor renoncer à son premier amour. Ainsi, elle décide a contre cœur de s'en aller. Face à elle, sombre dans le noir sa future demeure, signe incontestable que la vie qui se manifeste derrière elle n'est plus pour la défunte.



Images 14 : Images extraites de la séquence « La finale » de « *Les noces funèbres* »

Hormis l'effet de contraste, celui d'intensité est un élément qui nécessite une attention tout aussi particulière. En effet, si au sein des images 14 et 15 ci-dessus Emily est déterminée à laisser Victor reprendre le cours de sa vie, ce n'est qu'au sein de l'image 16 qu'elle s'y résout concrètement. Un adieu que le metteur en scène véhiculer techniquement en faisant progressivement sombre Emily dans le noir au fur et à mesure qu'elle s'éloigne de ce qui est sa raison de vivre : Victor. Plus l'éloignement physique s'installe plus grande est l'intensité de l'ombre morbide. Ainsi, au sein de l'image 16, totalement vêtue de blanc, visage éclairé, Emily sombre dans l'obscurité éternelle contribuant à accentuer l'émotion de la scène.

⁴ Il s'agit des paroles issues de la séquence « Larmes versées », lorsque Emily surprend Victor avec « La fillette aux pommettes toutes roses », elle chantonne ces quelques paroles qui sont l'illustration même de son état d'âme.

4. CONCLUSION :

Egocentricité, morbidité, vivacité, amabilité ou calamité, intéressante est cette diversité connotative qu'une simple orientation lumineuse peut susciter sur notre perception de l'objet filmé. Un objet qui se voit, au grès des contextes, conférer un éclairage spécifique afin d'obtenir l'effet escompté. Capter la lumière ou la modeler s'avère être, et ce même si elle relève des codes non spécifiquement cinématographiques, un langage à part entière dont l'éloquence n'est ni contestée ni contestable. En effet, comme il nous a été possible de le constater, non seulement à travers les différentes affirmations faites par d'illustres théoriciens, mais aussi de par l'étude analytique de notre corpus filmique « Les noces funèbre », l'éclairage s'imprègne d'une réelle aptitude communicative. Un éclairage qui se doit d'être scruté par tout spectateur compte tenu de l'éloquence points anodines que tous photons aussi faibles soient-ils peuvent susciter car « avant d'être quoi que ce soit d'autre, le cinéma est traitement de la lumière »³⁰. Ainsi, il serait intéressant d'analyser ce mode de perception au sein des courts métrages publicitaires algériens, et ce dans l'ultime but de déterminer si son emploi est conforme à ceux exposés ou bien s'imprègne-t-il d'autres fonctions ?

Notes de bas de page :

- 1 Metz Christian (1964), *Le cinéma : langue ou langage ?*, Communication, Volume n°4 ;
- 2 Vernet Marc (1980), *Lectures du film*, Edition Albatros, Paris ;
- 3 Gardies René (2007), *Comprendre le cinéma et les images*, Armand Colin, Paris ;
- 4 Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel & Vernet Marc (2006), *Esthétique du film*, Edition Nathan, Paris ;
- 5 Metz Christian (1964), *Le cinéma : langue ou langage ?*, Communication, Volume n°4 ;
- 6 Metz Christian (2013), *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris ;
- 7 Odin Roger, (1990), *Cinéma et production de sens*, Edition Armand Colin, Paris ;
- 8 Bablet Denis, (1978), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, L'Age d'homme, Lausanne ;
- 9 Metz Christian (2013), op.cit.,
- 10 HEBERT Louis (2018), *Dictionnaire de Sémiotique Générale*, <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>. (Consulté le 13/02/2020).
- 11 Meunier Jean-Pierre & Peraya Daniel (2010), *Introduction aux théories de la communication*, Edition de Boeck, Bruxelles ;
- 12 Metz Christian (2013), op.cit.,
- 13 Pervolovici E (2016), *Manifestations de la lumière dans le cinéma contemporain : contemplation, mémoire, érotisme, mort, Lumière : Regards croisés des sciences humaines sur un objet d'étude transdisciplinaire*, Villeneuve d'Ascq, Publication de l'institut de recherches historiques et Septentrion, p.94-104. Disponible sur <<https://books.openedition.org/irhis/682?lang=fr#text>>.[Consulté le 22 Janvier 2020].
- 14 Aumont Jacques (2010), *L'attrait de la lumière*, Edition Yellow New, Paris ;
- 15 Alekan Henri (1991), *Des lumières et des ombres*, La librairie du collectionneur, Paris ;
- 16 RENOUE Marie (2001), *Sémiotique et perception esthétique*, Presses Universitaire de Limoges, Limoges ;
- 17 Aumont Jacques (2010), op.cit.,

Titre: L'éclairage : Un langage cinématographique connoté. L'étude sémiologique du film d'animation « Les noces funèbres »

18Dictionnaire Larousse. Disponible sur

<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9clairage/27537>> [Consulté le 22 janvier 2020].

19Alekan Henri (1991), op.cit.,

20Bordwell David, Thompson Kristin (2014), *L'art du film : une introduction.*, Edition de Boeck, Louvain-la-Neuve ;

21Alekan Henri (1991), op.cit.,

22GAUDRY Daniel (2008), *LA LUMIERE : Expérience, pratique et savoir-faire*, Edition de Boeck, Bruxelles ;

23Aumont Jacques (2012), *Le Montreur d'ombres*, Vrin, Paris ;

24Vanoye Francis, Frey Francis & Goliot-Lété Anne (2006), *Le cinéma*, Edition Nathan, Paris ;

25Jullier Laurent & Marie Michel (2012), *Lire des images de cinéma*, Larousse, Paris ;

26GAUDRY Daniel (2008), *LA LUMIERE : Expérience, pratique et savoir-faire*, Edition de Boeck, Bruxelles ;

27Odin Roger (1990), *Cinéma et production de sens*, Edition Armant Colin, Paris ;

28Clerc Jeanne-Marie (1993), *Littérature et cinéma*, Nathan Université, Paris ;

29Jullier Laurent (2015), *L'analyse de séquences*, Edition Armant Colin, Paris ;

30DESILE Patrick (2000), *Généalogie de la lumière: du panorama au cinéma*, Harmattan, Paris ;

Références bibliographiques :

1- Références livresques

Alekan. H(1991) : *Des lumières et des ombres*, édition La librairie du collectionneur, Paris, 289p.

Aumont. J, Bergala A, Marie M & Vernet M. (2006) : *Esthétique du film*, Edition Nathan, Paris, 248p .

Aumont. J (2010) : *L'attrait de la lumière*, Edition Yellow New, Paris, 80p.

Aumont. J (2012) : *Le Montreur d'ombres*, Vrin, Paris, 160p.

Bablet. D (1978) : *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, L'Age d'homme, Lausanne, 296p.

Bordwell. D, Thompson K(2014) : *L'art du film : une introduction*, Edition de Boeck, Louvain-la-Neuve, 880p.

Clerc. J-M (1993) : *Littérature et cinéma*, Nathan Université, Paris, 222p.

Deleuze. G (1985) : *Image-temps*, Editions de Minuit, Paris, 384p.

DESILE. P (2000) : *Généalogie de la lumière: du panorama au cinéma*, Harmattan, Paris, 302p.

Fedry. J (2010) : *Anthropologie de la parole en Afrique*, Edition Karthala, Paris, 360p.

Gardies. R (2007) : *Comprendre le cinéma et les images*, Armand Colin, Paris, 312 pages.

GAUDRY. D (2008) : *LA LUMIERE : Expérience, pratique et savoir-faire*, Edition de Boeck, Bruxelles, 632p.

Jullier. L (2015) : *L'analyse de séquences*, Edition Armant Colin, Paris, 224 pages.

Martinet. A (1970) : *Eléments de linguistique générale*, Armand Colin, Paris, 223p.

Metz. C (1964) : « *Le cinéma : langue ou langage ?* », Communication. Volume n°4. pp. 52-90.

Metz. C (2013) : *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 447 pages, 449 pages.

Meunier. JP & Peraya. D (2010) : *Introduction aux théories de la communication*, Edition de Boeck, Bruxelles, 449 pages.

Odin. R (1990) : *Cinéma et production de sens*, Edition Armant Colin, Paris, 284 pages.

RENOUE. M(2001) : *Sémiotique et perception esthétique*, Presses Universitaire de Limoges, Limoges , 248p.

Vanoye. F, Frey. F & Goliot-Lété. A (2006) : *Le cinéma*, Edition Nathan, Paris, 160p.

Vernet. M (1980) : « *Codes non-spécifiques* », dans J. Collet, M. Marie, D. Percheron, J-P. Simon, Lectures du film, Edition Albatros, Paris, pp. 46-50.

2- Références sitographiques :

Dictionnaire Larousse. Disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9clairage/27537> [Consulté le 22 janvier 2020].

HEBERT. L (2018) : *Dictionnaire de Sémiotique Générale* [En ligne]. Université du Québec à Rimouski. Disponible sur: <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>. [Consulté le 13 février 2020].

Pervolovici. E (2016) : « *Manifestations de la lumière dans le cinéma contemporain : contemplation, mémoire, érotisme, mort* » dans *Lumière : Regards croisés des sciences humaines sur un objet d'étude transdisciplinaire*, Villeneuve d'Ascq, Publication de l'institut de recherches historiques et Septentrion, pp.94-104. Disponible sur <https://books.openedition.org/irhis/682?lang=fr#text.> [Consulté le 22 Janvier 2020].