

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère, BP 12 – 93 213 La Plaine Saint-Denis

33 (0) 1.84.67.00.01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2017-2019

Soutenance de juin 2019

Les Saisons, l'image expressive

Léo BREZOT

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *Pour qui n'a jamais connu la neige*

Directeur de mémoire : Jérôme BOIVIN, réalisateur et enseignant à l'ENS Louis-Lumière

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère, BP 12 – 93 213 La Plaine Saint-Denis

33 (0) 1.84.67.00.01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2017-2019

Soutenance de juin 2019

Les Saisons, l'image expressive

Léo BREZOT

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *Pour qui n'a jamais connu la neige*

Directeur de mémoire : Jérôme BOIVIN, réalisateur et enseignant à l'ENS Louis-Lumière

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire, Jérôme Boivin, pour sa confiance, ainsi que Jacques Perconte, Giusy Pisano et Paul Bydlowski pour leurs conseils.

Merci également à Julien Poupard, Claude Garnier, Jean-Noël Ferragut et Christophe Bousquet qui m'ont aidé dans mes recherches, et merci beaucoup à Diane Baratier, Patrick Blossier, Guillaume Brac, Laurence Grosjean, Paul Guillaume, Simon Livet et Yov Moor d'avoir joué le jeu des entretiens de manière si généreuse.

Résumé

Ce travail de recherche vise à mettre en évidence ce qui, à travers l'image, rend une saison reconnaissable au cinéma, et ce qu'induit sa présence dans un film. Pour cela nous nous penchons à la fois sur des données observables dans la nature, quantifiables, comme la course du soleil, les changements de couleur de la végétation... ainsi que sur des éléments purement imagiers, relevant d'a priori culturels, tels la symbolique et le cliché, ou de la nature même de l'image cinématographique, tels l'expression du temps ou la texture. Enfin, à travers les saisons, nous interrogeons la capacité de l'image au cinéma de provoquer quelque chose chez le spectateur, par le biais de l'empathie qu'elles convoquent.

Mots clés :

Saisons, Atmosphère, Lumière naturelle, Texture, Paysage, Empathie

Abstract

This essay aims to highlight what, through the image, makes a season recognizable in cinema, and what its presence in a movie induces. To do this, we look at observable and quantifiable data in nature, as the path of the sun or changes in the colour of vegetation, as well as elements purely subjective from the image, that are widely cultural, such as symbolism and cliché, or which concern the very nature of the cinematographic image, such as the expression of time or texture. Finally, through the seasons, we question the ability of the image in cinema to provoke something in the viewer, through the empathy they evoke.

Key-words :

Seasons, Atmosphere, Natural Light, Texture, Landscape, Empathy

TABLE DES MATIÈRES

<i>Remerciements</i>	3
<i>Résumé</i>	4
<i>Abstract</i>	5
MÉMOIRE	3
<i>Introduction</i>	3
<i>Partie I : Une affaire de lumière</i>	
a) <i>Soleil(s)</i>	9
b) <i>Ciel(s)</i>	21
c) <i>Terre(s)</i>	34
<i>Partie II : Une affaire de représentation</i>	
a) <i>Ce qu'on reconnaît (les indices)</i>	51
b) <i>Ce qu'on sait (le sens)</i>	67
c) <i>Ce qu'on ressent (la matière)</i>	83
<i>Partie III : Une affaire de cinéma</i>	
a) <i>Réalité en excès</i>	100
b) <i>Résonance des sentiments</i>	104
c) <i>Mouvement d'empathie</i>	118
<i>Conclusion</i>	130
SOURCES	134
Filmographie	134
Bibliographie	136
Ressources	137
Table des illustrations	138
ANNEXE	140

Fraîcheur de l'été – Entretien avec Diane Baratier.....	141
La peau des saisons – Entretien avec Laurence Grosjean.....	146
Construire un personnage – Entretien avec Simon Livet.....	150
Attendre quelque chose de la lumière – Entretien avec Patrick Blossier.....	156
Laisser nous échapper la poésie – Entretien avec Paul Guillaume.....	164
Balader le regard – Entretien avec Guillaume Brac.....	171
Supports de saison – Entretien avec Yov Moor.....	181
DOSSIER DE LA PARTIE PRATIQUE.....	189
CV.....	190
Note d'intention initiale.....	191
Synopsis.....	193
Scénario.....	193
Informations techniques.....	200
Synthèse des résultats.....	203

MÉMOIRE

Introduction

À l'origine de ce sujet, il y a les préoccupations d'un étudiant en cinéma qui cherche à comprendre *comment* se font telles images, ou telles autres. Et puis, au fil des recherches, des rencontres, il comprend rapidement que ce qui compte, c'est *pourquoi* fait-on telles images plutôt que telles autres.

Les saisons sont donc ici un prétexte pour parler d'image, réunir des questions et s'en poser des nouvelles (le sujet est un peu trop large pour bien dissimuler l'envie de parler de beaucoup de choses à la fois). Et elles s'y prêtent très bien, parce qu'elles permettent de poser le regard à plusieurs endroits à la fois : les saisons sont un jeu de variations qui, au fil de leurs particularités ou de leurs similarités, dessinent ce de quoi elles sont faites, ce par quoi elles peuvent exister. C'est comme si on multipliait les points de vue pour mieux voir les paramètres qui entrent en compte. Et à travers ces paramètres, c'est toute une logique de l'image cinématographique qui se dessine.

Et par image cinématographique, nous entendons une image qui va au-delà de simples considérations esthétiques. C'est considérer le film comme un système complexe, une combinaison de divers éléments concrets (décors, maquillage, montage, mixage...) et d'autres plus abstraits (rythme, émotion, atmosphère...) dont la perception n'est guidée que par leurs combinaisons réciproques. L'image cinématographique s'inscrit dans ce système et ne peut pas réellement en être extraite. Une image sortie du film n'est déjà plus vraiment une image cinématographique, mais

autre chose. Un photogramme permet d'étudier certains éléments précis (couleur, lumière, composition...), mais pas l'image cinématographique elle-même. On peut même dire que ces éléments sont toujours incomplets (comment étudier la composition d'un plan, quand il manque le mouvement ? La lumière quand le temps est figé ?), ce qui ne veut pas dire qu'ils ne sont pas pertinents au regard de l'analyse de l'image. Le photogramme est un bon outil d'analyse, seulement il faut garder à l'esprit qu'il ne peut pas supplanter l'image cinématographique, il en est, au mieux, un "extrait".

L'important sera donc d'analyser les images de saison dans ce qu'elles apportent au film, même si pour cela nous devons utiliser des outils qui nous en éloignent temporairement. Nous n'hésiterons d'ailleurs pas à aller largement puiser des idées dans la peinture, précisément parce que nous nous demanderons « *pourquoi* telle image ? ». Nous pensons qu'il est possible d'utiliser la peinture pour parler du cinéma, dans la mesure où ce sont des considérations intellectuelles qui nous intéressent (sur le rapport au sujet et à la pratique), et non des considérations esthétiques (« *comment* », ou la tentation de l'imitation). Cela est d'autant plus important pour notre sujet que les ouvrages qui traitent spécifiquement des saisons dans leur rapport au cinéma sont rares, et qu'il a donc fallu, pour les recherches, aller puiser des sources à droite et à gauche et parfois, donc, en dehors du cinéma.

Il y a à cela tout un tas d'avantages précieux : on est libre de choisir ce qui importe ou non (faire semblant d'oublier certaines choses, en sortir d'autres de nulle part...), on doit reformuler ou réadapter des définitions ou des solutions qui concernent d'autres sujets d'étude, et on doit emprunter des chemins détournés, tisser des liens entre des éléments a priori éloignés dans un travail de montage passionnant qui fait apparaître des points communs de manière étonnamment aisée. Car une saison, c'est une combinaison de beaucoup de choses qui tirent dans tous les sens, mais d'une manière agréablement harmonieuse.

Évidemment, la saison au cinéma est bien plus qu'une simple question d'image (à ce titre, le son restera le grand oublié de ce mémoire), mais nous chercherons ce que convoque une saison à l'image pour mieux comprendre ce que cette dernière peut provoquer en nous. Autrement dit, nous chercherons à savoir ce qui la compose pour savoir ce qu'elle peut. Tout le mémoire sera donc construit comme une déconstruction – du point de vue de l'image – de ce qui fait une saison au cinéma, puis inversement, de ce que fait une saison au cinéma.

Nous commencerons par étudier la lumière des saisons, la manière dont elle se comporte, dont elle évolue au fil de l'année, et quels sont les paramètres en jeu. Le but étant de pouvoir anticiper ou

reproduire cette lumière, et peut-être plus important : apprendre à la regarder. Nous verrons en quoi le caractère imprévisible de la lumière, et même plus largement des saisons, implique de savoir (et de pouvoir) prendre position face à la saison, car elle ne mène pas toujours là où on l'attend ni où on le souhaite.

Ensuite, nous chercherons à identifier les types d'éléments qui rendent une saison identifiable par l'image, et permettent donc, a fortiori, de la représenter. La représentation impliquant à la fois le sens qu'on donne aux images, ainsi que la manière de traduire le monde sensible par ces images. Nous nous pencherons donc sur la symbolique des saisons en cherchant à savoir dans quelle mesure cette approche est pertinente aujourd'hui, notamment en regard de tous les modes de présence de la saison que nous développerons dans cette partie.

Jusque-là, nous aurons essentiellement étudié les moyens d'expression de la saison par l'image de cinéma – « *comment* produire une saison au cinéma » – et la dernière partie sera donc consacrée à savoir ce qu'exprime une saison.

Nous explorerons la manière dont est *reçue* une image (plutôt qu'être *lue*), et comment les saisons peuvent faire vibrer cette part de l'image qui ne peut passer par la parole. Ainsi, nous essayerons de comprendre les mécanismes qui font qu'une saison éveille des idées chez le spectateur, comment la saison résonne dans l'image au ton de cette idée. Nous expliquerons ainsi l'intérêt de la saison – « *pourquoi* s'en servir au cinéma ? » – et peut-être de manière plus large la place et les possibilités de l'image dans un film.

Partie I : Une affaire de lumière

« Nous ne voyons rien véritablement avant de l'avoir compris »¹

John Constable

¹ John Constable, in C. R. Leslie, *John Constable*, Paris, École nationale des Beaux-Arts, 1996, p.274

Pour commencer cette étude des saisons, regardons la lumière qui rentre par nos fenêtres. Elle peut se déverser en un flot continu et puissant, rebondissant sur tous les murs et illuminant la pièce. Mais elle peut tout aussi bien peiner à lutter contre la pénombre, comme essoufflée par son parcours. Ou encore, coquette, elle peut prendre des teintes dorées et se laisser désirer en un long et langoureux rayon. Finalement, « *dans une année donnée et dans une pièce donnée, il y a des millions de types de lumière, selon la saison, le moment de la journée* » disait Vittorio Storaro, qui y voit une forme de liberté : « *selon le type d’histoire et le moment psychologique particulier du film que je tourne, il faut que j’essaie de comprendre lequel de ces millions de type d’éclairage s’adapte à ce moment du film, que je le reconstruise, que je le capte que je le congèle à ce moment de l’histoire du film.* »²

Nous allons donc tenter de comprendre les paramètres qui jouent sur la lumière solaire au fil des saisons afin d’arriver, par la suite, à envisager plus facilement ces « *millions de types de lumière* », pour pouvoir ensuite les « *congeler* » à notre manière. Pour cela nous allons momentanément nous écarter du cinéma³ et partir dans l’espace, suivre le parcours de la lumière du soleil jusqu’à la Terre en mouvement, à travers l’atmosphère et les nuages, pour finalement arriver à notre petite échelle humaine, celle où l’on fait des films.

2 Vittorio Storaro, Entretien réalisé en italien à Rome le 27 juin 1979, par Lorenzo Codelli, trad. Paul-Louis Thirard, in *Positif* n°222, septembre 1979

3 Je m’excuse d’avance auprès des lecteurs qui trouveront laborieuse cette première partie “technique” mais nécessaire. Qu’ils ne perdent pas espoir : à partir de la deuxième partie, tout n’est plus qu’approximations farfelues.

a) Soleil(s)

Selon l'heure de la journée, ou le jour de l'année, le soleil nous apparaît plus ou moins haut dans le ciel. Les ombres qu'il sculpte s'étirent ou rétrécissent selon qu'il se couche ou se trouve à son zénith. Pour comprendre son mouvement par rapport à l'horizon, il faut opérer une gymnastique de l'esprit et étudier le mouvement de la Terre par rapport au soleil.

Jour solaire

La Terre est constamment en orbite autour du soleil, sa révolution s'effectue sur un plan que l'on nomme l'écliptique. Ce faisant, elle effectue également un mouvement de rotation sur elle-même, selon un axe qui relie les pôles Nord et Sud, incliné de $23,5^\circ$ par rapport à l'écliptique.

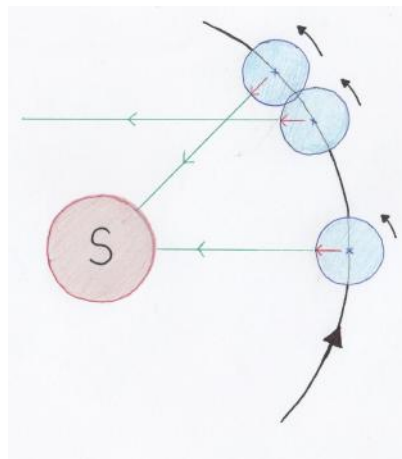


Illustration 1: Jour sidéral

Le mouvement de rotation complet s'effectue d'ouest en est, en 23 h 54 min 4 s. C'est la durée d'un jour sidéral (ou jour stellaire). On le différencie du jour solaire qui correspond à la durée entre deux retours successifs du soleil au méridien local, et qui dure en moyenne 24 h. Si le jour solaire est plus long que le jour stellaire, c'est précisément parce que la Terre effectue deux mouvements combinés (révolution et rotation) et de même sens.

Ainsi, une révolution complète de la Terre autour du soleil compte 366,24 jours sidéraux (une année sidérale) et seulement 365,24 jours solaires. Dans notre cas, on s'intéressera évidemment aux jours solaires, car c'est eux que l'on perçoit de notre point de vue terrestre avec les levers et couchers successifs du soleil.

La Terre étant plus ou moins sphérique, la durée d'un jour solaire n'est pas la même selon qu'on soit vers l'équateur ou proche des pôles. De plus, son axe de rotation étant incliné, l'enchaînement

du jour et de la nuit n'est pas toujours le même au cours de l'année, selon la position par rapport au soleil. On distingue alors des jours particuliers dans l'année.

Les **équinoxes**, tombant généralement les 21 mars et 21 septembre, sont les jours où – à midi – les rayons solaires arrivent perpendiculaires à l'équateur. Ce sont les dates auxquelles la durée du jour est égale à la durée de la nuit, en tout point du globe.

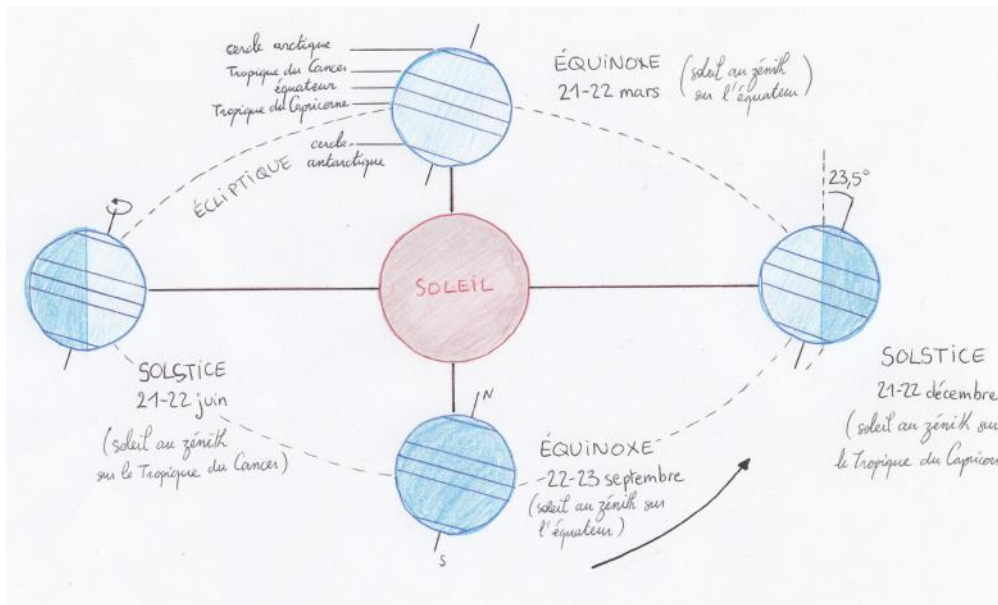


Illustration 2: Solstices et équinoxes

Les **solstices** correspondent aux dates à partir desquelles le rapport jour-nuit commence à s'inverser. Le solstice d'été (aux alentours du 21 juin) est la date à laquelle le soleil – à midi toujours – arrive perpendiculaire au tropique du Cancer (latitude $23,5^{\circ}$ N). C'est – dans l'hémisphère nord – la date du jour le plus long, et à partir de laquelle la durée des jours va recommencer à s'accourcir. Le solstice d'hiver (aux alentours du 21 décembre) est la date à laquelle les rayons solaires arrivent perpendiculaires au tropique du Capricorne ($23,5^{\circ}$ S) à midi. C'est – dans l'hémisphère nord toujours – la date du jour le plus court, et à partir duquel les journées vont recommencer à s'allonger.

En raison de leur caractère de point tournant, on considère généralement que le changement de saison se fait aux dates des équinoxes et des solstices.

Coordonnées géographiques

On a compris que l'inclinaison des rayons solaires n'est pas la même selon la position à la surface du globe. Il est donc important, lorsqu'on étudie la lumière solaire, de se placer dans un

repère géographique précis. C'est pourquoi nous allons utiliser le système de coordonnées géographiques, à savoir la latitude et la longitude.

La **latitude** donne un positionnement nord-sud. La latitude d'un point se définit par l'angle au centre de la Terre formé par la normale en ce point avec le plan équatorial. Ainsi on obtient des valeurs allant de 0° à l'équateur à 90° aux pôles. Les points de même latitude forment des cercles appelés parallèles (car ils apparaissent comme parallèles entre eux sur un planisphère), qui sont perpendiculaires à l'axe de rotation de la Terre.

La **longitude** donne un positionnement est-ouest. Elle se définit selon des méridiens, qui sont des demi-cercles reliant un pôle à l'autre. La longitude d'un point se mesure selon l'angle que forme le méridien passant par ce point et le méridien de référence de Greenwich, par rapport à l'axe de rotation. La longitude varie donc entre 0° et 180° de part et d'autre du méridien de Greenwich.

Tout point à la surface du globe est ainsi repérable par ses coordonnées angulaires de longitude et de latitude. Pour plus de précision, on a divisé les degrés d'angle en minutes et secondes ($1^\circ = 60'$ et $1' = 60''$), c'est le système DMS (degré, minutes, secondes). Par exemple, les coordonnées de l'ENS Louis-Lumière sont : $48^\circ 55' 20''$ nord ; $2^\circ 20' 8''$ est.

Diagramme solaire

En connaissant les coordonnées géographiques d'un lieu, on peut calculer la position du soleil dans le ciel vu depuis ce lieu, en fonction de l'heure et du jour de l'année⁴. L'illustration de la trajectoire du soleil ainsi obtenue se fait grâce à un diagramme solaire, sur lequel figurent trois informations : l'heure, l'inclinaison du soleil, et son azimut.

Un **azimut** donne – dans un espace donné à trois dimensions – la direction d'un objet sur le plan d'observation (à deux dimensions). Il est l'angle entre une direction de référence et la direction de la projection de l'objet sur le plan. Par exemple, l'azimut géographique se définit comme l'angle entre la direction mesurée et le Nord géographique, dans le sens des aiguilles d'une montre (de 0° à 360°).

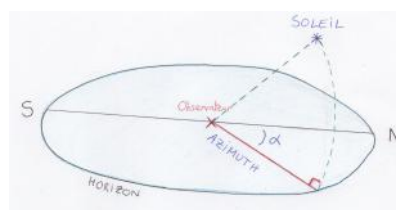


Illustration 3: Azimut

⁴ On ne cherchera pas ici à développer les calculs en jeu, ce qui nous éloignerait de notre sujet.

L'azimut solaire, quant à lui, prend des valeurs de -180° à 180° , par souci de symétrie, mais sa référence n'est pas la même selon qu'on est dans l'hémisphère nord ou sud. Dans l'hémisphère nord l'azimut est mesuré dans le sens des aiguilles d'une montre depuis le Sud. Dans l'hémisphère sud, en revanche, l'azimut est mesuré dans le sens contraire des aiguilles d'une montre depuis le Nord. Ainsi, qu'on soit dans l'hémisphère nord ou sud, l'azimut solaire est négatif le matin (côté est) et positif l'après-midi (côté ouest).

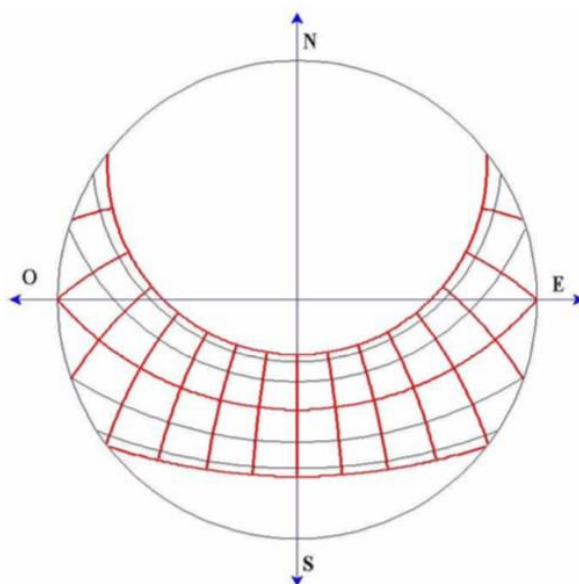


Illustration 4: Exemple de diagramme

Le diagramme se présente donc comme ci-dessus, sous la forme d'un cercle orienté selon les points cardinaux. Le centre de ce cercle représente le point d'observation (défini par ses coordonnées géographiques) et la circonférence du cercle représente l'horizon. Les courbes représentent la course du soleil.

Le disque est la projection d'une demi-sphère représentant la voûte céleste. Ainsi, plus un point est proche du centre du disque, plus le soleil se trouve à la verticale, et inversement, plus un point se rapproche du bord du disque, plus le soleil tend vers l'horizon. C'est ainsi qu'on lit l'inclinaison du soleil : 90° au centre (le zénith) et 0° à la circonférence (il disparaît derrière l'horizon).

L'azimut se lit tout simplement comme l'angle par rapport à la référence, soit ici le Sud.

Les heures sont indiquées par les lignes transversales, on repère midi, car c'est l'heure à laquelle l'azimut solaire est nul. À partir de là, on connaît les autres heures. Il est important de noter que sur un diagramme solaire simple, l'heure utilisée est l'heure solaire. C'est-à-dire que midi correspond au moment où le soleil atteint son point culminant (d'où le fait qu'il soit toujours aligné avec le

Sud). Elle diffère de l'heure légale, qui dépend des fuseaux horaires (qui diffèrent de la simple référence des méridiens) et qui est décalée lorsqu'on est en heure d'été.

Les courbes indiquent donc la position du soleil (au 20^e jour de chaque mois dans cet exemple), et en gras figurent les équinoxes et les solstices.

Donc une fois compris les différents repères du diagramme, il devient facile de lire la course du soleil à une date donnée. C'est-à-dire qu'avec un diagramme solaire et à l'aide d'une simple boussole, on peut se rendre sur un décor et anticiper les directions que va donner le soleil, plusieurs mois avant le tournage.

Pour plus de précision tant sur la date que sur le lieu géographique, il est préférable de calculer son propre diagramme solaire. Il existe par exemple des sites internet (dédiés aux particuliers souhaitant faire des installations photovoltaïques, notamment) sur lesquels on peut en générer⁵.

Voici un exemple de diagramme solaire pour les coordonnées de l'ENS Louis-Lumière, généré par le site Sun Earth Tools :

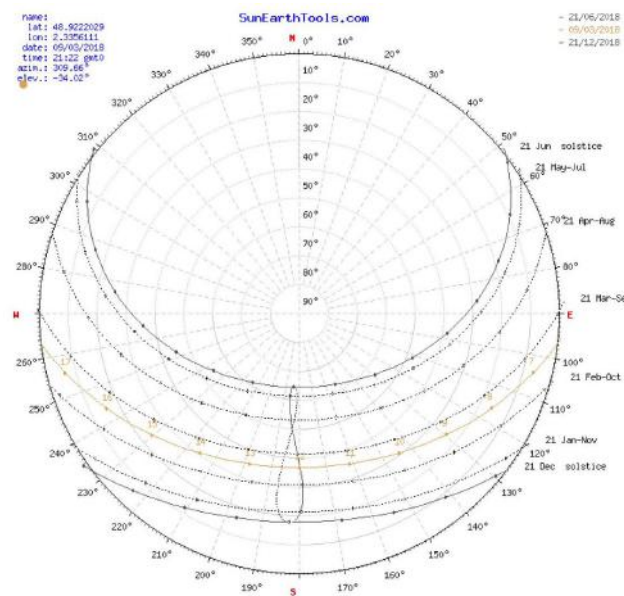


Illustration 5: Diagramme solaire pour l'ENS Louis-Lumière

Sur ce diagramme, les calculs sont corrigés en prenant en compte l'heure légale, c'est pourquoi on remarque que l'inclinaison maximale du soleil ne correspond pas toujours à midi (d'où le petit tracé en forme de 8 qui montre le décalage au fil des mois). De plus c'est l'azimut géographique qui est utilisé et non l'azimut solaire.

5 Il est également assez facile de trouver les équations correspondantes sur des sites destinés à l'énergie solaire et à l'ensoleillement en architecture.

Le site propose également un diagramme complémentaire, moins imagé, mais peut-être plus facile à lire qui se présente sous la forme suivante :

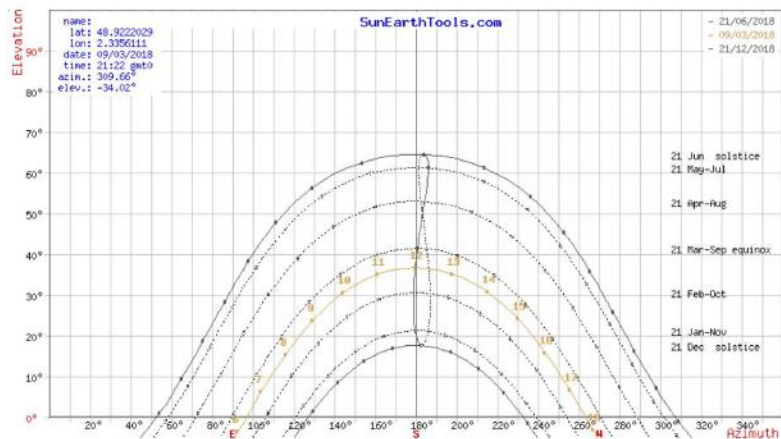


Illustration 6: Autre type de diagramme

Actuellement il existe des applications pour smartphone qui remplacent le diagramme solaire et la boussole, et fonctionnent grâce au GPS (pour obtenir les coordonnées) et présentent la course du soleil en réalité augmentée, automatisation qui facilite beaucoup le travail, malgré une certaine imprécision. Il nous paraissait cependant important de développer et de comprendre les principes mis en jeu, tant par curiosité que par nécessité de maîtrise de l'outil.

Orientation des saisons

Si on lit la trajectoire du soleil en fonction des saisons, on se rend compte que les différences ne sont pas négligeables, surtout à mesure qu'on s'éloigne de l'équateur. À la latitude de Paris, au solstice d'été, le soleil reste 16 h dans le ciel, il couvre 260° d'azimut sur l'horizon et monte jusqu'à 65° d'inclinaison. Les jours d'hiver paraissent bien maigres, en comparaison, avec seulement 8 h de soleil, 108° d'azimut et un maximum vertical de 18°. Les directions (azimut et inclinaison) changent beaucoup et vite en été, tandis qu'en hiver, la direction est plus constante.

Donc, lorsqu'on cherche une lumière typiquement hivernale, on ira plutôt chercher les lumières latérales, les contre-jours... Les ombres sont étirées et très visibles, au contraire d'une pleine journée d'été où les ombres ont tendance à s'effacer, se raccourcir, en raison de la verticalité du soleil.



Illustration 7: *Conte d'automne* – Éric Rohmer



Illustration 8: *Conte d'été* – Éric Rohmer

En revanche, dès qu'on s'attarde sur les débuts et fins de jour, les directions de lumière deviennent évidemment plus équivoques. Pour forcer l'exemple, on pourrait tourner à Louis-Lumière une scène hivernale en plein mois de juin : on tournerait entre 5 h et 7 h puis entre 19 h et 21 h (périodes où le soleil est en dessous de 20°). Évidemment, c'est une situation toute théorique, car cela pose des problèmes de temps de tournage (seulement 4 h) et l'inclinaison ainsi que l'intensité du soleil varient très vite (20° en 2 h) ce qui complique les raccords lumière.

Et évidemment, le décor va beaucoup jouer sur la lumière disponible : pour *The Fortress* de Dong-Hyuk Hwang, la ville en siège se trouve au fond d'une vallée, et le chef opérateur Ji-Yong Kim explique qu'en raison des montagnes les entourant, ils avaient très peu d'heures de soleil par jour. Cela a permis de renforcer ce sentiment de climat glacial qu'aucun rayon de soleil ne vient réchauffer. La situation inverse serait le bord de mer, où on peut avoir la plus grande course du soleil possible étant donné le bas niveau de l'horizon (0 m sur la mer).

Comprendre la trajectoire du soleil, plus que d'afficher une représentation exacte et mathématique de la lumière en fonction de la saison (cette précision-là n'est ni souhaitée ni

practicable), nous permet de commencer à nous donner une idée de l'ambiance lumineuse qui émane – globalement – d'une saison ou d'une autre, à tel ou tel moment de la journée.

Pour Henri Alekan, le respect des directions de lumière serait même une question d'harmonie :

« La saison détermine objectivement le climat général. Même s'il s'agit de l'éclairage artificiel dans un studio, le respect des positions solaires dans l'espace et les différences d'intensité lumineuses et de contraste harmonisent l'ensemble des éléments actifs – l'action ou les actions – et passifs – les lieux ou décors. »⁶

Autrement dit, donner une logique d'ensemble à la lumière de la scène va permettre que les éventuelles variations *locales* de traitement (adoucir l'effet sur un comédien, créer une brillance dans le décor...) ne détonnent pas dans l'image *globale*. C'est une remarque qui nous paraît d'autant plus importante qu'elle est formulée par un chef opérateur qui travaillait notoirement par "touches", c'est-à-dire en plaçant plusieurs sources "primaires", autour desquelles vont s'articuler des sources "secondaires", voire "tertiaires" dirigées vers l'un ou l'autre élément du plan, dans une construction lumineuse à la fois très minutieuse et très rigide en termes de positions de comédiens⁷. En fin de compte, quel que soit l'effet lumineux (réaliste, fantaisiste...), la cohérence de la lumière garantit une unicité de l'image, elle lui évite de se déchirer par un déséquilibre intérieur⁸.

En ce qui nous concerne, le choix d'une saison pour un film – qu'on s'y place ou qu'on la reproduise – oblige à respecter cette cohérence, faute de quoi la saison risque de disparaître au profit d'artifices étonnants (imaginons une terrasse en plein soleil d'été, et un personnage au premier plan éclairé par une lumière rasante). Et même, cette logique de la lumière devrait être d'autant plus stricte (ou renforcée) que la saison a besoin d'être ressentie. C'est d'ailleurs un peu ce que fait Éric Rohmer pour son *Conte d'été* en plaçant toutes ses scènes de plage sous le même soleil :

« Il avait écrit toutes les scènes l'après-midi, exprès pour qu'on ait la belle lumière. Il m'a expliqué qu'il avait déjà l'expérience de *Pauline à la plage*, et qu'il savait que la belle lumière pour les scènes de plage serait l'après-midi. »⁹

C'est un choix à la fois esthétique (« belle lumière ») et de cohérence, afin d'obtenir un rendu global de la lumière d'été sur tout le film.

6 Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris, Éditions du Collectionneur, 2001, p.31

7 Sa méthode découlait évidemment des techniques autour desquelles s'est construite l'esthétique cinématographique de l'époque.

8 Cohérence et unicité ne signifient pas uniformité, l'image a beau être perçue au premier coup d'œil comme un ensemble, elle peut tout à fait se faire déplacer ou arrêter le regard, avoir ses points de fuite, lignes de force ou centres de gravité qui en font un élément extrêmement dynamique.

9 Diane Baratier, « La fraîcheur de l'été – Entretien », août 2018, voir en Annexe

On peut dire que tourner sans avoir les moyens de contrôler la lumière inverse les priorités en termes de tournage : « Le découpage suit la lumière. Quand il y a des petites équipes comme là, on suit la lumière. C'est quand on a des grosses équipes qu'on fait un découpage qui ne bouge pas et à ce moment-là on sort les gros projecteurs pour éclairer. »¹⁰. Mais la question reste la même, à savoir de partir soit de la temporalité pour aller vers la lumière souhaitée, soit de la lumière pour amener une certaine temporalité, mais en aucun cas des deux séparément.

Cette temporalité dans la lumière est d'autant plus sensible qu'elle ne s'exprime pas uniquement à travers l'orientation du soleil, mais aussi à travers sa teinte et celle du ciel. Selon qu'il est au zénith ou sur le point de se coucher, il varie dans une gamme allant du jaune très pâle à l'orangé, voire au rouge vif selon les régions et les conditions atmosphériques. Nous allons donc tenter d'expliquer les raisons d'une telle variation, et des méthodes qui permettent de l'exprimer ou de la quantifier.

Caractéristiques d'une onde lumineuse

Pour rappel, la lumière est une onde électromagnétique, c'est-à-dire qu'elle est l'association d'un champ électrique et d'un champ magnétique oscillant de concert et se propageant en ligne droite. Ainsi, on peut la caractériser par sa fréquence (notée f , mesurée en Hertz) qui correspond au nombre de fois que se produit une vibration chaque seconde. On peut également la caractériser par sa longueur d'onde (notée λ en nm) qui est la distance séparant deux points vibrant de la même manière.

Ces deux valeurs sont liées par la célérité c de la lumière : $\lambda = \frac{c}{f}$ (avec $c = 3,00 \cdot 10^8$ m/s).

Dans certaines situations, on peut aussi utiliser la pulsation (notée ω) qui correspond à la vitesse angulaire qu'aurait un système en rotation avec la même fréquence f .

On la calcule $\omega = 2\pi f$ ce qui revient à $\omega = \frac{2\pi c}{\lambda}$

Rappelons également que l'œil humain est capable de distinguer un spectre de longueurs d'onde allant de 380 nm à 780 nm, elles sont ensuite interprétées par le cerveau comme des couleurs (allant respectivement du bleu au rouge en passant par le vert et le jaune).

10 Diane Baratier, *ibid.*

Diffusion de Rayleigh

La lumière provenant du soleil, en rentrant dans l'atmosphère, rencontre une infinité de particules (molécules de gaz, gouttes d'eau en suspension, aérosols...) avec lesquelles elle va rentrer en contact, ce qui va avoir pour effet de la diffuser. La nuit, les étoiles ne produisent pas une lumière suffisante (en raison de leur éloignement) pour qu'elle soit réellement diffusée par l'atmosphère, ce qui fait que le ciel reste sombre. En revanche, le jour, avec la lumière du soleil, le ciel est lumineux : il s'agit des rayons qui nous parviennent indirectement, diffusés par les particules de l'atmosphère.

La relation établie par le physicien John William Strutt Rayleigh (1842 - 1919), permet d'expliquer en partie ce phénomène : elle explique la diffusion d'une onde lorsqu'elle entre en contact avec une particule très petite devant la longueur d'onde ($\leq 1/10^6$), ce qui est le cas des molécules de gaz de l'atmosphère comme le diazote (0,315 nm) et le dioxygène (0,292 nm) face aux longueurs d'onde du visible (400 – 800 nm). On parle alors de diffusion élastique, c'est-à-dire que l'énergie cinétique totale est conservée – pas de variation de longueur d'onde – mais les directions de propagation sont modifiées.

Au passage d'une onde électromagnétique (un rayon lumineux) sur un atome, le champ électrique de cette première va déformer le nuage électronique de ce second (les électrons en orbite autour du noyau). Ainsi, le barycentre du nuage électronique (de charge négative) va osciller par rapport au noyau (de charge positive) ce qui aura pour effet de créer un dipôle électrostatique qui émet un rayonnement : c'est l'onde électromagnétique qui « ressort » de l'atome dans plusieurs directions différentes.

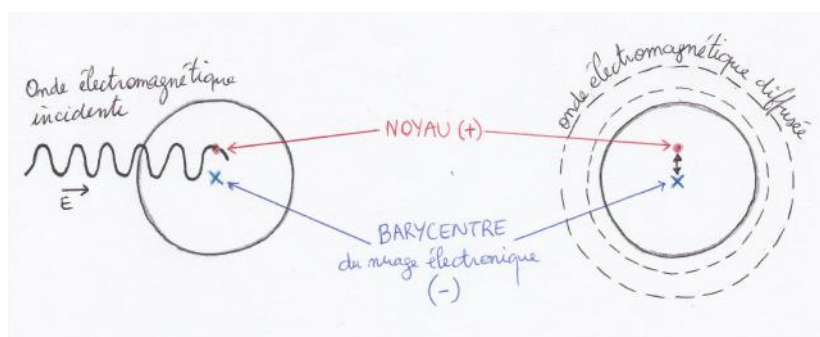


Illustration 9: Action d'une onde électromagnétique sur un atome

On considère que la force reliant le barycentre du nuage électronique au noyau de l'atome est proportionnelle à la distance qui les sépare, cela permet de calculer la puissance rayonnée en

fonction de la longueur d'onde de l'onde incidente. L'intensité du rayonnement émergent varie en fonction de l'angle par rapport à l'onde incidente, on calcule donc une puissance moyenne.

$$\langle P \rangle = \frac{\mu_0}{12 \pi c} \omega^4 p_0^2$$

avec μ_0 = perméabilité du vide ; c = célérité de la lumière ; ω = pulsation de l'onde ; p_0 = amplitude du moment dipolaire du dipôle électrostatique formé

On remarque que dans cette formule la pulsation ω intervient (à puissance 4). Cela signifie que la diffusion n'est pas la même en fonction de la longueur d'onde. Ainsi, si on compare un bleu à 400 nm et un rouge à 800 nm :

$$\omega_{bleu} = \frac{2 \pi c}{400 \cdot 10^{-9}} \quad \text{et} \quad \omega_{rouge} = \frac{2 \pi c}{800 \cdot 10^{-9}} \quad \Rightarrow \quad \omega_{bleu} = 2 \omega_{rouge}$$

$$\text{Donc } \langle P \rangle_{bleu} = 2^4 \langle P \rangle_{rouge}$$

Le bleu est donc diffusé $2^4 = 16$ fois plus que le rouge.

C'est ce qui explique la couleur du ciel en plein jour. En effet, s'il apparaît bleu, c'est parce que les rayons rouges – moins diffusés – nous parviennent plus directement, tandis que les rayons bleus – en partie diffusés par l'atmosphère – nous parviennent indirectement. Le soleil nous apparaît jaune, car son rayonnement direct a perdu une partie de son bleu.

Quand l'atmosphère est moins épaisse, comme en altitude, la lumière est moins diffusée et on a un ciel d'un bleu profond, d'une couleur plus pure (quasiment seules les radiations de faible longueur d'onde – violet, bleu – sont diffusées). Et inversement, plus l'atmosphère est épaisse, comme au niveau de la mer, plus une grande quantité de lumière est diffusée (y compris des longueurs d'onde tendant vers le vert et le jaune) et le ciel paraît donc d'un bleu plus pâle (mêlé à d'autres couleurs).

Le cas extrême étant celui des levers et couchers de soleil, où les rayons traversent une couche 10 à 15 fois plus épaisse d'atmosphère, en raison de l'angulation, mais aussi des nombreuses poussières et aérosols qui se concentrent dans la partie basse de l'atmosphère. À ce moment, le soleil prend des teintes rouge-orangé, car ce sont les seules longueurs d'onde qui parviennent encore directement à notre œil, le reste du spectre du visible étant diffusé dans le ciel (ce qui donne ce dégradé tendant vers le bleu au fur et à mesure que l'on s'éloigne du soleil).

Donc, en fonction des conditions atmosphériques, mais surtout de la variation de l'inclinaison du soleil tout au long de la journée, la couleur de la lumière varie beaucoup. Il devient alors nécessaire de pouvoir mesurer et quantifier cette couleur pour pouvoir travailler la lumière.

Température de couleur

Le modèle du corps noir s'avère extrêmement pratique pour la prise de vues, étant donné la diversité des sources (naturelles, artificielles), car il permet de travailler les nuances, les ajuster, les gommer ou les renforcer.

Donc dans l'idée de travailler en lumière naturelle, il devient très important de pouvoir mesurer (thermocolorimètre ou spectromètre) et de pouvoir corriger (gélâtines¹¹ ou certains projecteurs LED) la température de couleur de ses sources pour s'accorder à celle du soleil qui change au cours de la journée. Henri Alekan proposait d'ailleurs, dans *Des lumières et des ombres*, un schéma donnant la température de couleur du soleil en fonction de son inclinaison.

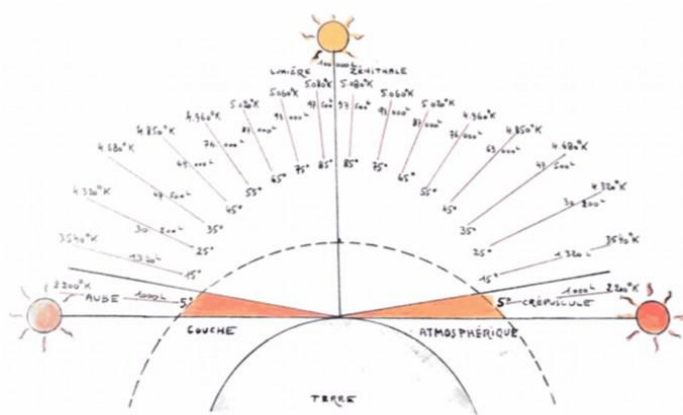


Illustration 10: Température de couleur du soleil en fonction de son inclinaison ; Henri Alekan

On peut donc estimer un bouquet de températures de couleur du soleil en fonction des saisons. À la latitude de Paris, au solstice d'hiver l'inclinaison du soleil ne dépasse pas les 18° (moins de 4 000 K), tandis qu'au solstice d'été il atteint 65° (plus de 5 000 K). Ainsi, la lumière a tendance à être plus orangée en hiver qu'en été, en raison de la faible inclinaison du soleil.

On pourrait se dire qu'en extérieur jour, sans avoir de sources additionnelles, la température de couleur du soleil importe peu puisqu'on peut compenser ses variations grâce à la balance des blancs (et donc maintenir sa neutralité, par exemple). C'est oublier que le soleil n'est pas l'unique source de lumière, et que le ciel lui aussi nous éclaire, même si c'est de manière moins puissante. Or le ciel, de par sa couleur bleue, est une source très froide (12 000 K à 15 000 K). Lorsque le soleil est très élevé, et que le temps est clair, la lumière du ciel ne représente que 20 % de l'illumination totale. On ne sent le bleu du ciel que dans les zones de fortes ombres ou sur quelques reflets de

11 On différenciera les gélâtines, qui appliquent un effet ou une correction sur des sources lumineuses, des filtres, qui s'utilisent sur des optiques.

peau. Mais lorsque le soleil est proche de l'horizon, non seulement son rapport d'intensité au ciel est plus faible, mais il prend des teintes chaudes. Le ciel à son opposé, lui, est toujours bleu. On obtient donc un contraste coloré important sur les objets, où les ombres – importantes étant donnée l'inclinaison du soleil – paraissent d'autant plus bleues que le soleil est doré¹².

Il ne faut pas oublier de replacer les éléments avancés ici (diagrammes solaires, tableaux de température de couleur...) dans leur contexte, c'est-à-dire la durée (il ne s'agit pas d'états lumineux spontanés, mais successifs). Sur la durée d'une journée, la lumière évolue avec la course du soleil, en direction et en couleur, de l'aube au crépuscule, nous offrant ainsi une perception du temps dont le cadran solaire en est l'expression la plus évidente¹³. Puis, sur la durée des semaines, des mois, c'est la course du soleil qui évolue, créant un effet subtil mais non moins intéressant qui est que la perception du temps même s'en trouve affectée, gagnant ou perdant en intensité en fonction de la saison : l'été, les moments de la journée sont bien marqués et différenciés, alors qu'au cœur de l'hiver la lumière évolue moins. Nous dirons donc qu'en été la sensation de l'écoulement du temps est plus "intense" qu'en hiver, si on se base sur la lumière.

On constate déjà que, malgré le caractère précis et scientifique des données étudiées, les résultats obtenus ne sont pas reproductibles dans l'absolu, précisément parce que l'effet qu'ils rendent n'est, lui, pas quantifiable : on parle de sensation colorée, de perception du temps... Il est donc important d'adopter une posture d'analyse qui permette de ne pas laisser s'échapper cette part non-quantifiable. La diffusion de la lumière, par exemple, est un phénomène parfaitement explicable, mais qu'il est difficile de mesurer.

b) Ciel(s)

Ce qu'on appellera ici la qualité de la lumière (ou la qualité d'une source) c'est son caractère plus ou moins diffusé. Une source « dure » accusera des ombres nettes, une source diffuse donnera des transitions ombre-lumière plus douces. De manière très schématique : plus une source est ponctuelle (assimilable à un point), plus elle est dure, et inversement, une source très large sera diffuse. On illustre ce principe dans le schéma suivant :

12 Le contraste coloré est un effet de perception qui fait que lorsque deux couleurs complémentaires sont juxtaposées, elles paraissent chacune plus vives que vues séparément.

13 Jusqu'à la fin du Moyen-Âge et l'invention des horloges mécaniques, l'heure se basait sur la course du soleil, c'est-à-dire qu'on différenciait les heures de jour et les heures de nuit (séparées en deux séries de 12 heures), ce qui fait que leur durée n'était pas la même en fonction de la période de l'année. (*Le Temps à l'œuvre*, Louvre-Lens, 2012)

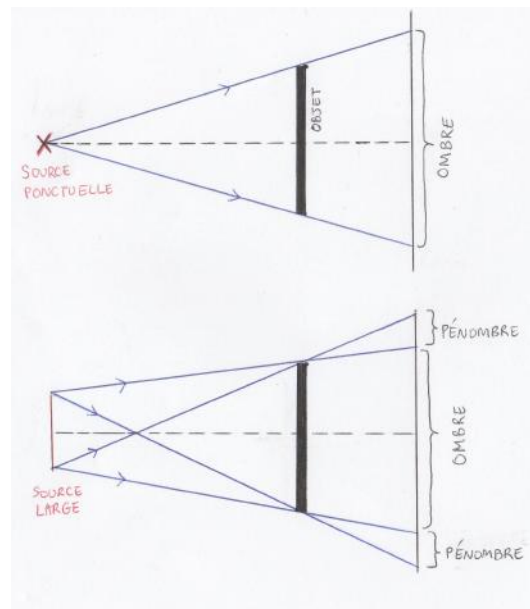


Illustration 11: Ombre en fonction de la nature de la source

Les sources ponctuelles peuvent devenir des sources diffuses si on intercale entre la source et le sujet une surface diffusante qui va « éclater » la lumière. Dès lors, on peut assimiler la taille de la source à celle de la surface diffusante. Dans le cas de la lumière solaire, son caractère diffus dépend directement des conditions atmosphériques et des nuages en présence. Pour prendre un cas extrême, lorsque le ciel est entièrement couvert, la taille de la source devient celle du ciel, ce qui donne évidemment une qualité toute différente que lorsque le soleil nous parvient quasiment sans diffusion (on a alors une source ponctuelle).

On a affaire ici à une autre forme de diffusion que la diffusion de Rayleigh, puisque toutes les longueurs d'onde sont diffusées de manière égale (c'est ce qui fait qu'un nuage apparaît blanc ou gris, et non pas coloré comme le ciel).

Théorie de Lorenz-Mie

Ce type de diffusion a été théorisé grâce aux recherches de Ludvig Lorenz (1829 – 1891), suivies des travaux de Gustav Mie (1868 – 1957).

Nous allons tenter de résumer simplement cette théorie, afin de désigner les paramètres en jeu et pouvoir décrire précisément de quelle manière elle agit sur la lumière.

Définitions préalables

- L'indice de réfraction d'un milieu est une grandeur sans unité qui indique la manière dont la lumière se déplace dans ce milieu (notamment sa vitesse).
- Le *front d'onde* est une surface de points ayant mis le même temps de parcours depuis la source de l'onde. Il sert à décrire la manière dont se propage une onde.
- Une *onde plane monochromatique* est une onde qui peut se modéliser par une fonction sinusoïdale du temps, et qui n'a donc qu'une seule fréquence et longueur d'onde (= monochromatique) et dont tous les fronts d'onde sont perpendiculaires à sa direction de propagation (= plane).
- Un *vecteur d'onde* sert à décrire la propagation d'une onde. Il est de même direction que celle-ci et perpendiculaire à son front d'onde (dans le cas d'une onde monochromatique).
- Le *nombre d'onde* (noté k) est la norme du vecteur d'onde. Il s'exprime : $k = \frac{2\pi}{\lambda}$

Dans la théorie de la diffusion de Mie, une onde plane monochromatique de vecteur d'onde k se propage dans un milieu d'indice de réfraction N . L'onde rencontre une particule, modélisée par une sphère de rayon a et d'indice N_1 . Cette particule réfléchit et réfracte l'onde dans toutes les directions, c'est la diffusion.

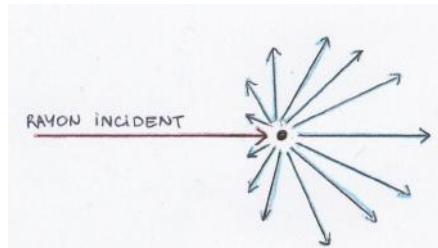


Illustration 12: Diffusion anisotrope

Pour étudier la répartition de la diffusion, on étudie l'amplitude des ondes émergentes en plusieurs points P_n extérieurs à la sphère, repérés en coordonnées sphériques (r, θ, φ ; soit : distance au centre de la sphère, angle par rapport à l'incidence, et phase de l'onde). C'est ainsi qu'on remarque la répartition inégale des ondes émergentes, leur amplitude n'étant pas uniforme.

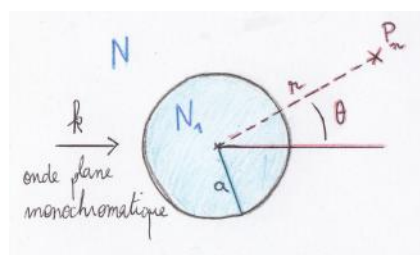


Illustration 13: Grandeurs

La diffusion de l'onde au sortir de la particule est déterminée par le paramètre de taille x et le rapport d'indice m .

$$x = k \cdot a = \frac{2\pi Na}{\lambda} \text{ et } m = \frac{N_1}{N}$$

De là, on rajoute la section efficace de diffusion σ_{diff} , qui caractérise l'interaction entre l'onde incidente et la sphère de diffusion. Elle est définie comme le rapport entre la puissance diffusée en watts (au sortir de la particule, donc) et la puissance irradiante de l'onde incidente en $W \cdot m^{-2}$.

Pour une même puissance irradiante de l'onde incidente, la puissance diffusée peut beaucoup varier en fonction de la taille de la particule. Et dans le modèle d'une particule sphérique et d'un faisceau de rayons parallèles et homogènes, la surface d'incidence des rayons incidents peut s'apparenter à un disque de rayon a (c'est la forme que prend l'ombre projetée par la particule).

C'est pourquoi on définit l'efficacité de diffusion Q_{diff} :

$$Q_{diff} = \frac{\sigma_{diff}}{\pi a^2}$$

Le graphique ci-dessous représente l'efficacité de diffusion Q_{diff} en fonction du paramètre de taille x , pour un rapport d'indice $m = 1,33$ (ce qui est le cas lorsqu'on considère par exemple des gouttelettes d'eau dans l'air).

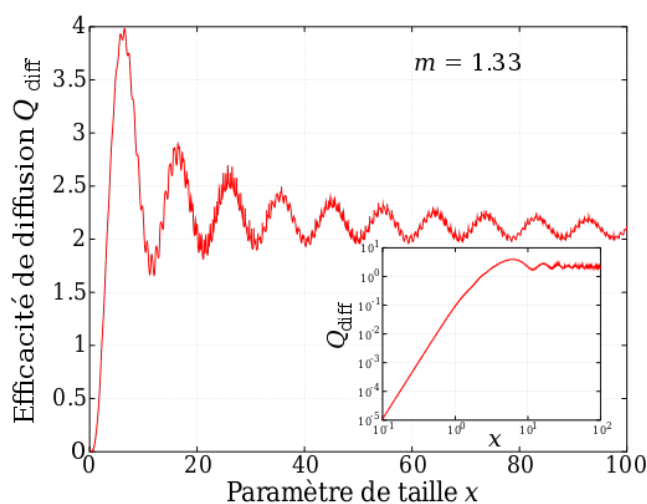


Illustration 14: Efficacité de diffusion Q_{diff} en fonction du paramètre de taille x

On remarque que la fonction tend asymptotiquement vers une valeur moyenne (ici de 2). Cela signifie que l'efficacité de diffusion tend à être la même pour toutes les longueurs d'onde à partir d'une certaine valeur, ou pour toutes les particules à partir d'une certaine taille.

Le début de la courbe, représenté dans l'insert à l'aide d'une courbe logarithmique, montre comment pour un paramètre de taille inférieur à 1 (particules de taille équivalente ou inférieures à la longueur d'onde), la courbe connaît en revanche de grandes disparités quant à l'efficacité de diffusion : toutes les longueurs d'onde ne sont pas diffusées de manière égale, c'est la diffusion de Rayleigh.

Ainsi, la théorie de Mie permet d'expliquer un phénomène qui n'est que le résultat de multiples réfractions et réflexions, pour en donner un modèle quantifiable (avec l'efficacité de diffusion, ou avec l'étude de la répartition des amplitudes). On comprend que la diffusion dépend davantage de la nature des particules (leur indice de réfraction), que de leur taille ou de la longueur d'onde des rayons incidents¹⁴.

Pour synthétiser, la théorie de Mie englobe la diffusion de Rayleigh et s'étend à tout type de particule, même de taille comparable ou supérieure devant la longueur d'onde (de 0,1 à 10 fois)¹⁵. Elle concerne donc également les gouttelettes d'eau et cristaux de glace – les nuages, entre autres – et les aérosols, qui comprennent notamment les poussières, les fumées et les pollens.

À la différence de la diffusion de Rayleigh, la diffusion de Mie est anisotrope, c'est-à-dire qu'elle est plus forte dans la direction opposée à l'onde incidente (et inversement, qu'elle est moins prononcée dans la direction de l'onde). Cela est d'autant plus prononcé que la particule est grande.

De plus, cette diffusion ne dépend ni de l'intensité de la lumière ni de sa longueur d'onde, c'est une diffusion "blanche". C'est ce qu'on expliquait plus haut à propos de la neutralité colorée des nuages. Il en est de même pour les aérosols, qu'on trouve principalement dans les couches basses de l'atmosphère, et qui donnent cet aspect plus délavé au bleu du ciel au niveau de l'horizon (au bleu s'ajoute du blanc). La diffusion atmosphérique¹⁶ elle aussi est due à ces aérosols. C'est pourquoi dans les endroits très secs elle est très forte (il y a beaucoup de poussières en suspension) et qu'à l'inverse, les lendemains de pluie, les paysages semblent beaucoup plus nets et la vue porte plus loin, les aérosols ayant été nettoyés par la pluie.

La lumière solaire rencontre donc toujours, d'une manière ou d'une autre, la diffusion de Mie. À commencer – nous les avons déjà évoqués – par les nuages.

14 Évidemment, la quantité de particules présentes influence fortement la diffusion, chaque rayon pouvant être diffusé plusieurs fois.

15 Cette théorie permet également d'expliquer la formation des arc-en-ciels et autres phénomènes atmosphériques comme les couronnes ou les gloires, mais cela ne nous concerne pas ici.

16 Phénomène observé, puis reproduit en peinture par Léonard de Vinci au XV^e siècle, aussi appelé perspective atmosphérique ou *sfumato* en peinture, il s'agit de l'estompement progressif des couleurs et des contours des objets en fonction de leur éloignement.

Les nuages

Les nuages sont composés de gouttelettes d'eau et de cristaux de glace en suspension en mouvement permanent. Ils se forment lorsqu'une masse d'air chaud humide se refroidit (par contact avec une masse d'air froid, ou avec la diminution de pression en altitude), ce qui a pour conséquence de condenser les vapeurs d'eau sous forme liquide ou solide. On les trouve dans la couche basse de l'atmosphère : la troposphère, qui s'élève jusqu'à 8 km aux pôles et 16 km à l'équateur.

Dans la classification de base, on trouve dix "genres" de nuages. On les distingue selon qu'ils sont en couches (*stratus*) ou bourgeonnants (*cumulus*), et en fonction de leur altitude avec des préfixes : *cirro* pour les nuages de l'étage supérieur (plus de 4 500 m) ; *alto* pour les nuages de l'étage moyen (2 000 m à 4 500 m) ; et pas de préfixe pour les nuages de l'étage inférieur. Les nimbostratus, les cumulus et les cumulonimbus, quant à eux, s'élèvent sur plusieurs étages.

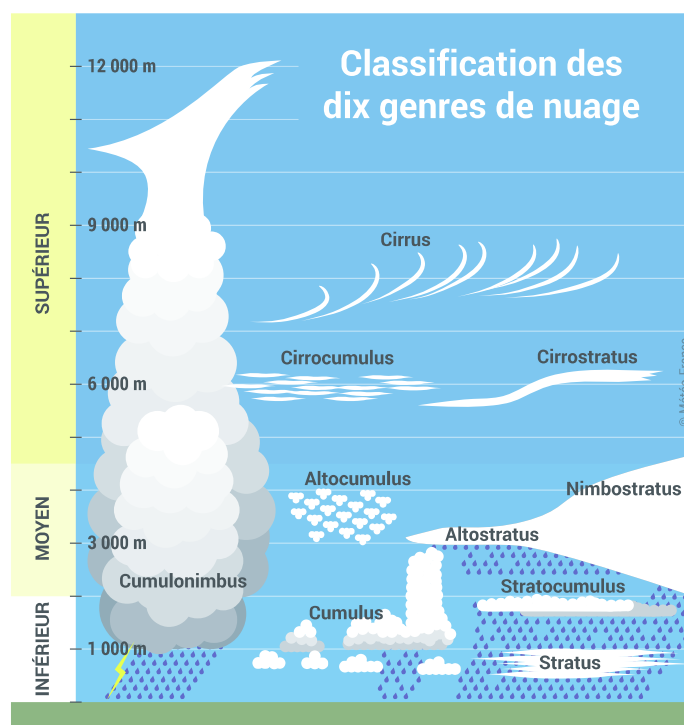


Illustration 15: Classification des nuages ; MétéoFrance

L'aspect des nuages dépend de leur concentration en particules, la nature et dimension de ces particules, et de la lumière qui les traverse. Un cirrus laissera complètement passer la lumière du soleil, tandis qu'un stratocumulus, en fonction de son épaisseur, peut en absorber une bonne quantité. Par temps complètement couvert, la lumière du soleil peut être réduite de 75 %¹⁷. C'est un

¹⁷ Claire Mathon, *EXT. JOUR L'intervention en lumière naturelle*, Mémoire de fin d'études ENS Louis-Lumière (sous la direction de Jean-Noël Ferragut), juin 1998, p.28

facteur qu'on ne peut manquer de prendre en compte, qu'on parle de nuages ou de n'importe quelle autre surface diffusante (ou volume diffusant).

Car nous parlons ici de la diffusion de Mie, qui ne concerne que les particules en suspension ou posées sur un corps transparent (comme de la poussière sur une vitre), mais il existe d'autres types de diffusion qui lui ressemblent. Ce sont des matériaux fins (toiles, voiles, papiers...) ou translucides (notamment plastiques), que le cinéma s'est en partie appropriés et use en fonction de leurs qualités et spécificités pour modeler la lumière. Dès les débuts du cinéma, on composait avec la lumière solaire, les projecteurs n'existant pas encore, et on tendait notamment des draps blancs pour adoucir les rayons directs du soleil. La diffusion est en effet très pratique pour "casser" un effet de lumière indésirable, comme une tache de lumière sur les comédiens, comme le raconte Nestor Almendros : « Les jours où le soleil brillait, nous jetions une grande toile sur les arbres pour arrêter les rayons que laissait passer leur feuillage peu fourni et qui auraient noyé le visage des actrices. »¹⁸ Elle permet aussi de rendre la direction plus confuse en brouillant les ombres, ce qui peut aider en extérieur par rapport au déplacement continu du soleil.

Mais la diffusion ne sert évidemment pas uniquement à limiter des effets et peut être un effet en soi, qui se recherche et se travaille. Par exemple, pour *Mémoires d'une geisha* de Rob Marshall, le chef opérateur Dion Beebe a fait tendre une immense toile de soie au-dessus du décor (grande comme deux terrains de football) pour simuler l'hiver sous le soleil californien¹⁹. Il a ainsi obtenu une lumière plus douce et uniforme, celle d'un ciel couvert qui est celui de l'enfermement et de l'introspection, car d'une part il invite à rester chez soi (c'est le mauvais temps), et d'autre part il donne cette étrange impression d'un espace fini (contrairement à l'infini des étoiles et du ciel), comme fermé par un toit, là où un soleil direct et brutal suggère toujours un hors-champ.

L'état du ciel jouant de manière aussi forte sur les rayons solaires, il serait tentant d'établir une schématisation de la météo en fonction des saisons, pour déterminer quelle est la qualité de lumière propre à telle ou à telle saison, ou même lister les nuages rencontrés (sont-ils les mêmes en automne qu'au printemps ?). On pourrait dire qu'en été le temps est sec et les nuages épars, en automne le temps pluvieux et venteux, en hiver le ciel est couvert et le soleil rare, puis qu'au printemps le temps est changeant et incertain. Mais ce serait bêtement réduire le champ des possibles. D'une région à l'autre, d'une année à l'autre, la météo a ses tendances, mais elles ne sont en rien définitives ou générales. Donc, même si l'on garde en tête ces tendances puisque les saisons sont

18 Nestor Almendros, *Un homme à la caméra*, Paris, Hatier, 1991, p.51

19 Mike Goodridge et Tim Grierson, *Métier : Directeur de la photo*, Paris, Dunod, 2014, p.107

aussi l'idée qu'on s'en fait (nous y reviendrons), nous allons davantage nous pencher sur les conséquences lumineuses de l'organisation du ciel. Pour cela, nous allons d'abord nous appuyer sur les œuvres de John Constable (1776 – 1837), peintre britannique de paysage qui avait placé le ciel et les nuages au centre de ses travaux.

John Constable

John Constable a peint la quasi-totalité de son œuvre dans la vallée de la Stour, à l'est de l'Angleterre, sa région natale : « [...] c'est mon propre pays que je peindrais le mieux ; pour moi peindre n'est qu'un autre mot, synonyme de sentir, et j'associe "mon enfance insouciante" avec tout ce qui existe sur les bords de la Stour ; ce paysage a fait de moi un peintre [...]. »²⁰. Dans cette région aux paysages peu spectaculaires et largement domestiqués par l'homme, Constable revendique le caractère fortement expressif du ciel : « Il serait difficile de désigner une classe de paysage où le ciel n'est pas la "tonique", [...] et le principal "organe" du sentiment. »²¹. L'importance qu'il accorde au ciel, en lui consacrant facilement la moitié de la surface de la toile, et de par les nombreuses recherches qu'il lui consacre, est inédite jusque-là dans la peinture de paysage du XIX^e siècle. On lui reprocha d'ailleurs de traiter le ciel comme une source lumineuse, alors qu'il était de coutume de le traiter uniquement comme simple arrière-plan. Cet intérêt, loin d'être purement ornemental, va dans le sens d'une recherche approfondie des formes et couleurs que peut donner un ciel. C'est ce qu'on retrouve dans ses très nombreuses études de nuage (peintes entre 1820 et 1822) actuellement considérées et admirées comme des œuvres en soi, dans lesquelles il tentait de reproduire un état du ciel en transformation permanente. Il notait au dos de ces toiles le lieu, la date, l'heure, son orientation, la force et la direction du vent, la météo du ciel observé²², etc. dans un esprit assumé comme scientifique : « [...] la peinture est une science, et devrait être envisagée comme une recherche sur les lois de la nature. Pourquoi, dès lors, la peinture de paysage ne devrait-elle pas être considérée comme une branche de la philosophie naturelle, dont les tableaux ne sont que les expériences ? »²³

20 John Constable in, C. R. Leslie, *John Constable*, op. cit., p.89

21 John Constable in, C. R. Leslie, *ibid.*, p.88

22 Exemple : « 25 sept. 1821 vers 2 ou 3 heures de l'après-midi, en regardant vers le nord – vent fort à l'ouest, lumière vive perçant les nuages qui s'entassaient les uns sur les autres. », in Pierre Wat, *Constable*, Paris, Éditions Hazan, 2002, p.156

23 John Constable, in C.R. Leslie, *ibid.*, p. 32



Illustration 16: *Étude de ciel avec arbres* (1821)

Ces études visent à saisir ce qu'il y a de si particulier dans la lumière des nuages, en fonction de leur répartition, leur densité, leur épaisseur, mais aussi en fonction des conditions (le vent, l'heure...). Constable devait peindre en plein air, sur des petits formats et avec une touche rapide, moins précise, pour saisir un sujet mouvant et éphémère (les petits cumulus ne durent en général qu'une demi-heure, en plus de se faire facilement porter par le vent). La touche, sensible et épaisse, traduit sa volonté de laisser de côté la perfection des finitions²⁴ pour se concentrer sur les nuances, la profondeur, et traduire jusqu'au mouvement des nuages. Dans l'*Étude de ciel avec arbres* (1821), on sent non seulement les différents nuages les uns au-dessus des autres, par des jeux de nuance de gris, d'ombres et par la lumière solaire dorée qui perce dans une ouverture, mais on sent aussi les nuages avancer chacun à leur vitesse, de par les traînées des coups de pinceau.



Illustration 17: *La Charrette de foin* (1821)

²⁴ Ce par quoi on jugeait la qualité d'un peintre, à l'époque, jugeant l'étape des finitions la plus difficile.

Cette sensation de mouvement est présente dans beaucoup de ses œuvres, même hors des études de nuages. Dans *La Charrette de foin* (*The Hay-Wain*, 1821), on voit des nuages immenses se développer dans le ciel, évoluer vers une nouvelle forme, portés par le vent. On a presque l'impression qu'ils bougent plus vite que les personnages. Les actions du tableau se déroulent toutes indépendamment les unes des autres, et le ciel les embrasse toutes en les surplombant et en les inscrivant dans une même temporalité : « Constable vise un réalisme si intense qu'il est possible de prévoir le temps qu'il fera en regardant ces œuvres. Ce qui est incontestable, c'est qu'il cherche à peindre des épisodes, plutôt que des moments. Pensant le temps comme un continuum, il tente de saisir cette seconde, cet instant qui contient non-seulement le temps qu'il fait, mais aussi le temps passé et à venir. »²⁵.

Cette ambition énorme de la part de Constable amène la tentation de voir dans son œuvre un caractère cinématographique, avec ce ciel qui porteur de flash-backs et de flash-forwards, ou encore les actions simultanées des personnages sur la toile, points de gravité du regard sur le paysage, qui fonctionnent comme autant de gros plans... Et si ce n'est l'œuvre de Constable qui porte un caractère cinématographique, ses tableaux mettent en évidence le caractère proprement cinématographique du ciel et de ses nuages qui sont à la fois temps et mouvement.



Illustration 18: *La Vallée de Dedham* (1827-28)

25 Pierre Wat, *Constable*, Paris, Éditions Hazan, p.156

La lumière joue sur les nuages et les nuages jouent sur la lumière. Ils emportent dans leur mouvement la lumière qui descend sur le paysage et lui créent des qualités, voire des couleurs différentes, comme dans *La Vallée de Dedham* (*The Vale of Dedham*, 1827-28) où se dessinent des zones plus ou moins lumineuses dans le lointain, et même l'eau de la rivière ne brille pas de la même manière sur toute sa longueur. L'organisation du ciel, la disposition et la nature des nuages, multiplient les effets de la lumière sur le paysage. Dans *La Charrette de foin*, une percée de lumière projette une ombre dense et nette d'un petit arbre sur le mur de la maison, tandis que l'ombre du petit chien en avant-plan est moins marquée, et que les arbres qui longent le cours d'eau dessinent une masse sombre. On n'oublie pas, cependant, le caractère mouvant du ciel et on peut aisément imaginer que la tache lumineuse sur le petit mur blanc dérive progressivement vers la charrette, faisant ressortir le rouge de l'attelage des chevaux et scintiller l'eau claire. Ces déplacements rapides de lumière (de nuages, en fait) ont d'ailleurs un nom spécifique dans le vocabulaire des opérateurs : la fausse-teinte.

Fausse-teinte

La fausse-teinte est un accident lumineux, non-contrôlé et soudain, qui survient lorsqu'on filme une scène à la lumière du soleil et qu'un nuage voile le soleil (ou au contraire le dévoile) pendant la durée d'un plan (ou sur deux plans successifs dans la continuité). Il en résulte une certaine perte de luminosité, due aux rayons absorbés par le nuage, ainsi qu'un changement de la qualité de lumière (si le soleil est voilé, les ombres s'effacent). Il en résulte également un changement de teinte de la lumière au sein du plan, du fait que le nuage cache la source principale qui donnait la température de couleur au plan au profit d'une autre source qui est le ciel.

Les chefs opérateurs ont une relation ambivalente avec la fausse-teinte. D'un côté, c'est un effet désirable, qu'on peut chercher à obtenir comme Patrick Blossier avec Agnès Varda : « Dans *Sans toit ni loi*, il y a des fausses-teintes naturelles, qui sont sublimes. Si c'est un champ très large, un paysage, et que la fausse teinte se déroule sur le paysage, c'est magnifique. Ça, on prend. Des fois on les guette, on les cherche, on a un verre de contraste, on regarde, hop, on envoie le moteur »²⁶.

Ou on peut aussi la recréer de manière artificielle : Alfonso Cuarón explique comment pour son film *Roma*, ils ont fabriqué un système de toiles de diffusion et de toiles noires tendues au-dessus du décor, qui pouvaient s'étendre ou se replier grâce à un système de tringles, ce qui leur permettait

26 Patrick Blossier, « Attendre quelque chose de la lumière – Entretien », septembre 2018, voir en Annexe

non seulement de contrôler la quantité de lumière, mais aussi d'obtenir des effets de fausse-teinte en rajoutant ou retirant de la diffusion au cours des plans.

Et en effet, comment ne pas désirer un effet qui relève proprement du cinéma ? Elle est le mouvement immobile, qui affecte l'ensemble d'une image, lui applique son rythme, sans rien en déplacer d'autre que la lumière et les couleurs (contrairement au vent qui ne fonctionne que par confrontation avec les objets du plan). C'est ce potentiel esthétique fort qui en fait un élément privilégié pour exprimer des sensations abstraites telles une acuité soudaine de la perception du temps, ou des variations d'humeur.

Par exemple, dans *La femme gauchère* de Peter Handke (1978), Marianne, en plein bouleversement existentiel, erre dans une banlieue française, traversant des plans larges de rues qui se ressemblent toutes, à ceci près que la lumière ne cesse de changer, du soleil aux nuages, en passant par la neige, comme les idées contradictoires qui lui traversent l'esprit. Ceci se passe parfois même au sein du plan, par passages de nuages qui semblent "éteindre" ponctuellement la lumière (des fausses-teintes), comme l'expression visuelle d'une idée fugace qui aurait traversé l'esprit de Marianne.



Illustration 19: *La Femme gauchère* – Peter Handke

Autrement, la fausse-teinte est souvent la source de nombreux problèmes, notamment pour les raccords lumière, par exemple lors d'un champ contre-champ, si le soleil disparaît en changeant d'axe, il crée une discontinuité lumineuse trop importante pour être acceptée par le spectateur.

Donc, évidemment, si on la cherche, il faut être disposé à l'attendre (ce que tout tournage ne permet pas), à lui donner le temps de se « dérouler » dans le plan (ce que tout montage ne permet pas).

Si à l'inverse on cherche à limiter l'effet de la fausse-teinte, un moyen serait de compenser la perte de luminosité avec le diaphragme, pour ensuite ajuster à l'étalonnage, en prenant toutefois des précautions : « [...] un mauvais changement de diaph est dur à rattraper plus tard. Il vaut mieux ne rien faire et rattraper à l'étalonnage que trop faire. »²⁷. Ensuite, le choix n'est plus qu'empirique : est-ce que cette partie du plan va être montée ? Est-ce que l'effet est trop visible ?...

Si nous avons décidé d'étudier l'œuvre de John Constable, ce n'est évidemment pas uniquement pour introduire la fausse-teinte, ou pour montrer qu'un nuage diffuse plus ou moins la lumière, ou que le ciel change tous les jours (des chemins plus simples auraient pu être employés, dans ce cas). John Constable plaçait ses travaux, et sa conception de la peinture, sous le sceau de l'observation et de la compréhension. Et c'est par une obstination à aller le plus loin possible dans la voie qu'il avait choisie qu'il a fini par révolutionner la peinture de paysage²⁸ :

« Je m'imagine enfoncer un clou ; je l'ai enfoncé d'une certaine longueur, et en persévérant je pourrais l'enfoncer jusqu'au bout ; en le laissant pour en cogner d'autres, bien que je puisse m'amuser, je ne fais pas avancer plus loin le premier pendant que ce clou particulier reste immobile. »²⁹

Si notre sujet d'étude n'est pas le même, les liens qu'on peut tisser sont évidents, et les leçons de lumière qu'on tire des œuvres de Constable nous invitent à jouer tant que possible avec les possibilités du ciel, et donc à le connaître tant que faire se peut. Nous avons déjà dit qu'il n'existe pas de lumière absolue pour une saison, car dans son infinie complexité (qui est aussi une infinie richesse), elle est vouée aux nuances et aux exceptions. Mais cela implique d'autant plus de chercher à percer ses secrets et sa logique.

Et dans la logique de la lumière, si on arrive à retracer son parcours, du Soleil à la Terre en passant par l'atmosphère, il ne faut pas oublier qu'elle ne nous est pas perceptible tant qu'elle ne rencontre aucun corps, aucun objet, aucune surface. Ainsi, il ne suffit pas de s'intéresser à la lumière, mais aussi à ce qu'elle touche : un feuillage, un mur, une personne...

« D'où les paradoxes de toute pensée de la lumière : elle est mobile (il existe même une vitesse de la lumière), mais cette mobilité n'est sensible que lorsque quelque chose l'arrête. Elle est donc plus volontiers perçue comme immobile, comme un « bain

27 Patrick Blossier, op. cit.

28 John Constable est considéré comme une des influences majeures des peintres impressionnistes.

29 John Constable in, C. R. Leslie, op. cit., p.127-128

lumineux » ; en plein jour nous y voyons clair, mais ne songeons pas sans cesse au soleil qui en est la cause ; la clarté est un milieu, que nous ne questionnons pas. »³⁰

c) Terre(s)

La lumière c'est donc aussi l'objet, sa couleur, sa forme et sa surface. La lumière nous apparaît selon des jeux de réflexion, transmission et absorption, créant dans chaque décor une ambiance particulière. Et si nous parlons d'ambiance lumineuse (et non pas d'état lumineux, par exemple), c'est parce que le mot relève d'un certain état de réceptivité par rapport à ce qui nous entoure (l'ambiance n'existe pas pour celui qui est totalement renfermé sur lui-même). Il relève également de quelque chose de vague, parce qu'à la fois global et très précis. On ne peut plus se contenter d'expliquer (par des lois physiques ou autres), on peut alors choisir d'observer, comme le propose Nestor Almendros :

« Comme je me méfie des grands mots tels qu'imagination, je cherche l'inspiration dans la nature qui m'offre une infinie variété de formes, de possibilités. »³¹

Nestor Almendros avait une manière de concevoir l'éclairage d'une scène qui découlait d'une observation attentive des effets naturels de la lumière et d'un instinct formidable qui a fait de lui un des pionniers de la photographie moderne de cinéma³². Là où l'éclairage classique était une structure complexe et hiérarchisée de sources lumineuses, Nestor Almendros se basait sur une unique source principale à partir de laquelle il sculptait (par retranchement, réflexion...), comme c'est majoritairement le cas dans la réalité avec le soleil. Sa lumière s'est ainsi indéniablement rapprochée d'une certaine vérité, sans jamais devenir purement naturaliste.

C'est cette même approche que nous aimerions adopter vis-à-vis de la lumière des saisons, pour chercher à en dégager des ambiances propres, cette impression indéfinissable mais parfaitement perceptible qui fait la particularité de chacune d'entre elles.

30 Jacques Aumont, *L'attrait de la lumière*, Paris, Éditions Yellow Now, 2010, 26

31 Nestor Almendros, *Un homme à la caméra*, op. cit., p.11

32 Cette conception de la lumière peut être due à beaucoup de choses : sa formation n'a pas suivi le chemin classique des chefs opérateurs de l'époque ; le contexte culturel de l'époque, à savoir la Nouvelle Vague, qui (mis à part les conditions budgétaires) demandait une lumière laissant davantage de liberté aux comédiens ; ou les avancées techniques, l'apparition d'émulsions plus sensibles et d'objectifs plus rapides qui permettaient de travailler avec moins de puissance lumineuse, donc notamment en lumière naturelle en intérieur. On ne sait jamais qui de la technique, de l'histoire ou de la personne a déclenché un mouvement, mais finalement, ce sont les fruits qui en découlent qui nous intéressent.

L'ambiance lumineuse

L'exemple canonique du mouvement de peinture qui s'est attaché à la retranscription des effets lumineux observés dans la nature, c'est l'Impressionnisme. Leur thème principal étant la peinture de paysage sur le motif³³, les peintres impressionnistes ont développé des techniques leur permettant de travailler de manière très rapide, afin de ne pas laisser s'échapper la lumière changeante. Cela impliquait notamment de travailler sans dessin préparatoire, directement par la couleur, ce qui les a amenés à chercher toujours plus l'effet lumineux au détriment de la forme. Ils se sont donc intéressés – à travers le prisme de la couleur comme expression la plus directe de la lumière – à tous les effets du soleil, du ciel, des nuages, de la végétation, en ville comme à la campagne, et aux transformations du paysage que tout cela pouvait impliquer.

En ce sens, un des artistes les plus importants du mouvement est Claude Monet (1840 – 1926), et il nous intéresse particulièrement de par ses séries telles que les *Meules* (1890 – 1891) ou les *Cathédrales de Rouen* (1892 – 1894). Monet choisit de s'attacher à un sujet "sans intérêt" (une meule de blé) et le peint régulièrement, dans tous les aspects qu'il prend en fonction de l'atmosphère. Ainsi on voit la meule au soleil couchant, sous le soleil, sous la gelée, sous la brume... Et plus qu'une meule, Monet peint la lumière qui la baigne. Chaque tableau de la série renouvelle l'intérêt qu'on lui porte de par l'effet lumineux retranscrit, la primauté de l'objet disparaît au profit de la lumière, qui est le véritable sujet de cette série³⁴.

Nous allons donc étudier quelques toiles de la série des *Meules* pour en tirer des enseignements sur la lumière des saisons, voir ce qui se passe lorsque les phénomènes étudiés au début de cette partie (la direction et la couleur du soleil, la diffusion du ciel) rencontrent les paysages³⁵.

33 Peinture hors atelier, face au sujet, et dans l'état dans lequel on le voit.

34 « [...] l'objet en tant qu'élément indispensable du tableau en fut discrédité » dira Kandinsky à propos de la *Meule* de Monet (V. Kandinsky – *Regards sur le passé et autres textes*, 1912-1922, Paris, Hermann, p.97)

35 Précisons tout de même que les saisons ne sont pas équitablement représentées dans la série des *Meules*, car elles sont montées en été pour conserver le foin jusqu'en hiver, et donc absentes au printemps. C'est pourquoi on a une majorité de toiles d'hiver et des effets de neige (11 sur 25).

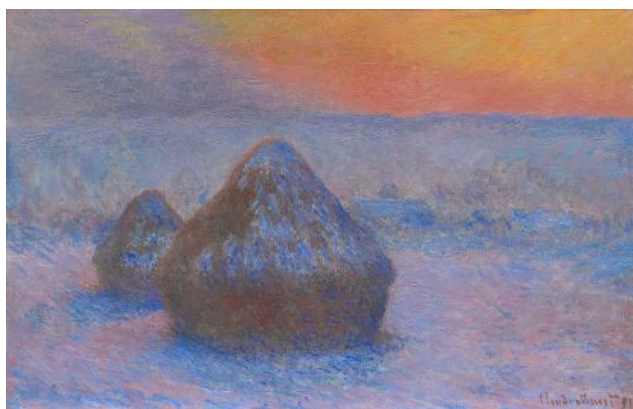


Illustration 20: *Crépuscule, effet de neige*

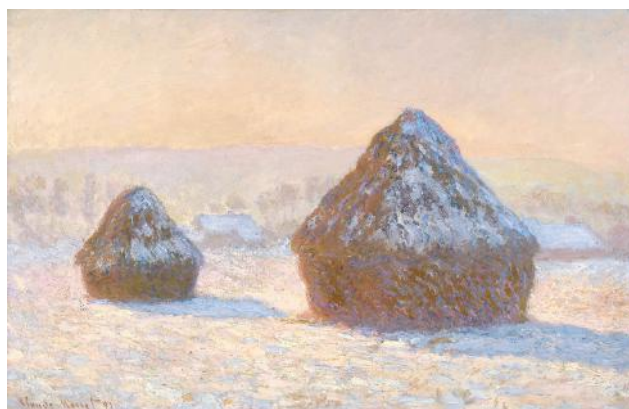


Illustration 21: *Effet de neige, matin*

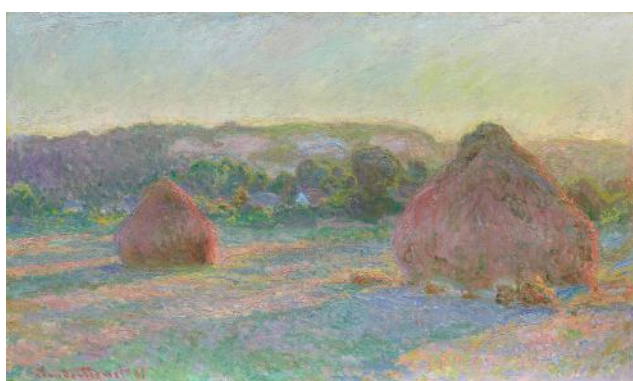


Illustration 22: *Fin d'été*



Illustration 23: *Meule au soleil*

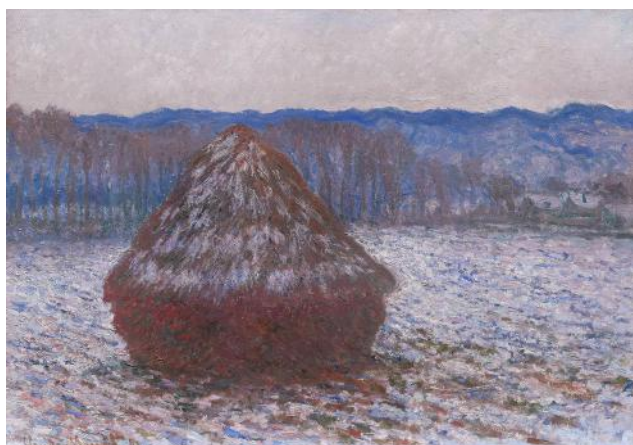


Illustration 24: *Meule, effet de neige*



Illustration 25: *Soleil dans la brume*

On remarque d'abord comment les toiles, mises côte à côte, dégagent des impressions différentes sans même avoir à les regarder dans le détail³⁶. Cela est dû aux couleurs dominantes qui sont complètement différentes d'un tableau à l'autre : la *Meule au soleil* est pleine de jaune, celle de *Fin d'été* appelle par son vert, et la *Meule effet de neige* est bleu du soir. La réaction qui vient peut-être en premier est plutôt de l'ordre de la température (la chaleur, la fraîcheur, le froid). Mais on se rend vite compte que ces couleurs ne fonctionnent pas seules, elles sont mises en valeur par d'autres couleurs, complémentaires : le jaune par des taches très restreintes de bleu pâle, le vert par un rose pâteux et par endroits violets ; ou même dissonantes : le bleu est accordé avec un pourpre sombre. Ces accords, et surtout la manière dont ils sont répartis vont apporter de la subtilité à l'effet. La carence et la faiblesse du bleu rendent la chaleur omniprésente et écrasante, et dans *Effet de neige* la lourdeur que prend le bleu avec le pourpre donne un froid sec et saisissant. *Fin d'été* comporte plus de couleurs que les deux autres et parvient à donner la sensation d'un entre-deux : le vert est souligné de jaune, ce sont les derniers rayons de soleil qui se perdent dans les arbres, et déjà la fraîcheur arrive là où le rose devient violet, voire bleu au plus profond des ombres.

L'hiver est plus univoque, il fait froid et la nature a perdu ses couleurs (pas de vert, de jaune, de rose), mais pas le paysage qui, sous la neige, récupère toutes les couleurs du ciel. La version la plus spectaculaire étant celle de *Crépuscule effet de neige*, où le paysage prend un bleu profond dû au ciel qui s'obscurcit, qui se mélange au rouge vif du soleil couchant, ce qui donne des variations de magenta sur les micro-reliefs de la neige. Là où l'été se caractérisait par un spectre varié de couleurs, celui de l'hiver est plus restreint mais pas forcément plus gris, et notamment, de manière paradoxale, avec la neige aussi blanche soit-elle.

Il est également très instructif de s'intéresser aux ombres des meules. Elles donnent la sensation de contraste à l'image et donc une idée de l'intensité de la lumière du soleil. La *Meule au soleil*, est peinte à contre-jour, se détachant sur un ciel pâle, donnant l'idée d'un soleil flamboyant. Le soleil y est tellement puissant que certains détails ne se voient que dans l'ombre, telles ces petites taches blanches et vertes qui parsèment le sol, tandis que le reste est une grande surface lumineuse et jaune. Pour renforcer l'idée de netteté, d'ombre tranchante, Monet a peint une cerne à l'ombre projetée qui la délimite précisément. On retrouve aussi des cernes dans les ombres d'*Effet de neige, matin* et donc un autre soleil brillant dans le ciel. Mais le contraste des meules avec le paysage y est

36 Pensée à l'origine comme une série à voir dans son ensemble (chaque toile ne vaut pas en soi, mais au sein de la série), les *Meules* sont actuellement dispersées dans des collections au quatre coins de la planète.

bien moins fort que la *Meule au soleil*, ce qui rend un soleil plus faible, qui malgré sa douceur a bien du mal à réchauffer ce paysage glacé.

Et puis, dans *Meule effet de neige*, le ciel est tellement bas que l'ombre n'existe quasiment pas. La diffusion est telle que la lumière est la même partout, le contraste est très faible, et le paysage a perdu tout effet de profondeur. Un effet de profondeur qui existe dans les autres toiles notamment grâce à la diffusion atmosphérique (dont on a déjà parlé plus haut) qui mélange les couleurs et les formes en fonction de l'éloignement donnant l'impression que tout le paysage se trouve dans un même bain de lumière. Un effet d'ailleurs exploité dans *Soleil dans la brume* où les formes s'effacent dans le nuage, comme si tout n'était plus qu'une lumière diffuse dans laquelle parviennent tout de même à percer quelques rayons de soleil pour donner ces brillances jaunes dans les herbes au premier plan. Cette fois le contraste se joue différemment à deux échelles : il est faible dans l'ensemble de l'image, mais localement élevé au niveau des brillances, pour donner une combinaison de qualités de lumière qui rend difficile l'identification du tableau à une saison.

Et d'ailleurs c'est cette sorte de confusion joyeuse de la lumière et des couleurs qui va nous mener aux limites de notre analyse de la lumière des saisons à travers l'exemple de Monet. Car si elle bat son plein dans *Soleil dans la brume*, elle est sous-jacente de manière générale dans toutes ses autres toiles de par sa manière de peindre :

« Dans l'impressionnisme, et surtout dans l'impressionnisme de Monet, la lumière est représentée picturalement dans sa présence totale et baignant tout, et en même temps jamais définitive et toujours uniquement transitoire [...] »³⁷

La lumière, dans ces tableaux, donne une impression globale, perceptible dans son ensemble et de manière instantanée (c'est ce que nous appellerons l'ambiance lumineuse). Cette instantanéité de la perception est d'autant plus importante que ce que peint Monet, comme l'explique Max Imdahl, c'est un état « transitoire » d'une lumière qui ne cesse d'évoluer, un instant lumineux.

En ce sens, le cinéma est un outil privilégié pour capter les fluctuations et évolutions de la lumière, la fragilité de l'instant lumineux, par l'intermédiaire du plan-séquence ou en mettant en regard ses multiples possibles par le montage. Il permet de développer dans la durée un aspect *immédiatement* sensible de l'image (l'ambiance lumineuse) et donc de le renouveler continuellement, ce à quoi la peinture ne peut prétendre.

37 Max Imdahl, *Couleur : les écrits des peintres français de Poussin à Delacroix*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998, p.134

En revanche, et c'est là que l'analyse de Monet nous restreint à la peinture, le cinéma en prise de vues réelles ne bénéficie pas d'une réelle capacité à s'abstraire de la forme au profit de la lumière pure (au mieux, il déforme). Dans le procédé cinématographique, la lumière reste a priori indissociable de l'objet. Le "bain de lumière" ne vaut donc pas en soi, il sera toujours au service d'une quelconque ligne logique (de narration, de forme, de sujet...) reposant sur des éléments existant en dehors de la lumière. Il est difficile de concevoir la lumière d'un film comme celle d'un tableau³⁸.

Au mieux, envisager la lumière à la manière de Monet (à savoir une ambiance lumineuse de laquelle émergent les objets) permet de penser les images d'un film d'un point de vue esthétique, imaginer leurs évolutions et leurs combinaisons. Mais pour pouvoir mettre en pratique ces ambiances lumineuses, il faut aussi comprendre leur structure. Et qu'est-ce qu'une ambiance sinon un parcours de lumière fait de réflexions, d'absorptions et de transparences qui multiplient les directions, couleurs et qualités de lumière. Sur une plage, ce sont le ciel ouvert, les réflexions du sable et de l'eau. En ville, c'est la hauteur de bâtiments, la largeur des rues, la couleur des murs, et les réflexions du bitume. Une ambiance lumineuse c'est avant tout un environnement physique. La lumière c'est un décor.

La fenêtre

Les constructions humaines, peut-être plus encore que les décors naturels font leur propre lumière – en plus de la lumière artificielle qu'elles apportent – de par leur jeu d'ouvertures, d'obstructions, de réflexions et de couleurs. « Chaque lieu modèle la lumière qui l'habite et la rend unique. Une gare crée sa lumière, un supermarché crée sa lumière, tout lieu provoque des couleurs et des contrastes qui lui sont propres. »³⁹ En intérieur notamment, la structure du décor est primordiale, car la lumière naturelle est complètement canalisée par les ouvertures, majoritairement des fenêtres.

38 L'orphisme de Robert et Sonia Delaunay visait à faire du tableau une pure perception de couleurs et de contrastes, en une conception de la lumière totalement libérée de tout rapport à l'objet (l'orphisme déconstruit la lumière comme le cubisme déconstruit l'objet, pour le montrer dans son essence, son intégralité). Un cinéma qui se rapprocherait de cette idée aurait probablement du mal à s'en tenir à la seule prise de vues réelles.

39 Paul Guillaume, « La lumière fait l'espace...l'espace crée la lumière » in *Positif* n°649, mars 2015, p.51-53

La fenêtre invite l'extérieur à l'intérieur, parce qu'elle laisse entrer la lumière, faisant ainsi de l'extérieur une source *par laquelle* on peut voir l'intérieur. Ainsi, même sans voir l'extérieur, il est présent en intérieur : « Il y a un hors-champ lumineux comme il y a un hors-champ sonore. Quand elle entre par une fenêtre, [la lumière] a déjà été filtrée par tout ce qu'il y avait au-dehors. »⁴⁰ Et puis, la fenêtre invite le regard (elle cadre un paysage) et amène donc un mouvement inverse dans lequel l'intérieur se projette à l'extérieur, dans un processus mental. L'ambiance lumineuse d'une saison est donc tout aussi présente dans un décor intérieur.



Illustration 26: *Les Raboteurs de parquet* – Gustave Caillebotte (1875)

Dans ce tableau de Gustave Caillebotte, par exemple, on voit que le paysage extérieur se résume à un bâtiment voisin sur lequel vient frapper le soleil, créant une lumière diffuse et légèrement chaude (de par la couleur des murs du bâtiment) qui pénètre la pièce et éclaire les deux ouvriers, tandis que le ciel bleu donne des reflets plus froids sur le sol.

Pour comprendre comment se comporte la lumière provenant de l'extérieur (pour des cas plus complexes que celui des *Raboteurs*, notamment), Paul Guilhaume propose de considérer la fenêtre selon le principe de la chambre noire :

« Une *camera oscura* est une chambre ou boîte noire, comportant un trou dans l'une de ses parois. Si celui-ci est assez petit, une image renversée de l'extérieur se forme sur le mur opposé à l'ouverture. Si le trou est trop grand (comme une fenêtre), aucune image ne se forme. Cependant l'ouverture d'une fenêtre répartit les dominances colorées dans les différentes zones de la pièce qu'elle éclaire. »⁴¹

40 Paul Guilhaume, *ibid.*

41 Paul Guilhaume, *ibid.*

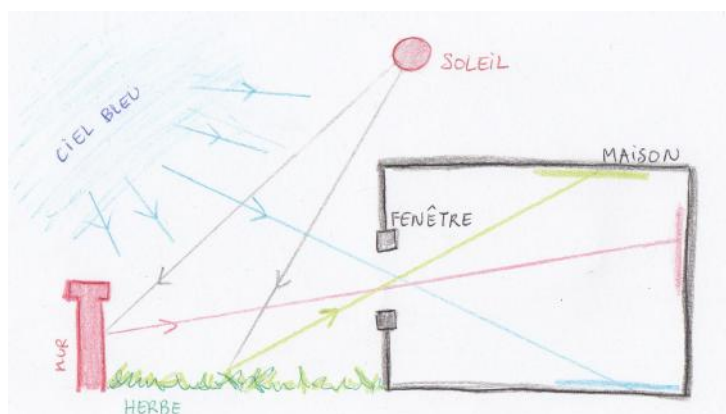


Illustration 27: Principe de la camera obscura étendu à la fenêtre

La fenêtre produit donc une image renversée et floue de l'extérieur. Cette manière de la comprendre permet d'associer les nuances de la lumière qu'elle délivre à des éléments concrets de l'extérieur (comme le bâtiment voisin dans les *Raboteurs*), que l'on peut donc renforcer ou atténuer. Et dans le cas où l'on doit recréer un hors-champ qui n'existe pas (en studio), le simple fait de le définir va en déterminer les effets. On se rend bien compte, aussi, que l'effet des saisons va totalement dépendre de ce hors-champ, même s'il n'apparaît jamais. Car pour une même pièce, si l'extérieur se limite à un environnement urbain entièrement bétonné, seules les variations du ciel et éventuellement l'intensité lumineuse vont varier au cours de l'année. Alors qu'une fenêtre de cabane dans les bois, par exemple, va ouvrir la voie à davantage de variations de couleur voire de qualité de lumière : en été, les feuillages verts filtrent et teintent la lumière, alors qu'en hiver, il ne reste que peu de couleurs et la lumière du ciel tombe plus directement à travers les arbres dénudés.

Il est donc important de penser (observer ou inventer) cet extérieur lorsqu'on se trouve en intérieur, mais cela ne suffit pas. Dans les *Raboteurs*, l'ambiance lumineuse de la pièce n'est pas uniquement due à ce qui entre par la fenêtre, car il y a le parquet, notamment, qui réfléchit la lumière, créant des brillances qui découpent les personnages en silhouette et donnent une direction venant du bas⁴². Donc en plus du hors-champ lumineux, l'ambiance d'une pièce est due à la disposition et la taille des fenêtres, la couleur des murs, l'orientation du bâtiment, etc. Et cela n'est évidemment pas le fruit du hasard, quand on sait à quel point les architectes font attention à la lumière lors de la conception d'un bâtiment⁴³. Il revient donc au chef opérateur, arrivé sur un décor, de comprendre un jeu de lumière qui a été pensé par un autre :

42 Gustave Caillebotte joue avec cette particularité du parquet pour le mettre en valeur, et le souligner comme le sujet du tableau, le faire résonner avec le titre.

43 D'ailleurs, ce sont les architectes qui utilisent beaucoup les diagrammes solaires (plus que les chefs opérateurs), pour déterminer les ombres projetées d'un bâtiment ou à l'intérieur d'un bâtiment.

« Le château où nous avons tourné *La Marquise d'O* avait été si intelligemment conçu par son architecte que le soleil entrait par les fenêtres comme en cascade, illuminant les pièces les unes après les autres en dessinant de merveilleux motifs sur le sol des longs couloirs, jusqu'au point de fuite. [...], tout ce que nous eûmes à faire fut d'étudier la lumière du jour et de choisir le moment où elle nous paraissait éclairer le décor de la façon la plus esthétique, la plus spectaculaire. [...] Je me contentais d'ajouter occasionnellement des softs light et des miroirs afin de renvoyer les rayons du soleil vers le plafond et d'adoucir les contrastes. En fait, ce ne fut pas moi, mais un architecte du XVIII^e siècle qui conçut les éclairages et, à propos de mon travail sur ce film, je pourrais dire comme Picasso : « Je ne cherche pas, je trouve. »⁴⁴

Selon le type de film, le décor naturel appellerait donc à une certaine modestie et à accepter que le travail soit de « trouver » ce qui est nécessaire au film.

Cette modestie vis-à-vis d'un décor et d'une lumière est même inévitable quand le décor pré-existe au film, car on se rend souvent compte que ce choix de décor est aussi un choix d'ambiance lumineuse et donc de saison, comme pour *Sans toit ni loi* :

« [Agnès Varda] avait envie de tourner. D'abord l'envie de tourner. Ensuite, envie de filmer la Provence l'hiver, donc elle descend en Provence. Elle est fascinée par les arbres, Agnès Varda, il y a des arbres qu'elle aime beaucoup. Donc les arbres l'hiver, les cyprès, les ifs... Et puis elle a pris une fille en auto-stop et c'est comme ça qu'elle a eu l'idée de ce personnage [...] »⁴⁵

Ces deux exemples nous font comprendre l'importance des repérages pour l'image d'un film. Nestor Almendros explique même que « ce qu'on appelle une « bonne photographie » n'est souvent qu'un ensemble de bons décors, qu'ils soient naturels ou reconstruits en studio. »⁴⁶ Car, en effet, au-delà même de la lumière, c'est le décor qui est le premier perceptible à l'image, qui lui donne sa composition (ou ses possibilités de composition), sa sensation de l'espace et de la profondeur, ses couleurs... Et comme on le disait plus haut, la lumière ne peut de toute manière pas être perçue sans un objet sur lequel s'arrêter.

« L'image c'est d'abord ce qu'on filme, et ensuite comment. »⁴⁷

L'intention face à la momentanéité

Évidemment, la création d'une image ne se limite pas à trouver le bon décor dans la bonne lumière. En peinture cela est assez évident étant donné qu'il s'agit de représentation et non de reproduction, même dans le cas où il s'agit de peinture sur le motif. D'ailleurs, à partir du XIX^e

44 Nestor Almendros, *Un homme à la caméra*, op. cit, p.93

45 Patrick Blossier, op. cit.

46 Nestor Almendros, *ibid.*, p.85

47 Paul Guilhaume, « Laisser nous échapper la poésie – Entretien », novembre 2018, voir en Annexe

siècle, on retrouve souvent des tableaux de paysages dont le titre est « effet de » (*Effet de neige dans une carrière*, Gustave Courbet, 1870). Une formule qui se retrouve chez les impressionnistes sous son équivalent « impression » qui donne son nom au mouvement (*Impression Soleil Levant*, 1872). Des expressions qui font ressortir l'idée de « tentative, d'approche, d'essai pour saisir le mouvement du temps, sans prétention à la précision ou au succès définitif. »⁴⁸

C'est que la peinture en plein air a pour but de chercher à reproduire des instants d'une réalité mouvante, mais les peintres impressionnistes ne travaillent pas dans l'idée d'une reproduction objective de cette réalité :

« [...] le tableau impressionniste ne peut nullement être interprété comme relevant de la catégorie de la reproduction directe d'un instant, il est bien plus l'expression organisée de la visibilité d'une corrélation, qui s'enflamme comme par bonheur, entre la momentanété impossible à restituer d'une réalité extérieure et la momentanété impossible à restituer d'une excitation intérieure. »⁴⁹

Leurs recherches vont plutôt dans le sens d'une *représentation* subjective (peut-être par opposition à la reproduction photographique) et qui relève de la sensation :

« ... même en ne restant que quinze minutes devant un paysage, l'œuvre ne sera jamais l'équivalent de la réalité fugitive, mais le compte rendu d'une certaine sensibilité optique sans identique à un moment qui ne se reproduira plus identique chez cet individu, sous l'excitation d'un paysage à un moment de sa vie lumineuse qui n'aura plus l'état identique de ce moment [...] l'objet et le sujet sont donc irrémédiablement mouvants, insaisissables et insaisissants. Les éclairs d'identité entre le sujet et l'objet, c'est le propre du génie... »⁵⁰

Le cinéma, art de reproduction du réel si on le prend au sens technique, permet de restituer une « momentanété extérieure », parce qu'il inscrit l'instant dans la durée. En revanche, les « éclairs d'identité » dont parle Jules Laforgue demandent des conditions très particulières de spontanéité qui n'existent pas toujours au cinéma. Les conditions d'un tournage de fiction ne se prêtent pas réellement à capter cette « momentanété » étant donné la complexité technique, humaine et matérielle mise en œuvre. Même en cinéma documentaire, pour peu que le sujet soit extérieur, il faut concorder trois « momentanétés » : celle d'une réalité extérieure, et celle de deux « excitations intérieures » (celle du filmeur et celle du filmé⁵¹). Ce n'est donc pas pour rien que Julien Gracq voit là la « contradiction fondamentale du film » : « juxtaposer en chaque instant et d'emmêler en

48 *Le Temps à l'œuvre*, Louvre-Lens, Éditions Ivenit, 2012, p.26

49 Max Imdahl, *Couleur*, op. cit., p.21

50 Jules Laforgue, *L'Impressionnisme (1883)*, in : *Œuvres complètes*, vol. 3, Mélanges posthumes, Paris, 1913, p.140 (in Max Imdahl, *ibid.*, p.19)

51 C'est d'ailleurs plutôt ces deux dernières momentanétés que le cinéma dit "documentaire" s'attache à accorder, grâce à l'empathie du filmeur pour ceux qu'il filme.

chaque image deux séries sans affinités entre elles : celle de la contingence naturelle et celle de la cohésion impliquée par l'art. »⁵²

Obtenir des éclairs d'identité entre un film et une lumière présente implique donc de surpasser cette « contradiction fondamentale » en lui trouvant des solutions concrètes. Henri Alekan écrivait que « L'art du cinéaste en extérieur est de savoir où, quand, comment son thème pourra s'insérer dans une lumière naturelle dont il n'a pas la maîtrise »⁵³, c'est-à-dire qu'il faut à la fois savoir reconnaître la lumière qui s'accorde au "thème", mais également pouvoir capter cette lumière. Il faut donc chercher une position où l'on est en mesure de *recevoir* ce que propose la réalité, d'un point de vue sensible et technique.

Depuis les débuts du cinéma, les outils ont évolué de manière à permettre cette souplesse vis-à-vis de la lumière. Cela permet d'avoir une appréhension toute différente face à la lumière, même en fiction, mais également vis-à-vis tournage, et donc de la manière de penser les films. Nestor Almendros ne cachait pas son enthousiasme face à certaines évolutions techniques (dans les années 90), les envisageant comme de possibles moyens de renouvellement du cinéma :

« Les objectifs à grande ouverture et les émulsions ultrasensibles ne sont apparus que relativement récemment sur le marché. On peut effectivement parler là d'une révolution. D'une révolution que je comparerais volontiers à celle des Impressionnistes dans l'histoire de la peinture. Avec l'invention des tubes de peinture à l'huile, l'artiste a pu sortir de son studio et, chargé d'une simple valise, aller où bon lui semblait, à Rouen par exemple, comme Monet, pour immortaliser de fugaces jeux de lumière sur la façade d'une cathédrale. »⁵⁴

Comme les tubes de peinture à l'huile, les outils qui peuvent amener cette révolution dont parle Almendros sont ceux qui permettent de travailler sur le motif, c'est-à-dire de manière rapide, afin de saisir l'instant. Il s'agit donc de pouvoir tourner en lumière naturelle, et donc d'avoir une sensibilité suffisante pour pouvoir tourner sans avoir à rajouter de lumière ou trouver des solutions complexes et peu pratiques⁵⁵. Un autre facteur important est la légèreté du matériel de prise de vues, afin de pouvoir rapidement s'installer ou changer d'installation face à la lumière changeante. Des caractéristiques – sensibilité et légèreté – qui ont clairement continué à être améliorées avec l'arrivée du numérique.

Cependant, la caméra n'est pas le pinceau, et son mode de fonctionnement peut rester complètement "objectif", on est loin de la « sensibilité optique » d'un individu. Il ne suffit donc

52 Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980, p.234 (in Benjamin Thomas, *L'attrait du vent*, Paris, Yellow Now, 2016, p.49)

53 Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, op. cit., p.34

54 Nestor Almendros, *Un homme à la caméra*, op. cit., p.15

55 Nestor Almendros et Terrence Malick, pour *Les Moissons du ciel*, tournaient des plans à 12 i/s lorsqu'il n'y avait plus assez de lumière afin de pouvoir gagner un diaph, mais cela obligeait les comédiens à jouer au ralenti pour que leurs gestes retrouvent un rythme normal à la projection (à 24 i/s). (Nestor Almendros, *ibid.*, p.124)

pas de pouvoir capter la lumière fuyante pour atteindre l'éclair d'identité, surtout quand on a une idée du film en tête. Car c'est là où se situe la différence majeure avec les impressionnistes (plus que dans le manque de spontanéité du dispositif) : l'esprit du film qu'on cherche à accorder avec la réalité changeante n'a rien de spontané, il a été préalablement pensé, écrit, et repose même sur la collaboration de plusieurs esprits à la fois (dont certains interviennent en aval). C'est une position plutôt artificielle, on est davantage à simuler les éclairs d'identité que de les recevoir.

Patrick Blossier plaisante en disant que « Le soleil, c'est comme un énorme projecteur qui est mal placé, toujours mal placé »⁵⁶. C'est qu'en effet, la réalité a souvent du mal à s'accorder à l'idée qu'on s'en fait. Il convient donc de s'adapter, composer avec la lumière présente.

« Ou on « fait avec » la réalité, ou on s'efforce de la transformer : c'est la question fondamentale. Et la première solution ne m'intéresse pas, c'est facile : on met la caméra, on mesure la lumière, il y a 8 de diaph, on affiche 8 et on tourne, c'est du travail à la chaîne. »⁵⁷

S'efforcer de transformer la réalité n'implique pas de la changer fondamentalement (sinon, pourquoi aller chercher le décor naturel ?), mais surtout de savoir sélectionner ce qui nous intéresse (on transforme par omission). Et de toute manière, en extérieur, même si l'on souhaite intervenir, les possibilités restent limitées. On développe alors des “trucs” pour obtenir l'effet recherché, ou amener la lumière en son sens. Un exemple bien connu est celui du champ contre-champ au coucher du soleil, où dans la réalité un personnage aurait le soleil plutôt de face et l'autre à contre. Mais au montage, la différence de luminosité qui en résulte crée un déséquilibre. On choisit alors de placer les deux comédiens dos au soleil pour que l'effet soit le même sur les deux plans.

Mais de tous les “trucs” qu'on puisse avoir (placer ses comédiens à l'ombre, avoir une toile de diffusion...), l'important reste toujours de se placer par rapport au soleil (en choisissant l'axe caméra ou le moment où le soleil aura la bonne direction).

« La lumière, en extérieur, quand on arrive à se mettre dans un axe qui est vraiment intéressant, on a un truc qui se passe. J'ai remarqué que le cadre peut être assez normal, mais l'image sera chouette si la lumière l'est. Elle prend le pas. Et à l'inverse, quand on a une lumière vraiment plate, en extérieur, là je sais que je dois chercher un cadre un peu particulier. Pour que l'image ait quelque chose. Si ce n'est pas la lumière qui apporte quelque chose, il faut que ce soit le cadre. »⁵⁸

La remarque de Patrick Blossier sur le cadre se vérifie très facilement. Par exemple, dans le cas où il n'y a pas de soleil (un ciel couvert), la lumière est uniforme et diffuse, elle efface les ombres et vient du haut, elle n'apporte pas toujours un contraste satisfaisant... Dans les gros plans, on peut tenter de renforcer une direction à l'aide de réflecteurs, ou rajouter du contraste en occultant une

56 Patrick Blossier, op. cit.

57 William Lubtchansky, « 12 questions aux chefs opérateurs », entretiens réalisés par Marc Chevrin et Frédéric Sabouraud, in *Cahiers du cinéma* n°395-396, mai 1987, p.31-39

58 Patrick Blossier, *ibid.*

partie de la lumière, mais à l'échelle d'une séquence ces solutions s'avèrent souvent insuffisantes. Le problème de l'image se reporte alors sur le cadre :

« [...] quand il n'y a pas de soleil, c'est beaucoup plus facile, parce que tous les axes sont bons. C'est ce qu'il y a dans le cadre, ce qui existe, une maison, un arbre, on se positionne, on fait le cadre, on n'a pas la contrainte de la lumière. »⁵⁹

On revient à cette idée d'une primauté du décor sur la lumière, ce qui compte c'est « ce qui existe »⁶⁰ et surtout ce qu'on en fait. Car que ce soit le cadre, la lumière ou le décor, il faut savoir ce qu'on cherche, maîtriser une ambiance lumineuse ne se limite pas à obtenir le raccord parfait.

Savoir ce qu'on cherche dans ce qui existe, donc, ou en tout cas savoir lire ce qu'on y trouve, être attentif aux variations et être prêt à les saisir. Pour prendre un exemple simple, dans *Sans toit ni loi*, Agnès Varda cherchait l'hiver, il était donc important d'avoir de la neige au moins une fois dans le film et donc d'être en mesure de la filmer :

« On est partis de Paris, on a mis la caméra dans le coffre. On s'est arrêtés, je crois, vers Mâcon, parce qu'elle avait vu de la neige. On a mis la tente de Sandrine dans la neige et puis hop elle était contente on avait au moins un plan de neige. Parce qu'on n'était pas sûr d'avoir de la neige à Nîmes. »⁶¹



Illustration 28: *Sans toit ni loi* – Agnès Varda

Peut-être qu'une autre économie de film, plus lourde, plus réglée, aurait empêché une telle liberté de décision. Le travail en lumière naturelle n'est donc pas qu'une question de matériel, mais aussi d'organisation et de préparation, comme l'explique William Lubtchansky :

« J'ai déjà travaillé sur des films, comme *Le Pont du nord* de Jacques Doillon, pour lesquels on s'était dit : « On n'éclaire pas du tout », mais c'est un énorme travail de préparation pour trouver les endroits où on peut ne pas éclairer. »⁶²

59 Patrick Blossier, *ibid.*

60 La lumière existe en tant que phénomène physique, mais la perception qu'on en a n'est qu'une interprétation de notre esprit de stimuli extérieurs.

61 Patrick Blossier, *ibid.*

62 William Lubtchansky, « 12 questions aux chefs opérateurs », *op. cit.*, p.31-39

L'exemple par excellence est Rohmer, qui préparait et répétait beaucoup ses plans, pour n'en tourner qu'une prise au moment voulu, quand tout était prêt, et dans la bonne lumière. Diane Baratier explique que sur *Conte d'été*, les plans se répétaient quelques jours à l'avance, de manière à ce que le jour du tournage tout le monde sache comment faire, quel est le mouvement, sur quel mot les comédiens sortent du champ... Ainsi les séquences pouvaient être tournées très rapidement (en deux heures), ce qui permettait d'attendre le bon moment et d'avoir tous les plans dans la même lumière.

Aussi, l'importance d'organiser un tournage *pour* la lumière naturelle réside aussi dans la nécessité de pouvoir déplacer les intentions. On a dit plus haut qu'un film était une chose préparée, écrite, mais le film correspond rarement au mot près à son scénario, note d'intention ou autre. D'une part parce que les choses ne se déroulent pas toujours comme on les avait prévues (on voulait tourner telle scène à telle heure, mais ça ne se fait pas, ou alors il commence à y avoir de la pluie...) et qu'il faut pouvoir s'adapter, mais aussi parce que les idées ne sont jamais figées, elles évoluent avec la construction du film :

« [...] en repérages on dit des choses, mais c'est très théorique, on n'est pas encore dans le film. Donc on dit ce qu'on pense qu'au moment de la préparation, mais ça évolue énormément. Ça dépend si on connaît le réalisateur, si on a déjà travaillé avec lui. Et puis les repérages, ça va vite, les idées on en a, on n'en a pas, on a une première idée, puis on en a une deuxième, puis une troisième... Mais il a fallu cette première idée pour avoir la bonne, même si c'est la cinquième. C'est comme ça. »⁶³

Avoir la disponibilité intellectuelle et matérielle de laisser surgir les idées (ou les images), « laisser l'arrivée de la poésie nous échapper »⁶⁴, comme dit Paul Guilhaume, c'est chercher à renouer avec la spontanéité du geste. Le véritable travail en lumière naturelle, à notre sens, se trouve davantage dans la position (disposition) que l'on prend face à la réalité, plus que dans des techniques d'éclairage ou d'exposition.

C'est un peu ce que répondait Robby Müller à la question « Votre principale qualité est-elle d'être fidèle à la lumière ? », lorsqu'il disait : « Oui, mais ça ne veut pas dire, faire une lumière super réaliste. Je crois que quand vous savez vraiment ce qu'est la lumière, vous pouvez commencer à jouer avec elle. »⁶⁵.

63 Patrick Blossier, *ibid.*

64 Paul Guilhaume, « Entretien », *op. cit.*

65 Robby Müller, entretien réalisé par Hubert Niogret, in *Positif* n° 283, septembre 1984, p.17-22

Partie II : Une affaire de représentation

Nous avons longuement parlé de lumière, mais il est évident qu'une saison, à l'image, se manifeste aussi par beaucoup d'autres aspects.

Mais avant de nous atteler à détailler ces aspects, nous aimerions introduire deux notions développées par Roland Barthes⁶⁶ à propos du sens porté par une image, pour nous poser la question de ce qu'exprime une saison à travers l'écran.

Obvie, obtus

Roland Barthes, dans ses essais de sémiologie dédiés à l'image photographique, y distingue trois niveaux de sens.

Une photographie est la reproduction d'une chose, que l'on reconnaît sans recourir à aucun type d'interprétation ou de langage, par analogie. C'est un « message sans code » (sans relais) qui ramène directement à l'objet et lui confère une certaine présence dans l'espace et/ou le temps. Dans le cas de la photographie, l'objet est dénué de toute présence immédiate (ce n'est pas une illusion). Mais la photo contient cette évidence que l'objet a forcément été présent sous la forme qu'elle donne à voir. Sa présence est reportée dans le temps – c'est « l'avoir-été-là » de la chose. Au cinéma, l'écoulement du temps et le montage rendent la présence de l'objet plus prégnante encore, plus directe, et on a le sentiment d'un « d'être-là » de la chose.

En plus d'être un « analogon parfait », l'image photographique amène un deuxième sens, elle comporte un message connoté. C'est-à-dire un message qui est lu à travers le prisme de

66 En espérant que cette maladroite vulgarisation ne le fasse pas se retourner dans sa tombe.

connaissances annexes (une symbolique, un style, une rhétorique, un contexte historique ou social...). C'est un message lu par interprétation, selon des stéréotypes donnés par la société.

Le message dénoté (sans code) et le message connoté peuvent se regrouper comme le sens obvie de l'image, un sens intentionnel et évident, « qui se présente tout naturellement à l'esprit »⁶⁷. C'est un sens qu'on va pouvoir exprimer par les mots, expliquer à un interlocuteur qui n'aurait pas vu l'image.

Mais il existe également dans l'image un troisième sens, plus complexe à définir par des mots, parce qu'il relève de ce qui « dans l'image, est purement image ». C'est le sens obtus :

« [...] le sens obtus peut être vu comme un accent, la forme même d'une émergence, d'un pli (voire d'un faux pli), dont est marquée la lourde nappe des informations et des significations. S'il pouvait être décrit (contradiction dans les termes), il aurait l'être même du haïku japonais : geste anaphorique sans contenu significatif, sorte de balafre dont est rayé le sens (l'envie de sens), [...]. »⁶⁸

La frontière entre l'obvie et l'obtus, si elle est assez claire dans leurs définitions respectives, ne l'est pas toujours face à une image. On remarquera même à quel point ils peuvent s'influencer (l'obvie faisant naître l'obtus, ou inversement) ce qui pose beaucoup de questions sur la manière d'amener une image⁶⁹ et en particulier celle d'une saison, qui peut convoquer aussi bien l'un que l'autre.

a) Ce qu'on reconnaît (les indices)

« Il y a des films où ce n'est pas important. On s'en fout. Ça ne changerait pas le film si c'est en hiver ou en été. Ce n'est pas le sujet. Après, en général, quand on lit un scénario on s'en doute. On a des indices. »⁷⁰

Un indice n'est pas nécessairement univoque, comme on a pu le voir avec la lumière. C'est d'ailleurs ce qui fait qu'on ne situe pas nécessairement un film dans une saison particulière, quand ces indices sont faibles ou trop épars. Mais dans le cas où l'on cherche à donner une force à la saison, quand elle a son importance, c'est notamment par la diversité et la subtilité de ces indices qu'elle prendra toute sa richesse.

67 Roland Barthes, « Le troisième sens », *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.45

68 Roland Barthes, *ibid.*, p.56

69 “Amener” plutôt que fabriquer, notamment à cause de ce sens glissant qu'est l'obtus. C'est un peu ce dont on parlait, dans la première partie, quant à adopter une position réceptive par rapport à l'environnement.

70 Patrick Blossier, « Attendre quelque chose de la lumière – Entretien », septembre 2018, voir en Annexe

Un indice évoque bien évidemment une saison par le sens obvie qu'il dégage, parce qu'il y est habituellement associé (culturellement, historiquement...) ou parce qu'il n'existe qu'en une période donnée de l'année.

Les motifs

Ce que nous appellerons ici le motif, c'est le "degré zéro" de l'indice, celui où l'association à la saison se fait de manière immédiate, logique et univoque.

Des "motifs" aussi bien parce qu'ils remplissent une fonction décorative (le motif ornemental) – et qui plus est répétée et déclinée (comme un motif de papier peint) –, mais aussi parce qu'ils sont les éléments privilégiés de la représentation d'une saison (le motif dans le sens où on l'entend en peinture, comme le sujet choisi dans la réalité visible).

Pour illustrer cette première hypothèse, nous allons nous pencher sur le cas des estampes japonaises⁷¹, parce qu'il s'agit d'images où la notion de saison est souvent prégnante. Car si les sujets des estampes étaient variés (et tournaient surtout autour des quartiers de plaisir d'Edo : théâtre, courtisanes, illustrations érotiques), une grande partie d'entre elles étaient dédiées à l'observation de la nature, à travers des illustrations de paysages, de faune et de flore :

« Un lien plus profane avec la nature, correspondait au rythme des saisons, des jours et des nuits, des lieux de promenade (lacs, cascades, bords de mer, montagnes). Des traditions, des fêtes s'étaient établies. Les érables rouges en automne, les premières neiges, la floraison des cerisiers au printemps, l'ascension de la nouvelle lune, étaient prétextes à des sorties, à des réunions, à la composition des poèmes. »⁷²

De plus, la technique de l'estampe japonaise était celle de la gravure en relief sur bois. Cette technique privilégie les aplats et les contours, ce qui a fait de l'estampe un art de la synthèse, où l'arabesque et la couleur créent les formes et les volumes, là où l'art occidental cherchait la dissolution de la ligne dans la couleur, une représentation optique de la réalité (la perspective) et une expressivité de la lumière (le clair-obscur). C'est ce regard dirigé vers les choses (et non vers la lumière) qui nous intéresse pour démontrer par quels éléments peut s'exprimer une saison.

L'attention à des événements naturels ponctuels, dans un art où la sobriété prime, fait que les saisons sont exprimées par des éléments très restreints et pourtant parfaitement identifiables. C'est-à-dire que ces motifs ont un pouvoir évocateur suffisamment fort pour fonctionner sur un principe métonymique et faire reposer sur eux seuls la représentation de la saison. Et c'est donc selon des

71 De leur nom *ukiyo-e*, soit littéralement « image du monde flottant », elles sont apparues vers la fin du XVII^e siècle pour la bourgeoisie d'Edo (actuel Tokyo).

72 Gisèle Lambert, *Estampes japonaises*, Paris, Éditions France Loisir, 2007, p.32

motifs très simples que, par exemple, dans ces deux estampes d'Utagawa Hiroshige, on identifie sans peine le printemps et l'hiver.



Illustration 29: Pie de Chine, sur un prunier en fleurs



Illustration 30: Roseau sous la neige et canard sauvage

Dans la première (*Pie de Chine sur un prunier en fleurs*), la branche présente des fleurs blanches plus ou moins ouvertes et se trouve parsemée de petits bourgeons, le dégradé en arrière-plan d'un bleu très pâle au magenta évoque un temps changeant, une brume de passage. Sur la deuxième (*Roseau sous la neige et canard sauvage*), les branches sèches plient sous la neige qui tombe encore à gros flocons, la dominante bleue de l'image donne une sensation de froid intense, et en arrière-plan, une épaisse brume flotte à la surface de l'eau, effaçant l'horizon.

Dans les deux cas, Hiroshige va au plus simple, il lui suffit de la branche pour évoquer l'arbre tout entier, et de même la saison par effet de synecdoque. Dans le choix des couleurs également, il choisit une teinte très précise qui – plutôt que de chercher le réalisme – va donner un effet à l'ensemble de l'estampe. Pour cela il la concentre à une extrémité de l'estampe (le magenta en haut dans l'une, le bleu en bas dans l'autre) pour l'emmener par un dégradé vers le reste de l'image. Les autres couleurs sont délavées, discrètes et par aplats, créant des contrepoints discrets (comme le cœur des fleurs du prunier) et des points d'accroche pour l'œil, comme les ailes et le bec du canard qui se protège du froid (le jaune face au bleu). Donc malgré une apparente simplicité des formes et

une utilisation stylisée de la couleur, Hiroshige parvient dans ses compositions à faire ressentir la saison de manière prégnante.

Et même pour un observateur occidental, dont le rapport à la nature n'est pas celui de la tradition japonaise (aller observer la fleuraison des cerisiers, etc.), ces images restent parfaitement compréhensibles. Cela est dû au fait que les motifs de saison reposent sur des éléments tirés de la nature, et que les saisons se déroulent selon le même schéma dans les climats continentaux et tempérés. Notamment dans le cycle des arbres feuillus et fruitiers (feuilles – branches nues – bourgeons – fruits), ou à travers des motifs tels que la neige, ou les couleurs que prend la nature (même si dans ce cas, l'effet est parfois moins marqué selon le lieu).

Le caractère universel du motif de saison en fait un outil très efficace pour situer une action temporellement. On peut par exemple penser à toutes ces ouvertures de film ou de séquence qui filment un élément isolément pour indiquer la saison, un peu dans l'esprit d'un carton du cinéma muet qui indiquerait : « Et l'hiver vint... ».

C'est aussi la simplicité du motif qui fait son efficacité (il n'est pas noyé par un trop plein d'informations), et pourtant, il véhicule toujours un peu plus que la simple reconnaissance de la saison, comme, par exemple, dans l'ouverture de *More* de Barbet Schroeder dans laquelle se succèdent trois zooms avant sur un plein soleil qui finit par irradier l'image entière. Le motif est simplifié à l'extrême (le soleil dans un ciel bleu), il ne fait aucun doute qu'il s'agit de l'été, voire de la canicule, et pourtant quelque chose déjà se précise. Le mouvement optique de la caméra vers le soleil en fait un objet de fascination, le regard vient se noyer dans sa lumière. Effet renforcé par la répétition du motif, comme un mantra, et le flare qui entoure le soleil d'irisations circulaires, concentriques et hypnotiques.



Illustration 31: More – Barbet Schroeder

Ce n'est pas n'importe quel été qui est convoqué, le film s'inscrit dès son ouverture dans un courant psychédélique, c'est l'été à travers le prisme de la jeunesse des années soixante, l'aura mystique qui l'entoure et qui attirera fatalement le personnage principal. La vision est cependant temporairement effacée par un nuage qui passe devant le soleil, et on redescend au niveau du sol où le héros fait du stop au bord d'une autoroute, sous la pluie.

On aperçoit dès lors le potentiel des motifs de saison, étant donné leur puissance évocatrice. Un exemple frappant introduit *Far from Heaven* de Todd Haynes. Le film s'ouvre par un lent fondu au noir vers une image peinte de feuilles d'érable rouge sang sur un ciel bleu, sur laquelle s'affiche le nom du réalisateur. Puis les feuilles semblent commencer à bouger : c'est un fondu enchaîné avec un plan en prise de vues réelle, quasiment identique à l'image peinte. Lequel plan est à son tour effacé par un nouveau fondu vers un mouvement de grue qui avance sous les branches des arbres, pour en découvrir de nouvelles, aux feuilles jaune vif, puis un autre arbre, aux couleurs moins marquées, plus banales, oscillant entre l'orangé et le vert, en même temps que se présente le décor d'une rue. Le mouvement de grue continue et passe devant d'autres arbres encore, dénudés cette fois, et on découvre une gare, des voitures d'après-guerre, et le titre s'affiche sur l'intégralité de l'image.



Illustration 32: *Far from heaven* – Todd Haynes

Dans la première image, peinte, les feuilles sont des taches vagues et les branches quelques traits fluets, les couleurs (le rouge et le bleu) semblent trop vives pour être réalistes, et pourtant, comme chez Hiroshige, on reconnaît instantanément l'automne à travers le motif, ici des feuilles d'érable. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'en nous emmenant d'un arbre à un autre (celui des fondus et du mouvement de grue), la séquence décline le motif des branches (du rouge le plus vif à l'arbre le plus nu) pour exposer d'emblée la visée esthétique et théorique du film.

La vivacité des couleurs, le choix du motif, associés à la musique d'Elmer Bernstein et la typographie du générique, font immédiatement penser aux mélodrames en Technicolor des années cinquante. On est dans l'emphase des sentiments, de la photographie à la musique, et un simple plan de feuilles écarlate devient l'expression la plus directe du sentiment amoureux qui lie les personnages, alors qu'on ne les a même pas encore vus. Cette forme de maniérisme pourrait se voir comme un hommage de Todd Haynes, étant donné que le film est aussi un remake de *Tout ce que le ciel permet* (1955) de Douglas Sirk. Cependant, le montage nous dit autre chose. Au fil des fondus et des mouvements de caméra, le montage nous fait glisser par couches successives dans un monde plus réel, plus gris, moins artificiel, mais aussi moins passionné. Le romanesque est projeté dans une réalité qui ne porte pas toujours ses couleurs.

Le film raconte en effet, dans une petite banlieue résidentielle et bourgeoise, l'histoire d'amour d'une femme au foyer avec un jardinier noir, et comment la société les oblige à se cacher puis à se séparer⁷³. Et comment sous le vernis d'une population modèle de réussite sociale et économique résident la rancœur, les ragots et le racisme ordinaire. En fin de compte, dans ce milieu aux airs de publicité d'après-guerre, seul l'amour des deux personnages principaux semble s'accorder à l'automne doré qui les entoure et qui est le motif principal de leur romance tout au long du film. C'est ce que montre l'ouverture du film en choisissant de déconstruire une imagerie plastique parfaite, pour nous inviter à regarder sous la surface.

On retient donc de cet exemple à quel point, selon son utilisation, le motif peut être complexe, et comment son efficacité à introduire une saison l'amène également à exposer quel rôle aura cette saison dans le film, quelle direction elle prendra. Ici c'est l'automne flamboyant des sentiments magnifiques, qui fait trop vite oublier l'hiver à venir. Mais dans un autre film, de quel hiver s'agit-il ? De quel printemps ?

73 En parallèle a également lieu chez son mari la découverte d'une homosexualité refoulée, qui comporte un traitement tout aussi intéressant (notamment dans les couleurs), mais qui n'entre pas ici dans notre propos.

L'importance des motifs et leur sens obvie presque débordant en fait des éléments d'attention très précise lorsque la saison a son importance. Il faut réussir à les mettre en évidence et les sublimer, ou au contraire les réduire et les éliminer, si on se trouve dans le cas – pas si rare – où le tournage est en décalé avec la saison du récit, comme le raconte Nestor Almendros à propos des *Deux anglaises et le continent* de François Truffaut.

« L'action des *Deux anglaises* se déroule sur vingt ans et nous n'avions, pour tourner, qu'un été. [...] Faute de pouvoir filmer les mêmes cottages en plein hiver, environnés d'arbres dénudés, nous avons dû avoir recours, pour illustrer la fuite du temps – un des thèmes du film – à des artifices tels qu'arracher les feuilles des arbres, tondre la pelouse, tourner par mauvais temps, [...]. »⁷⁴

Patrick Blossier rapporte une situation similaire, à propos de *Sans toit ni loi*, où Agnès Varda avait fait le choix de le tourner en hiver en Provence, et dans lequel l'hiver était d'autant plus important que le personnage de SDF joué par Sandrine Bonnaire doit mourir de froid :

« On a tout fait pour respecter l'hiver, l'hiver en Provence. [...] Il y avait la vigne qui était très présente, donc là on ne pouvait pas tricher, il fallait que la vigne soit dans l'état dans lequel elle est en hiver. Parce qu'il y a des travailleurs saisonniers marocains qui la coupent, la taillent... Donc il fallait tourner l'hiver. [...] Le problème c'est qu'on est parti sur ce film un peu tard – je crois qu'on a commencé le tournage en février – et il a été long. En avril on y était encore, je crois même début mai. Et là, la Provence commençait à exploser de couleurs. Donc là c'était assez drôle, parce que c'était une toute petite équipe, *Sans toit ni loi*, on doit être une douzaine de personnes, pas plus, tout le monde fait tout. Donc quand on décidait de faire un plan, en extérieur, dans la nature, tout le monde s'y mettait, on avait tous des sécateurs et on coupait toutes les petites fleurs, on coupait tout ce qui faisait printemps, les premières fleurs... »⁷⁵

Et donc même si le problème serait le même aujourd'hui, Patrick Blossier remarque que depuis, avec l'étalonnage numérique, on peut aider à renforcer le sentiment d'une saison, notamment en touchant à la couleur de la végétation : par exemple désaturer l'herbe trop verte pour garder l'idée de l'hiver, ou renforcer la couleur des feuilles mortes en automne. Car il est vrai que les changements de la nature au cours de l'année se ressentent notamment dans les couleurs, et on associe fortement les saisons à certaines gammes de couleurs. Dans les estampes de Hiroshige présentées plus haut, on parlait du bleu vif évoquant le froid mordant d'un côté, et de l'autre le rose pâle du ciel diffus qui évoquait la couleur des fleurs fraîchement écloses. La simplification des couleurs, comme pour les motifs, aide à l'identification des saisons, en leur attribuant chacune une gamme bien définie.

74 Nestor Almendros, *Un homme à la caméra*, Paris, Hatier, 1991, p.64

75 Patrick Blossier, op. cit.

La palette

Au cinéma, la palette de couleurs d'une saison connaît un travail de sélection et d'interprétation, qu'on soit en train de la reproduire ou de la capter. Il existe en tout cas des tendances évidentes, inspirées de la réalité. De manière générale, c'est l'automne qui est la plus marquée des saisons en termes de couleurs avec ses variations de bruns, jaune, rouge et ocre que lui apportent les feuilles mortes. L'hiver, avec son temps couvert et ses arbres nus a tendance à se voir attribuer des couleurs éteintes, ou plutôt froides. Le printemps présenterait plutôt des couleurs pastel, pour évoquer une certaine douceur, un caractère éphémère ou en tout cas peu tranché. Et l'été c'est souvent l'explosion des couleurs, qui se multiplient, deviennent vives et brillantes, parfois oppressantes. Au-delà de la simple évocation de la température (couleurs chaudes, couleurs froides), c'est un complet sentiment de saison qui peut passer par l'usage des couleurs au sein de l'image.

Il pourrait être intéressant de produire un nuancier des saisons en moyennant la couleur des plans d'un film pour essayer de visualiser, de manière théorique, l'usage des couleurs en fonction des saisons (est-ce une teinte globale de l'image, ou des ajouts bien placés ?). En tout cas les approches sont bien évidemment très diverses, et il existe bien des méthodes pour s'approprier la couleur (même si certains ont déploré le manque de pouvoir organisateur sur celle-ci, en prise de vues réelles⁷⁶).

Un premier moyen est d'amener la couleur voulue dans l'image, donc sur ce qui se trouve devant la caméra : les décors, les comédiens. Dans *Do the Right Thing* de Spike Lee, par exemple, les rues ont été repeintes avec des couleurs chaudes (rouge et ocre) afin de renforcer la sensation de canicule écrasante qui dure tout le long du film jusqu'à l'inévitable explosion finale. Et si repeindre ou faire construire un décor n'est pas à la portée de tout le monde, on peut y ajouter des éléments colorés comme des petites touches supplémentaires qui iraient dans le sens voulu, et dissimuler ou retirer ceux qui nous gênent (comme un panneau de signalisation trop vif, par exemple). C'est d'ailleurs ainsi que les costumes sont souvent un outil privilégié du contrôle de la couleur d'une image, comme l'explique Éric Rohmer :

→ « [...] je pense que les vêtements sont peut-être un des seuls moyens par lesquels on peut dominer la couleur. Pour le reste ce n'est pas possible : vous êtes par exemple devant

76 « [...] il manque dans la reproduction mécanique de la couleur la main de l'artiste. Il y perd son rôle d'organisateur, il ne choisit plus. La partition chromatique du film, avec sa logique propre, est absente. Le réalisateur en est lui-même dépossédé par le processus technologique. [...] Si étrange que cela puisse paraître, et quoique le monde soit tout en couleurs, la reproduction en noir et blanc est plus proche de la vérité psychologique, naturaliste et poétique d'un art fondé avant tout sur les propriétés de la vue. » Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé*, Paris, Philippe Rey, 2014, p.161

le Lac d'Annecy, vous avez le lac, vous avez les arbres, vous avez les montagnes, vous ne pouvez rien faire, la couleur est là. Vous pouvez évidemment choisir le moment du jour, bien entendu, mais en revanche vous pouvez apporter les vêtements que vous voulez, et je pense que la picturalité dans un film commence par les vêtements. Et comme me disait mon opérateur habituel, Nestor Almendros : « Lorsqu'on fait de la photographie dans un film, on peut croire que le plus important c'est régler les projecteurs, c'est choisir un diaphragme, mettre des filtres, oui, peut-être, mais il y a quelque chose de beaucoup plus important encore, c'est choisir les vêtements. Et, à mesure que j'avance dans mon travail d'opérateur, j'interviens de plus en plus pour le choix des vêtements, soit auprès du metteur en scène, soit auprès du décorateur ou du costumier s'il y en a un ». »⁷⁷

Dans *The Fortress*, par exemple, l'image a un aspect globalement désaturé, pour signifier l'hiver, le froid, la dureté des combats. Et pourtant, contrairement à ce qu'on peut voir ailleurs, cette absence de couleur n'affecte pas le rendu des peaux des personnages (elles n'en deviennent pas grises) ni le jaillissement de certains points de couleur qui n'en paraissent que plus vifs. Le chef opérateur Ji-Yong Kim explique que c'est parce que ce rendu des couleurs n'a pas été obtenu par une baisse de la saturation à l'étalonnage, mais par un travail avec la décoration qui cherchait à éliminer toute trace de couleur, pour n'en faire ressortir parfois qu'une ou deux. Il s'agissait également d'une question d'exposition, puisqu'il explique avoir sous-exposé des vêtements des nobles de la cour (colorés et brillants) pour que la couleur n'existe que dans les brillances et disparaisse dans les plis et les ombres⁷⁸. Cela donne un caractère désuet à cette cour impériale dont les signes de richesse et de pouvoir semblent bien faibles face à l'hiver menaçant qui met en péril la forteresse.



Illustration 33: *The Fortress* – Dong-Hyuk Hwang

⁷⁷ Éric Rohmer, colloque « Peinture et cinéma », Quimper, mars 1987, in Carole Desbarat, *Pauline à la plage d'Éric Rohmer*, Éditions Yellow Now, 1990, p.116

⁷⁸ On remarque au passage que les vêtements sont également de très bons indices de saison, puisqu'ils s'accordent à la température et à la météo.

En plus d'agir sur les sujets filmés, on peut aussi choisir le rendu que va avoir la couleur à travers la caméra ou le support filmique, comme Diane Baratier qui, pour *Conte d'été* de Rohmer, voulait transcrire « cette idée de l'été, où tout est clair » avec notamment beaucoup de bleu et de blancs. Elle a donc choisi une émulsion en conséquence : « [...] j'avais pris la 5245 de Kodak pour les extérieurs, parce que je trouvais qu'elle était belle dans les bleus. »⁷⁹.

Pour *Conte d'automne* de Rohmer, Diane Baratier a poussé l'idée plus loin en choisissant une émulsion équilibrée en lumière artificielle, malgré les nombreuses scènes d'extérieur (qui nécessitaient donc l'emploi d'un filtre de conversion) afin de donner un ton au film et de bien faire ressortir les couleurs qui l'intéressaient : « [...] la 200 ASA tungstène c'était pour qu'il y ait une peau plus douce, et une image plus jaune, que ce soit plus dans l'automne avec les bruns, tous les beaux bruns et les beaux rouges. »⁸⁰

Actuellement, avec le numérique, la question du support se pose toujours, entre autres pour des questions de couleur. Par exemple pour *L'Île Jaune* (S-16 mm) ou *Ava* (35 mm 3-perf) de Léa Mysius, Paul Guillaume explique avoir choisi la pellicule pour avoir des extérieurs jour intéressants, bénéficier de « cent ans d'évolution, de chimie, de support, de coupleurs colorés, tout ce qu'on veut, [...] c'est quand même cent ans de raffinement pour arriver à une image poétique. ». Et même si le choix d'émulsions est beaucoup plus restreint aujourd'hui, il reste une marge de manœuvre vis-à-vis des optiques, des filtres, et du développement. Pour *Ava*, Paul Guillaume a fait le choix de sur-développer la pellicule à + 1, pour faire vibrer les couleurs différemment. Et il a également utilisé, pour les extérieurs un filtre 81-EF, pour équilibrer la pellicule tungstène avec la lumière du jour, tout en donnant un léger ton doré, pour être dans la chaleur de l'été.

Et puis il reste l'étalonnage, qui va finir de donner une direction aux couleurs du film – qu'on soit en argentique ou en numérique – en travaillant sur des détails ou sur la globalité de l'image. On fabrique des LUTs (*Look Up Table*) pour choisir la manière d'interpréter les couleurs fournies par le capteur. On trouve même dans certains catalogues des LUTs toutes prêtes qui correspondent à chaque saison (dans le catalogue ARRI par exemple). Mais on se demande assez vite ce que cela signifie réellement, une LUT pour une saison, car elle ne peut représenter qu'une sorte d'idée générale des couleurs d'une saison, un compromis universel sorti d'on ne sait où⁸¹. L'étalonneur Yov Moor parle à ce propos de l'utilisation du jaune pour figurer la chaleur, qui est un tel lieu

79 Diane Baratier, « La fraîcheur de l'été – Entretien », août 2018, voir en Annexe

80 Diane Baratier, *ibid.*

81 Dans "étalonnage", il y a "étalon", en l'occurrence une image à partir de laquelle on va accorder les autres, mais si l'étalon est vague et universel, l'image n'est que le produit d'un consensus global.

commun qu'il arrive parfois qu'on en rajoute partout, jusqu'à l'absurde, même quand l'image ne peut pas le supporter : « Il y a une espèce d'interaction entre ce que veulent voir les gens, et eux [réalisateurs, chefs opérateurs], ce qu'ils pensent que veulent voir les gens. »⁸²

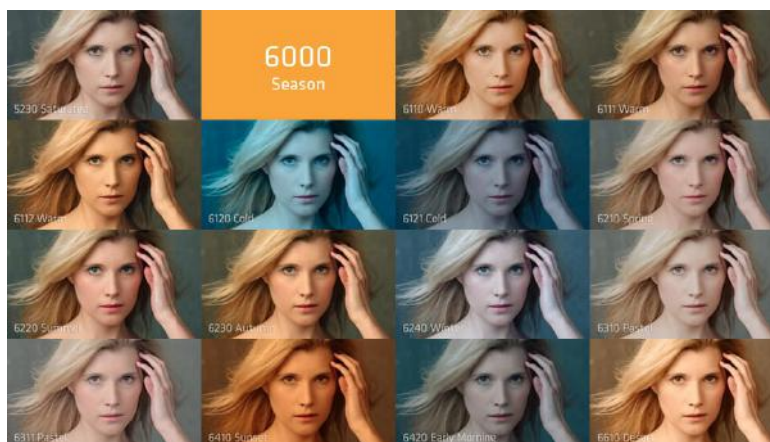


Illustration 34: Extrait du catalogue de looks pré-établis ARRI

Et pourtant on sait combien une saison peut être différente d'un moment à l'autre, d'un lieu à l'autre, d'une interprétation à l'autre. Ne serait-ce que dans la sensation de chaleur, qui peut être amenée de plusieurs manières par les couleurs. Yov Moor oppose par exemple les chaleurs sèches et les chaleurs moites. Une distinction qui peut se jouer au niveau des contrastes, pour donner une impression de poussière en suspension en voilant légèrement les noirs, ou encore au niveau de la qualité de certaines couleurs, pour sécher la végétation (jaunir le vert, ajouter du magenta dans le jaune) ou l'humidifier (par du bleu dans les verts).

« J'avais un autre film comme ça, un film italien, un été, très étrange, où on a carrément amené les verts vers quelque chose de très bleuté dedans, ce qui les rendait très humides, mais avec du soleil. Et c'est hyper-agréable parce que quand on rentrait dans les sous-bois de la forêt, tu sens qu'elle a gardé sa fraîcheur. Donc cette fraîcheur conservée fait penser que dehors il fait chaud, par contraste. »

Des effets de contraste qui, là encore, ne connaissent pas une unique approche :

« Souvent on dit qu'il faut faire les noirs bleus, et chauds ailleurs, ce qui est un peu de la peinture. Mais parfois je trouve les sensations par les noirs, et c'est drôle parce que du coup j'ai l'impression que c'est plus physique, que par les hautes lumières. Les hautes j'ai l'impression que c'est quelque chose qui flotte, en fait. Donc ça peut être par les basses, qui influencent les moyennes. »⁸³

On peut même envisager un été qui ne soit pas amené par des couleurs chaudes, comme l'explique Yov Moor à propos de *La Douleur* d'Emmanuel Finkiel :

82 Yov Moor, « Supports de saison– Entretien », janvier 2019, voir en Annexe

83 Yov Moor, *ibid.*

« [...] l'été est chromé, très intéressant. C'est-à-dire que c'est un été froid, un été qui n'a pas d'humanité. Et qui n'a pas de rondeur. Un été avec un soleil dur et blanc, et qui n'est pas là pour te prendre par les mains, quoi. [...] c'est un été qu'on pourrait dire hivernal, en un sens, mais ce qui n'est pas vrai, parce qu'il fait chaud. »⁸⁴

Yov Moor suggère même que l'idée qu'on se fait des saisons n'est pas forcément liée uniquement à ce qu'on observe dans la nature. L'œil est énormément nourri d'images de toutes sortes, dont certaines présentant une vision distordue de la réalité. Par exemple une photo prise avec un téléphone portable, ce qui est une image automatiquement traitée à la prise de vue, avec des couleurs et des contrastes complètement réinterprétés. C'est-à-dire que la représentation que l'on se fait d'une saison n'est pas forcément une copie conforme la réalité, mais aussi la perception qu'on peut en avoir à travers des outils de captation. Les images nourrissent l'idée qu'on se fait d'une saison.

Car en réalité, l'intérêt d'une palette ou d'un rendu de couleurs pour une saison au cinéma n'est pas de rendre la réalité telle qu'elle est, mais de donner le sentiment de cette saison. C'est-à-dire qu'on en cherche les sensations qui y sont propres – la fraîcheur, la sécheresse, le froid mordant... – ou on l'évoque pour en donner l'idée, notamment par ce qu'on peut appeler des conventions.

Les lieux

Les conventions, qu'elles concernent les couleurs ou autres, proviennent de nos habitudes, des images qu'on rencontre tous les jours, et créent un certain nombre d'attentes. C'est le cas notamment de certains lieux, qui sont automatiquement associés à une période de l'année, ou l'inverse.

C'est particulièrement vrai avec l'été. L'exemple par excellence en est la plage qui est un lieu immanquablement associé aux vacances d'été (bronzage, baignade...), et donc au jeu, à la séduction et au désir, à un tel point qu'on pourrait dire qu'elle cristallise l'été. Dans *Ava* de Léa Mysius, par exemple, l'évolution du personnage se traduit notamment dans son rapport à la plage (et par extension son rapport au corps, au jeu, au désir). Dans un premier temps on sent une répulsion de la part d'Ava pour ce qui relève de la plage, parce qu'il est le lieu où les corps se découvrent et s'aiment, comme sa mère et son nouvel ami jeune et musclé, situation qui embarrasse Ava ; parce que c'est un lieu de pleine lumière et de couleurs vives, alors qu'Ava est en train de perdre la vue à cause d'une maladie dégénérative ; et parce que la violence y est toujours prégnante, notamment avec la police montée, silhouettes noires et menaçantes qui rôdent le long des plages. Et pourtant

84 Yov Moor, *ibid.*

dans un deuxième temps ce rapport à la plage s'inverse – à travers une autre plage, plus loin, avec un bunker abandonné – et elle devient le lieu où Ava atteint une première maturité à travers des découvertes de l'adolescence : via l'acceptation et la jouissance de son corps, dans une scène où elle se bande les yeux et se dirige nue vers la mer pour apprendre à se sentir ; via la naissance du désir et de l'amour avec un jeune gitan blessé qu'elle soigne ; et via le jeu, dans une séquence musicale toute en split-screen où Ava et Juan recouverts d'argile braquent au fusil des touristes nudistes.



Illustration 35: *Ava* – Léa Mysius

Se poser la question de si c'est le décor qui a amené à choisir la saison ou l'envie de saison qui a mené à choisir ce décor serait absurde, car en réalité le choix d'une saison est rarement un choix complètement indépendant. Dans le cas d'*Ava*, l'idée du film vient d'une image : un chien noir traverse une plage noire de monde. La saison fait déjà partie de cette image (la plage bondée de touristes, le pelage sombre du chien sous un plein soleil), il n'est pas besoin de se le préciser. En fin de compte, le choix d'un décor relève autant de ce qu'on y projette (et donc entre autres une saison), que de ce que le lieu dégage en fonction de la saison.

Par exemple, Guillaume Brac explique qu'il commence toujours à imaginer ses films à partir d'un lieu. Indirectement, cela l'amène donc à choisir une saison, comme pour *L'île au trésor*, son long-métrage documentaire tourné à l'île de loisirs de Cergy, qui est un vrai film d'été. D'abord, parce que c'est un film sur le loisir, la manière que chacun a d'exprimer le sentiment de vacance⁸⁵. Un sentiment qui y est décliné sous toutes ses formes : on vient pour s'amuser, ou se reposer, seul

85 En ce qu'il peut connoter de liberté : vacance d'esprit, temps libre...

ou en groupe, dans le cadre inscrit par le parc ou non... Vacances qui se sentent jusque dans les récits des personnages, du jeune homme qui travaille aux pédalos à un enseignant retraité qui se rappelle comment il lui était arrivé d'emmener ses élèves à l'île de Cergy – sous prétexte de sortie pédagogique, par beau temps – pour pouvoir tous se baigner.

Mais on comprend très vite que les enjeux de ce qui s'y déroule ne sont pas des moindres. Certains personnages prennent très au sérieux ce monde fermé (parfois peut-être plus que le monde extérieur, ou en tout cas qui lui répond comme un miroir). C'est le cas chez les enfants, notamment ces deux jeunes frères, dont le cadet ne cesse d'imiter le plus âgé, qui à son tour ne sort jamais de son rôle de "grand" avec ses responsabilités, en le faisant compter, réciter des couleurs en anglais... et qui finissent leur journée par une balade dans le parc qui se transforme en aventure épique (et filmée comme telle) lorsqu'il s'agit de gravir une butte très pentue, qui devient un enjeu de vie ou de mort, la montagne du destin que seule la solidarité va leur permettre de franchir.

Cela ne se limite pas aux enfants, il y a notamment un des personnages centraux qui travaille à la location de pédalos et qui nous raconte le parc – qu'il connaît depuis toujours et dans lequel il travaille depuis plusieurs années – comme l'espace où il s'est construit, où il se sent le mieux. Il le définit clairement comme un espace de liberté (sa liberté à lui étant de chercher à « se sentir vivant », envers et contre toute règle qui pourrait l'en empêcher).

Et quand ce ne sont pas les personnages, ce sont les situations qui ramènent l'île de loisir à un "sérieux" du monde. L'espace est gouverné par un ensemble de règles internes que le climat de jeu pousse à transgresser (sauter depuis le pont, se baigner hors des zones surveillées, entrer dans le parc la nuit...). Mais c'est surtout un espace surveillé et fermé par des barrières. Nous assistons donc plusieurs fois (et ce dès l'ouverture du film) à des tentatives d'intrusion dans le parc (surtout par des enfants), à la nage, en escaladant les barrières... Ce qui donne, malgré le ton drôle et parfois burlesque de ces séquences, une certaine résonance avec la situation des migrants en quête de l'oasis occidentale.

Un réel qui ne se trouve pas qu'en sous-couche dans le film puisque nous avons à plusieurs occasions le récit de personnes ayant dû fuir leur pays pour raisons politiques et se réfugier en France, comme ce gardien de nuit dont on entend le récit de sa persécution en Guinée tout en suivant le trajet de sa voiture dans les allées sombres du parc vide, ou encore cette famille qui se plaît à revenir dans le parc parce qu'il leur rappelle les paysages afghans de leur région natale, dans laquelle ils n'ont pas pu revenir depuis qu'ils l'ont quittée. Ce sont toujours des récits au passé, de

personnes qui ont trouvé une échappatoire, mais que le film, de par sa construction, fait ressurgir dans le présent.

L'île au trésor est autant un film d'été par ce à quoi il se confronte – une base de loisirs, immense aire de jeux et de repos – que par ce qu'il cherche dans ce lieu – l'expression d'un sentiment de liberté dans un environnement pourtant répressif (la liberté et la violence étant deux thèmes récurrents des récits estivaux). Le ton léger du film lui permet d'amener des thèmes beaucoup plus graves, et c'est le choix du lieu et de la saison (ici indissociables) qui ont permis cette approche détournée.

Si on associe certains lieux à une saison, c'est parce que les activités de ce lieu se déroulent à une saison particulière (la plage est assez évidente, en ce sens). Mais il faut aussi prendre en compte que la perception qu'on a d'un lieu, ce qu'il dégage, est fortement influencée par la saison. Et c'est pourquoi il peut également être intéressant de détourner la convention et de prendre un lieu à "contre-emploi" (contre-saison), pour créer une sorte de décalage entre ce que dégage le lieu à la saison dite et ce qu'on y projette en temps normal. L'exemple type reste la plage en hiver, souvent utilisée pour souligner le caractère esseulé et mélancolique ou tout simplement décalé du(des) personnage(s), comme la bande de copains au chômage dans le début des *Vitelloni* de Federico Fellini, ou les amoureux perdus dans leurs souvenirs d'*Eternal Sunshine of the Spotless Mind* de Michel Gondry. Un motif tellement repris depuis, qu'on pourrait dire que la plage en hiver en est devenue un cliché à part entière⁸⁶.

Et donc si le lien logique entre un lieu et une saison peut se faire naturellement, il est parfois artificiel, ou en tout cas déformé et amplifié. Prenons l'exemple des pays de l'Europe de l'Est, de l'ex-bloc soviétique, qui sont souvent imaginés et représentés comme des pays où il fait très froid, et donc systématiquement sous la coupe de l'hiver (car, en effet, leur climat continental amène des hivers très durs, mais également des étés très chauds). C'est un cliché qui a probablement pris tout son essor pendant la guerre froide (pensons à des titres comme : *L'espion qui venait du froid*), car l'hiver permettait de représenter le milieu de l'ennemi comme hostile et austère.

Il y a d'ailleurs un film très intéressant qui joue de cette idée : à la chute du mur de Berlin, Chantal Akerman part d'Allemagne de l'Est pour aller jusqu'en URSS, en passant par la Biélorussie, filmer ce qui va bientôt disparaître. C'est son film *D'Est*, constitué de longs travellings

86 « En stylistique, on appelle cliché toute expression qui constitue un écart de style par rapport à la norme et qui se trouve banalisée par l'emploi trop courant qui en a été fait. », in « Cliché », Trésor de la langue française informatisée (TLFi 1971 – 1994)

latéraux et de plans fixes, sans commentaire, dialogue ni intervention. Après le générique, le film commence par un plan sur une fenêtre : on regarde dehors, il fait beau, il ne se passe pas grand-chose. Puis vient un second plan : on est passé de l'autre côté de la fenêtre, sur le bord d'une route peu fréquentée, et une enseigne de magasin nous indique qu'on est dans un pays germanophone. Tout est calme, et le film continue, en nous faisant traverser une station balnéaire, où règne un doux sentiment de vacance. Il fait bon, il n'y a pas trop de bruit, rien d'agressif, mais on sent déjà la fin de l'été. Doucement, le film nous emmène en ville, où le soleil tombant et les manteaux indiquent le début de l'automne, puis petit à petit le temps se couvre, les paysages deviennent de plus en plus gris, on passe par une campagne où des grands-mères travaillent à la main et les chevaux tirent des charrettes, et très vite on arrive dans l'hiver.

Là on retrouve la Russie froide, neigeuse, ventée, où les verts éclairages au mercure ont remplacé le soleil, dans un pays où il fait toujours nuit. Chantal Akerman filme des foules qui attendent dans les gares, qui font la queue devant les épiceries, tous plus mornes les uns que les autres. Devant la désolation de ces paysages et de ces visages, on est satisfait : il ne fait pas bon vivre en URSS.



Illustration 36: *D'Est* – Chantal Akerman

Seulement, les plans sont longs, se ressemblent, et cette similarité finit par nous faire accrocher à toutes les particularités. On se rend compte que les personnes sont des individus, qu'ils portent chacun quelque chose en eux. Les quelques scènes qui auraient pu paraître banales dans un autre contexte (une femme debout dans sa cuisine, un couple qui danse dans une salle de bal) prennent une dimension toute nouvelle, un intérêt et un charme tout particulier. Par la répétition et la longueur, Chantal Akerman nous amène à dépasser nos lieux communs pour nous faire voir au-delà

d'une surface trop facilement lisible et nous emmener dans ce qu'on pourrait qualifier de poésie descriptive. Plutôt que de retourner le cliché (comme la plage en hiver), elle décide, dans un habile jeu de représentation, de nous le donner en gros (avec tout ce qu'il comporte d'obvie), pour nous faire découvrir la face obtuse des choses⁸⁷.



Illustration 37: *D'Est* – Chantal Akerman

Les décors, les situations, et les saisons par extension portent en elles tout un tas d'attentes (plus ou moins justifiées), que l'on peut choisir de satisfaire ou non. En tout cas, il y a comme une invitation à réfléchir aux raisons qui nous donnent ces idées fortes et pré-établies, et ce qu'elles peuvent déclencher en nous.

b) Ce qu'on sait (le sens)

On a évoqué plus haut le caractère “négatif” de l'hiver. L'été, le printemps et l'automne ont aussi leur “caractère” propre, issu – comme pour les indices de saison – à la fois de paramètres réels et de conventions, dérivées de cette réalité.

Mythes et représentation

« La « journée lumineuse », les mois, les saisons sont d'une importance capitale pour décider les moments favorables ou défavorables au travail des champs, à l'élevage et à l'ensemble des activités du monde paysan. »⁸⁸

87 « Le cliché est un stéréotype de l'expression linguistique, c'est un supersigne particulièrement fréquent et accepté et, par conséquent, plus facile à la fois à utiliser (émetteur) et à comprendre (récepteur) », in « Cliché », Trésor de la langue française informatisé (TLFi 1971 – 1994)

88 *Le Temps à l'œuvre*, Louvre-Lens, Éditions Ivenit, 2012, p.15

Concrètement, les saisons sont un enchaînement de périodes météorologiques et climatiques. Ces variations ont une incidence sur les cycles de croissance et de reproduction de la faune et de la flore, et donc sur l'homme. Les civilisations humaines sédentaires étant principalement agricoles jusqu'à la révolution industrielle, les saisons rythmaient le travail, et par extension, la société et les mœurs.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que, non seulement les saisons ne se déroulent pas de la même manière selon la latitude (aux tropiques, il y a une saison sèche et une saison des pluies ; aux pôles il y a un jour et une nuit polaire ; au niveau de l'équateur il n'y a même pas de saison), mais parfois même leur définition peut varier en fonction du système agricole mis en place :

« Contrairement à la Mésopotamie, l'Égypte a développé un rythme ternaire de trois saisons, regroupant chacune l'équivalent de quatre mois, à cause de l'importance vitale du Nil pour la vie agricole et pour toute l'activité du pays. Ces trois saisons correspondaient à la crue du Nil, à la décrue du fleuve, puis au moment des récoltes. »⁸⁹

Les saisons semblent régler la bonne marche du monde (les bonnes récoltes, les mauvaises, les épidémies...), et on ne s'étonne donc pas qu'elles soient un thème privilégié des contes étiologiques (contes qui expliquent un phénomène dont on ne peut comprendre l'origine, comme le tonnerre ou les arc-en-ciels par exemple).

Un des exemples les plus célèbres se trouve dans la mythologie romaine : c'est le rapt de Proserpine, raconté entre autres par Ovide dans ses *Métamorphoses* (Livre V)⁹⁰. Pluton, roi des Enfers, se promène à la surface pour surveiller l'Etna, qui retient prisonnier un Géant, quand Vénus l'aperçoit. Désireuse d'étendre son pouvoir au troisième royaume⁹¹, et de provoquer l'Olympe, elle demande à son fils Amour de le transpercer d'une flèche. Sur le coup, Pluton tombe amoureux de Proserpine, et l'enlève alors qu'elle cueille innocemment des fleurs avec ses amies. Or Proserpine est fille de Jupiter⁹² et de Cérès, déesse de l'agriculture. Cette dernière parcourt inlassablement la terre à la recherche de sa fille, jusqu'à ce qu'une nymphe lui indique le lac de Sicile par lequel Pluton l'a emmenée sous terre pour la faire reine des Enfers. Cérès, furieuse, se met alors à ravager le paysage sicilien, détruire les récoltes, inonder les terres, envoyer des nuées d'oiseaux manger les semences... Elle va voir Jupiter et le somme de lui ramener sa fille. Celui-ci finit par établir un compromis, et coupe la poire en deux : Proserpine passera désormais la moitié de l'année aux Enfers, et l'autre moitié avec sa mère. Et ainsi s'écoulent les saisons, l'hiver vient quand Proserpine

89 *Le Temps à l'œuvre*, ibid.

90 Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre V, Paris, Librairie Générale Française, trad. Anne Videau, 2010, pp. 200-213

91 Le ciel, la terre, l'Enfer.

92 Qui est aussi frère de Pluton, et donc Proserpine sa nièce.

part régner sur les Enfers, laissant sa mère emplie de tristesse, et parfois de colère (ce sont les hivers les plus durs), et le printemps arrive quand Proserpine revient à la surface. Alors la nature renaît, les fleurs poussent pour qu'elle puisse les cueillir à nouveau. L'hiver est donc une saison de la tristesse et du deuil, quand le printemps est une renaissance, il apporte la joie, et associé à Proserpine il évoque la jeunesse et l'amour.

De manière générale, comme dans le mythe de Proserpine, le schéma qui revient le plus souvent est celui du cycle de la vie, où le printemps est une naissance, l'été est l'âge adulte, l'automne est l'âge mûr, et l'hiver la mort. Un cycle qui s'inspire bien évidemment de celui de la végétation et des récoltes, mais qui s'étend, par association, à d'autres notions. Pour ne citer que quelques exemples, le printemps évoque la candeur de la jeunesse, l'été les passions, l'automne la sagesse ou la mélancolie, et l'hiver la vanité de la vie terrestre. Ce sont donc des idées fortes, et parfois complexes, qui s'appliquent aux saisons. L'arbre, par exemple, support par excellence des saisons, est utilisé en double dans des allégories du XV^e siècle, un arbre sec, nu, à côté d'un arbre verdoyant, pour illustrer l'opposition entre le péché et la rédemption, ou carrément la lutte entre le bien et le mal, la vie et la mort. Ainsi, tous les attributs d'une saison (les motifs, les indices dont on parlait plus haut) se trouvent teintés de l'interprétation d'une saison, ou à l'inverse peuvent l'influencer⁹³.

Voyons les fleurs, par exemple, qui ont une mythologie particulièrement riche chez les Romains, recyclée ensuite à la Renaissance, créant un héritage qui vient jusqu'à nous puisque les noms qu'elles portent ou le sens qu'on leur prête viennent encore beaucoup de ces récits. Pour ne prendre que quelques exemples cités dans le tableau de Nicolas Poussin ci-dessous : il y a le célèbre Narcisse, tombé amoureux de son reflet et transformé en la fleur qui porte son nom ; Clytia, amante jalouse d'Apollon, dieu du soleil, métamorphosée en tournesol pour pouvoir le suivre du regard (elle est depuis la fleur du dévouement) ; ou Hyacinthe, jeune amant d'Apollon (encore lui) et accidentellement tué par ce dernier lors d'une compétition de disque, et dont le sang donnera naissance à la fleur que l'on connaît.

93 Qui de la poule ou l'œuf vient en premier ?



Illustration 38: *L'Empire de Flore* – Nicolas Poussin (1631)

Le christianisme à son tour utilisera le motif des fleurs pour faire du printemps un symbole d'espérance, parce que les fleurs annoncent la venue prochaine du fruit (l'avènement du Sauveur). De même qu'il est difficile de prédire l'arrivée du printemps, de par son côté incertain, mais il finit toujours par arriver. Et puis, dans un registre plus dramatique, les fleurs illustrent la beauté éphémère et la brièveté de la vie (il n'est pas rare de voir une fleur fanée dans les vanités).

Face à un tel déferlement de sens, on peut se demander si ce sont les fleurs qui ont fait du printemps une saison de l'amour, la beauté et l'espérance, ou si c'est l'inverse ? Est-ce que la magie vient des fleurs, de leur mystère et leur beauté ? Ou du printemps comme atmosphère ? C'est certainement un jeu à double sens. Prenons un célèbre tableau de Botticelli.



Illustration 39: *Le Printemps* – Sandro Botticelli (1478-82)

Le tableau mélange des allégories avec des références antiques, dans ce sous-bois où s'éveillent le désir et l'amour, et où la beauté s'épanouit sous les fleurs d'oranger. On devine le monde extérieur qui se dessine à l'horizon, derrière une barrière de troncs qui isole la clairière, gardée par Mercure, à gauche, qui chasse le mauvais temps d'un coup de baguette. À peine se dessine un petit paradis, rassurant et parsemé de belles fleurs, que déjà, au côté opposé, Zéphyr⁹⁴ rentre de force, faisant plier les jeunes arbres sous son élan et tentant d'enlever Flore, dont le trouble certain transforme son souffle en fleurs. Derrière elle, une déesse du printemps (ou une version plus âgée de Flore), toute de fleurs habillées, porte les mains à son ventre arrondi, elle représente la fertilité (parce que les fleurs annoncent le fruit à venir, comme pour l'espérance). En face, les trois Grâces dansent en cercle. Elles évoquent la beauté et la jeunesse, leur rôle étant de garder les pommes d'or, que l'on voit dans les feuillages, et qui sont destinées à la plus belle des déesses⁹⁵. Botticelli a bien pris soin de les différencier toutes les trois dans leur beauté (leur posture, leur visage, leur coiffure...), mais on ne choisit pas sa favorite, car Cupidon, qui domine la scène, s'apprête à tirer les yeux bandés : l'amour est aveugle, nous dit-on. Et au centre du tableau sa mère, Vénus, aux airs de Vierge de l'Annonciation, ou plus précisément son ventre, rond lui aussi. Et comme la déesse du printemps, elle nous regarde dans les yeux, pleine de sagesse, comme si c'était elle qui nous avait momentanément ouvert les portes de ce paradis préservé où l'amour côtoie le désir, la beauté virgine côtoie celle de la fertilité, sans porter de jugement moral (péché ou vanité) sur toutes ces expressions de la passion, que le printemps nous livre.

Le tableau présente donc un cadre printanier dans tout ce qu'il peut apporter de symbolique et d'allégorique, seulement on n'est pas complètement sûr qu'il s'agisse d'une représentation de l'avènement du printemps. En effet, le titre qu'on connaît à ce tableau lui a été donné postérieurement, par Giorgio Vasari⁹⁶. Or les interprétations varient et on n'est pas tout à fait certain qu'il s'agisse d'une allégorie du printemps ou s'il sert seulement d'attribut à une allégorie plus large.

Mais après tout, la question importe peu. Le printemps est historiquement une saison très riche du point de vue interprétatif⁹⁷, prenant des dimensions supplémentaires au fil du temps, une civilisation influençant la suivante, un contexte historique influençant le suivant (la Renaissance

94 Qui est le vent doux et humide, nécessaire à l'arrivée du printemps.

95 On connaît le conflit qui, selon la légende, déclencha la guerre de Troie.

96 Giorgio Vasari, fondateur de l'histoire de l'art avec son recueil biographique *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1568).

97 Et les autres saisons ont évidemment également leur lot de connotations, mais pour des raisons évidentes de longueur, nous avons préféré rester ici sur le seul exemple du printemps.

était vue comme le printemps après le long hiver du Moyen-Âge). Ce qui a pour conséquence un prisme culturel qui influence toujours la lecture dès lors qu'il apparaît à l'image (c'est le second sens, le message connoté). Et donc même si on peut parfaitement représenter le printemps en soi – comme état climatique – et que le cinéma est né dans un contexte culturel où les allégories n'avaient plus toute leur part, une saison donnera toujours une certaine couleur, et son choix n'est certainement pas anodin de la part d'un réalisateur.

Héritage

Les saisons sont donc porteuses de sens, mais ce sens encore faut-il l'exploiter, et le cinéma, par ses moyens, se les approprie à sa manière. Prenons un exemple évident de par son titre, mais peut-être moins par son contenu : les *Contes des quatre saisons*, d'Éric Rohmer. À regarder les quatre films qui composent la série, il n'est pas évident de comprendre immédiatement quel a été le rôle (ou la finalité) des saisons, si ce n'est de situer l'action dans une période de l'année.

Conte de printemps, le premier de la série, a ceci du printemps que tout le long du film, Rohmer s'est amusé à placer des fleurs dans le décor, comme des petits rappels pour le spectateur : des fleurs en bouquet, en pot, un jardin fleuri, du papier peint, un tableau, des robes, des rideaux... s'accordent au thème du printemps en arborant fièrement son motif. Sauf qu'évidemment, Rohmer ne se contente pas de s'amuser, il n'est pas là pour faire des clins d'œil.



Illustration 40: *Conte de printemps* – Éric Rohmer

On pourrait chercher un sens symbolique à chacune de ces fleurs (on a vu plus haut combien leur champ sémantique était large), opposer la tulipe au muguet. Mais même si l'érudition d'Éric Rohmer n'écarterait pas complètement cette hypothèse, elles sont trop nombreuses, trop diverses, pour

que cela semble être la bonne piste, le cinéma ne bénéficiant pas du temps de la même manière qu'un tableau⁹⁸. On peut toutefois déceler certaines idées ponctuelles : le bouquet de fleurs offert comme gage de politesse, qui cache l'hypocrisie d'une cousine qui squatte un appartement pour une durée indéfinie pour passer du temps avec son copain... qui porte un caleçon à fleurs. Intéressant jeu du motif, qui rappelle un peu l'idée du *Printemps* de Botticelli où on nous dévoile que l'amour relève autant du désir que des sentiments "nobles". C'est d'ailleurs un peu le thème du film, qui s'interroge sur la naissance de l'amour (est-ce une forme sociale, une pulsion, ou un peu des deux ?).

La diversité des formes qu'emploient les fleurs dans ce film peut également évoquer la manière dont l'homme exploite ces fleurs, sa volonté de contrôle, pour en faire un objet esthétique et accordable à son goût (comme l'idée du jardin à la française, où la nature se plie à l'homme, rien ne doit dépasser), une attitude qu'on peut mettre en parallèle avec celle de Natacha, qui essaie de faire naître une relation entre son père et son amie Jeanne. Mais bien évidemment, la nature nous échappe toujours un peu, tels les lilas dans l'arbre du jardin, que Natacha déplore ne pas pouvoir cueillir, de la même manière qu'elle ne peut complètement prétendre à accorder les sentiments des autres.



Illustration 41: *Conte de printemps* – Éric Rohmer

Et puis, à la fin du film, Jeanne retrouve son appartement, et prend le bouquet qu'on avait aperçu au début du film, fané à présent, le jette et le remplace par un autre. Cette action, bien qu'assez simple, interpelle suffisamment pour qu'on s'y attarde (elle clôt le film, le geste n'est pas anodin). On a vu que les fleurs fanées sont souvent un symbole de vanité, mais ici elles sont immédiatement remplacées par d'autres, on nous parle plutôt d'un changement. En effet, pour Jeanne, l'histoire est finie, mais il y en aura d'autres. On nous a raconté une histoire, une personne,

⁹⁸ Le spectateur a le loisir de regarder tout le temps qu'il le souhaite l'image fixe, tandis que la course du temps lui est imposée au cinéma, et donc son regard doit être un minimum dirigé (de manière artificielle) pour les éléments importants à défaut de lui laisser le temps de les trouver.

mais on a vu combien elles étaient diverses et variées tout le long du film : il y a beaucoup de fleurs, dans beaucoup de contextes, le printemps n'a pas lieu qu'une fois.

C'est un peu le programme des *Contes des quatre saisons* que nous livre ici Rohmer : prendre une personne parmi d'autres, à un moment de sa vie, pour raconter une histoire parmi d'autres. Il n'a aucunement l'intention de brosser un portrait entier de la société, ou de faire une parabole de chaque saison, mais plutôt d'en prendre un aspect, si isolé soit-il, pour le développer jusqu'à l'épuiser, et laisser repartir ses personnages, changés, vers autre chose.

C'est le cas par exemple avec *Conte d'automne*, qui suit une femme veuve qui se croit trop âgée pour continuer à plaire aux hommes. On fait immédiatement le lien avec l'automne, comme moment où la nature commence à flétrir, l'entrée dans la vieillesse puis la mort. Mais Rohmer choisit subtilement de placer son automne juste à la fin de l'été (la nature n'a pas vraiment commencé sa mue, la végétation est encore assez verte), c'est un moment de transition, et l'automne n'est pas une fin de vie, mais un moment de décisions mûres, pour préparer l'hiver à venir.

« Que ce ne soit pas une fin de vie. Qu'il n'y ait pas un sentiment de tristesse ou de nostalgie. Qu'on soit encore dans la joie de l'été, qui est en train de se finir, mais c'est encore croquant. »⁹⁹

Ce jeu sur l'entre-saison nous montre que la recherche de sens par les saisons n'est pas une voie fermée, bien au contraire, et il serait même absurde de vouloir englober en une seule œuvre l'entièreté signifiante d'une saison. D'abord parce qu'elles sont trop nombreuses, ensuite parce qu'elles évoluent avec le temps, elles se nuancent, se complètent, ou prennent carrément un nouveau tournant, y compris au sein d'une œuvre. Nous avons étudié plus haut des œuvres de la Renaissance et du Classicisme français, mais depuis les significations des saisons ont été enrichies et nourries, par exemple, par le romantisme, les théories de Freud sur l'inconscient, et peuvent donc à présent mettre en jeu l'intériorité d'un personnage. Là où l'hiver était la mort, il est maintenant aussi celle de l'âme et peut être associé à la dépression, comme dans *Tonnerre* de Guillaume Brac, où un rocker en mal d'inspiration retourne vivre chez son père, et rencontre une journaliste locale, avec qui il vivra une trop brève histoire d'amour, ce qui finira de le faire sombrer avant qu'il ne se décide à intervenir par la violence. Sa tristesse s'accorde à la triste lumière d'hiver, et la violence qu'il fera ressortir plus tard est déjà présente dans le froid, la neige et la nuit qui l'agressent alors qu'il espère que sa vie prenne un nouvel élan.

99 Diane Baratier, op. cit.



Illustration 42: *Tonnerre* – Guillaume Brac

Et si l'hiver est associé à la dépression et à la violence, il laisse tout de même place à l'amour. Guillaume Brac fait cette remarque que l'hiver peut être sensuel, justement parce que les corps sont dissimulés sous des couches de vêtements, tout se joue dans l'imagination. C'est une question de regard : celui qu'on porte sur l'autre, qui invente des formes qu'il ne peut que deviner, et celui qu'on reçoit, d'autant plus fort que le reste du corps est encombré dans son expression par les lourds vêtements et autres accessoires. Donc « l'amour n'a pas de saison », comme dit Guillaume Brac, bien que la symbolique classique ait tendance à lui associer le printemps.

En fin de compte, ces sens sont finalement tellement fragiles, malléables, qu'on ne devrait pas parler de symbolique, mais de liens, de connexions avec les saisons. En ce qui concerne l'amour et le désir, ce serait désormais plutôt l'été qui y serait associé, parce que c'est la période où les corps se dévoilent, s'observent, se rencontrent...

Dans *L'Inconnu du lac*, d'Alain Guiraudie, l'été est justement l'espace des libertés amoureuses, au bord d'un lac, sur une plage de galets bordée d'arbres, où des homosexuels viennent s'observer, se draguer, faire des rencontres... C'est l'été comme espace à part, espace à la fois temporel (les vacances) et géographique (un huis-clos à ciel ouvert), le gage d'une certaine tranquillité où les corps peuvent se livrer complètement. Des corps entièrement nus, mis à l'épreuve du soleil et des regards, qui révèlent une certaine vulnérabilité. Le jeu du désir en place sur cette plage (le désir de voir, le désir d'être vu) comporte sa part de violence, qui peut en amener certains à se méfier, ou à se tenir à l'écart. Une violence qui finit par percer lorsqu'un assassin commence à tuer violemment ses amants pour les faire disparaître.

La violence estivale, qui éclate sous un soleil de plomb, est d'ailleurs un thème récurrent au cinéma, sans que nous sachions réellement lui supposer une origine. Peut-être que cette violence vient du western, où des hommes se battent dans des décors désertiques, peut-être que, selon une logique psychanalytique, elle est souvent associée au désir, lui-même lié à l'été, ou peut-être qu'un premier a eu l'idée et que les suivants l'ont trouvée bonne... Il n'est pas toujours évident d'expliquer les raisons de telle ou telle autre évolution de la perception des saisons. Certains faits historiques ou faits de société permettent toutefois, dans certains cas, de se situer. On parlait à propos de *L'Inconnu du lac* de l'été comme espace de liberté. Cette association, qui n'est pas une idée chrétienne ni provenant d'une quelconque mythologie, vient très certainement de l'apparition des congés payés dans la première moitié du XX^{ème} siècle. L'été devient, sous le Front populaire en France, la saison des loisirs (du jeu, de la fête) et de la liberté (libération du joug du travail), c'est la saison de l'enfance et du plaisir. En regard de l'été, l'hiver a lui progressivement de plus en plus été associé aux fêtes de fin d'année, qui se sont largement démocratisées pendant le XX^{ème} siècle. Le film de Noël est même devenu un genre à part entière, et a largement contribué à la propagation de coutumes occidentales et d'un prétendu "esprit de Noël". Ici, pas de dépression ni d'allusion à la mort, c'est souvent la famille et la magie qui sont mises en avant.

C'est ce dont joue avec une très grande efficacité Éric Rohmer, dans son *Conte d'hiver*, par un effet d'encadrement. D'un côté, au début du film commence une séquence sans dialogue, dans un enchaînement d'images d'un jeune couple qui s'aime (Charles et Félicie), à la mer, dans un esprit quasiment niais : ils se jettent dans les bras l'un de l'autre, se prennent en photo, jouent avec les vagues...



Illustration 43: *Conte d'hiver* – Éric Rohmer

Ce sont des moments brefs, entrecoupés, la séquence est relativement courte, et pourtant elle reste profondément gravée dans notre esprit, de par son trop-plein de bonheur par rapport au récit qui suit, hivernal et tristement banal. On se retrouve dans la même position que Félicie, qui reste

obstinée par cet amour perdu bien des années après. Elle se convainc de la possibilité de retrouver Charles, envers et contre tous les avis qui lui répètent que cela relèverait du miracle. Et effectivement, le miracle finit par arriver, elle croise Charles par hasard dans un bus, ils s'embrassent, et elle l'invite à venir passer Noël avec sa famille. Le trait peut sembler gros, en tout cas il entre en parfaite résonance avec le début du film et tout semble s'accorder, même si ce sont ces deux bouts (le début et la fin) qui paraissent les moins plausibles dans cette histoire. Rohmer utilise, à travers les saisons qu'il oppose, des absolus (l'amour éternel, le miracle de Noël), pour développer – et c'est ce qui l'intéresse – le dilemme qui se pose entre les deux, à savoir le "pari de Pascal", reformulé sans le savoir par Félicie : « Parce que, si je retrouve Charles, ce sera une chose tellement magnifique, une joie tellement grande, que je veux bien donner ma vie pour ça. »¹⁰⁰.



Illustration 44: *Conte d'hiver* – Éric Rohmer

Du plus direct (comme Éric Rohmer), au plus discret, les possibilités semblent infinies, et les chemins sont parfois complètement détournés. Prenons par exemple la trilogie *Trois Couleurs : Bleu, Blanc, Rouge* de Krzysztof Kieslowski. La couleur est un choix symbolique et thématique (le drapeau français et sa devise : Liberté, Égalité, Fraternité) qui gouverne les idées générales des trois films :

« *Bleu*, c'est la liberté, l'histoire du prix que nous payons pour elle. À quel point sommes-nous vraiment libres ?

Il est difficile d'imaginer une situation plus idéale que celle dans laquelle s'est retrouvée l'héroïne, en dépit de la tragédie qui l'a frappée. Julie est entièrement libre. Elle a perdu son mari et sa fille. Elle a perdu sa famille et par conséquent toutes sortes d'obligations. Elle a énormément d'argent. Et plus rien ne la lie à rien. Elle n'a plus aucune contrainte. D'où la question : confronté à une telle situation, l'être humain est-il vraiment libre ? [...]

On se trouve dans le domaine de la liberté personnelle. Jusqu'à quel point suis-je libre de mes sentiments ? L'amour est-il un esclavage ? La liberté existe-t-elle ? »¹⁰¹

100 Le "pari de Pascal" (Blaise Pascal, mathématicien et philosophe du XVII^{ème} siècle) veut prouver que toute personne rationnelle a tout à gagner à croire en Dieu, qu'il existe ou non. L'argument serait que si Dieu existe, le croyant a tout à gagner (la vie éternelle), alors que si Dieu n'existe pas, il n'a rien perdu, ou presque.

101 Krzysztof Kieslowski, *Le cinéma et moi*, Paris, Noir sur Blanc, 2006, p.112

ou, pour *Rouge* :

« J'ai de plus en plus le sentiment que nous ne nous intéressons qu'à nous-mêmes. Même en faisant attention aux autres, nous pensons constamment à nous-mêmes. C'est, entre autres, le thème du troisième film, *Rouge*, autrement dit la fraternité.

Valentine essaie de penser aux autres, mais elle le fait exclusivement de son point de vue. Il n'en existe pas d'autre. Nous sommes tous comme elle. L'éternelle question consiste à savoir si en donnant aux autres un peu de soi-même, nous ne le faisons pas pour avoir une meilleure idée de nous-mêmes. Nous ne connaissons pas la réponse à cette question. »¹⁰²

L'idée s'est accompagnée du pari (ou de l'exercice de style) de réussir à placer la couleur-titre dans tous les plans du film. Que ce soit par les accessoires, les décors, les costumes ou les filtres, on a bien du bleu partout dans *Bleu* et du rouge partout dans *Rouge*. Et ce qui est très intéressant, c'est que le choix de la couleur thématique a déterminé la saison à laquelle se déroule l'action (on parlait plus haut des palettes des saisons) : *Bleu* se déroule en hiver, dans une ambiance éteinte et froide, et *Rouge* se déroule en automne, aux couleurs chaudes et au soleil doré. Et les saisons de sembler aller dans le sens profond du film : l'hiver est une liberté amère (un deuil), et l'automne est une douce mélodie de la solitude. Des idées qui ne sont pas complètement éloignées de ce qu'on pourrait attendre de ces deux saisons, mais qui restent considérablement nuancées par le propos des films, qui ont su s'en emparer. Car utiliser une saison pour son sens (aller dans l'obvie) c'est aussi lui en donner un.

La perception du temps

Un domaine dans lequel, justement, les saisons se voient attribuer différentes conceptions selon le film et le contexte est celui du temps.

« [...] le « temps » est le nom que nous donnons à une condition irréductible de notre perception des phénomènes. »¹⁰³

La formule est assez frappante. Le temps comme « condition irréductible » de la perception, c'est-à-dire que nous ne percevons les phénomènes et les objets qui nous entourent que dans, avec ou par le temps. Les saisons ne font pas exception, mais on peut aussi dire qu'elles sont un mode d'expression du temps, de par leur caractère cyclique, leur enchaînement sans fin et inébranlable. Elles peuvent donc révéler ou souligner le passage du temps, mais elles peuvent aussi, dans un film, être la matière de cette « condition irréductible » de la perception et aller jusqu'à porter des considérations métaphysiques.

102 Krzysztof Kieslowski, *ibid.*, p.115

103 Hollis Frampton, « Eadward Muybridge : Fragments d'un hypercube », in : *L'Image, événement intérieur*, Les Carnets du BAL #8, Coédition Le BAL, Édition Textuel, Centre national des Arts Plastiques, 2017, p.52

De manière très simple, pour commencer, le changement de saison est particulièrement efficace pour marquer les ellipses, notamment lorsqu'elles amènent un changement profond, le passage à un nouvel état des choses. C'est le contraste entre les deux saisons successives qui illustre un renouvellement des enjeux, ou l'aboutissement d'une quête.

L'arrivée du printemps pour annoncer la fin de l'hiver en est un exemple courant : la nature renaît, les couleurs rejaillissent, c'est un dénouement heureux. On en a l'exemple dans *The Fortress* de Dong-hyuk Hwang, qui raconte le siège d'une ville fortifiée de Joseon (actuelle Corée) par l'envahisseur Qing, dans un hiver des plus cruels. Suite à la défaite de Joseon, tout paraît s'écrouler chez les membres de la cour, un des ministres se suicide pour échapper à l'humiliation, un autre pleure d'avoir dû accepter la paix et sacrifier son roi, et le dernier plan le montre entrer dans le palais tandis que les portes se referment sur lui. Un carton nous explique : « La guerre prit fin le 30 janvier 1637, au bout de 47 jours. 500 000 sujets de Joseon furent emmenés chez les Qings comme esclaves. ». Le début du film avait déjà commencé par un carton similaire, nous donnant un contexte historique, réel, vérifiable, avant de préciser, à l'attention du spectateur : « L'hiver fut terriblement froid, et la neige abondante. », touche d'emphase qui sort de l'objectivité pure pour mieux nous pousser dans la narration. La fin du film propose aussi un carton similaire, comme en miroir : « Les pissenlits fleurirent de nouveau ce printemps-là. ».

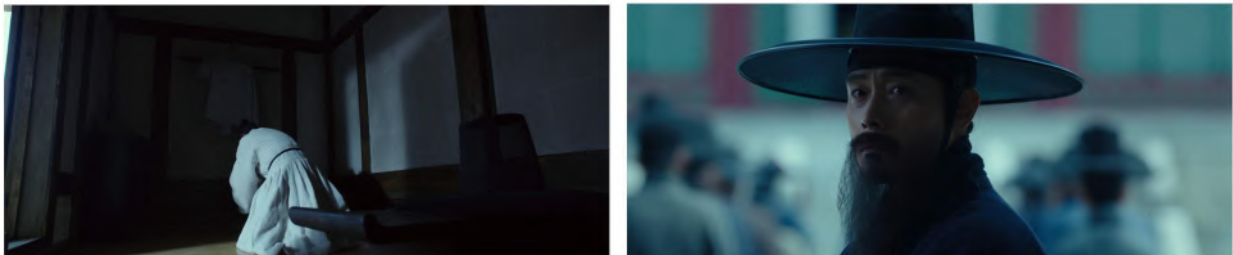


Illustration 45: *The Fortress* – Dong-Hyuk Hwang

Et en effet, le film, après avoir fermé les portes de l'hiver sur la cour impériale, s'ouvre sur une deuxième fin, printanière : une barque repose sur le fleuve qui a dégelé, une fleur jaune a poussé dans les fortifications qui ne servent plus. Puis on retrouve un personnage, le forgeron qui s'est retrouvé obligé de se battre pour Joseon, sans jamais être concerné par les enjeux de cette guerre, qui peut enfin se remettre aux forges. Et une petite fille, laissée orpheline par la guerre (son grand-père a été tué pour raisons stratégiques), qu'il a recueillie et qui lui demande pour aller jouer au cerf-volant. En arrière-plan, le village s'active, chacun a repris ses activités, la vie suit son cours. C'est que le film traite de la confrontation entre la volonté d'un état toujours loin de ses sujets,

soucieux de préserver son honneur, sa puissance, son rayonnement, tandis que le peuple ne cherche qu'à vivre, la dynastie au pouvoir n'y changeant pas grand-chose. La fin de la guerre a détruit la dynastie de Joseon, mais elle a sauvé son peuple qui menaçait de mourir (de froid, de faim, de batailles) si la guerre continuait plus longtemps. Choisir le printemps pour clore le film permet d'opposer les gouvernants (qui se sont éteints avec l'hiver) au peuple (qui repart avec le printemps), la vanité du pouvoir à l'humanisme. L'idée que l'avancée du temps est inexorable, et que les pissenlits continueront de pousser, et le peuple d'exister, au-delà de toute dynastie ou civilisation. L'ellipse telle qu'elle est utilisée ici condense tout le propos du film.



Illustration 46: *The Fortress* – Dong-Hyuk Hwang

Les saisons peuvent également structurer le film, selon des chapitres par exemple, et ne plus se limiter à être de simples repères temporels. Elles ont une fonction profondément symbolique et ancrent le récit dans un schéma de progression et d'évolution dans le temps. Les possibilités sont multiples, et on peut les départager en trois catégories : le temps circulaire (l'éternel retour), le temps linéaire (inexorable), et le temps déconstruit (où l'ordre logique des saisons est bouleversé).

Les saisons sont un cycle, qui se répète à l'infini. Kim Ki-duk, dans *Printemps, été, automne, hiver... et printemps*, les utilise comme métaphore de l'apprentissage de la vie (de l'éveil à la mort en passant par la maturité), dans un parallèle avec le schéma bouddhiste de la roue de la vie qui symbolise l'éternel retour par la réincarnation de l'âme. Il choisit pour cela comme décor un temple flottant sur un lac dans la montagne, au milieu d'une forêt dense. Le personnage principal est le jeune disciple d'un vieux moine, qu'on voit à plusieurs étapes de sa vie (selon la saison), et qui nous fait penser que ce décor représente une construction de l'esprit (le temple isolé au milieu du lac lisse) sujette au monde extérieur et au temps qui passe (la forêt qui se pare des saisons et qui abrite de nombreux mystères : la mort, la souffrance, le désir...). Le film est une fable de l'apprentissage

(avec toutes les considérations que lui apporte Kim Ki-duk et que nous ne développerons pas ici) qui forme une boucle parfaite, puisqu'à la fin, le disciple revient au temple et prend la place du maître, mort depuis, pour relancer un nouveau cycle.

L'enchaînement des saisons exprime aussi une forme de direction, une logique du temps à laquelle on ne peut échapper (une saison mène inévitablement à l'autre). C'est le destin, ou l'histoire dont on connaît déjà la fin, comme dans *Climats*, de Nuri Bilge Ceylan, dans lequel le couple d'Isa et Bahar se déchire, puis s'éteint, au fil des saisons. En été, pendant leurs vacances, la tristesse s'empare de Bahar parce qu'elle sait qu'elle ne peut plus vivre avec Isa. Ils finissent par se séparer sur une plage. L'automne passe sans qu'ils se revoient, en ville, où Isa cherche à la remplacer et finit par violer une ancienne amante. Puis il apprend où se trouve Bahar, et part à sa rencontre dans l'espoir de se remettre avec elle. Commence un jeu des regrets, des aveux et des mensonges dans lequel il essaie de la convaincre, elle le repousse, puis il se décide à partir. Finalement, elle revient vers lui, dans l'idée qu'un nouveau départ est possible, mais il ne veut plus (ou peut-être qu'il n'espérait en fait que cela). L'impossibilité d'un nouvel amour s'étend tout le long du film, par ce déroulement inéluctable des saisons qui mènent à l'hiver, où tout se termine. Les climats, ce sont ceux de leurs sentiments, leurs émotions, les personnages parlent à plusieurs reprises d'aller profiter d'un autre climat (aller dans les îles pour des vacances, ou habiter dans une ville au climat plus clément), mais ils ne le font jamais et ne font que suivre le cours logique des choses.

Ce côté éternel du déroulement des saisons se voit parfois perturbé. Dans *Flandres* de Bruno Dumont, la vie de jeunes agriculteurs du nord de la France, prévisible, sans surprises, avec sa routine presque triste, se voit perturbée par le départ de plusieurs d'entre eux dans une guerre qui les concerne peu, à l'autre bout du monde. D'un côté on a les Flandres, où l'année se déroule selon les saisons, qui marquent le temps de l'absence. Et de l'autre, le pays de la guerre (jamais nommé, mais qu'on situerait au Moyen-Orient), où il ne semble y avoir qu'une seule saison, sèche et dure, et où les soldats sont confrontés à une violence physique et morale de laquelle ils ne reviendront pas, ou en tout cas pas indemnes. Des deux côtés quelque chose s'est brisé (à la guerre ils sont presque tous morts, et en Flandres, la jeune femme qui attendait leur retour a fini en hôpital psychiatrique). Briser ainsi le tranquille cours des saisons est une manière d'illustrer la violence de laquelle sont victimes les personnages, c'est tout un univers qui se voit chamboulé jusque dans sa logique première. Rompre la marche du temps c'est détruire ce qui peut s'y construire (en l'occurrence la vie de jeunes agriculteurs désœuvrés).

Ce qui se joue, dans le rapport d'une saison au temps, c'est aussi la manière dont il se déroule en son sein. Le temps ne fait pas que mener d'une saison à l'autre, il s'en imprègne. Comme l'écrit très joliment Corinne Maury à propos de *Chien enragé* d'Akira Kurosawa : « le temps qu'il fait pollue le temps qui passe. »¹⁰⁴. On imagine par exemple, un printemps qui serait celui de la frénésie, de l'excitation permanente, la chaleur accablante de la canicule d'un plein mois d'août, où le temps semble se dilater, où tout s'arrête, se tait, en attendant que l'air revienne. La saison devient une question de rythme, et non plus de "time-line", c'est-à-dire qu'elle n'agit pas sur l'organisation du temps entre les séquences, ou les plans, mais sur son expression dans l'image :

« Le rythme est fonction du caractère du temps qui passe à l'intérieur des plans. Autrement dit, le rythme du film n'est pas déterminé par la longueur des morceaux montés, mais par le degré d'intensité du temps qui s'écoule en eux. »¹⁰⁵

Ainsi, les éléments directs qui peuvent modifier le rythme ne sont pas le montage (si l'on en croit Andreï Tarkovski), mais le jeu des acteurs (l'enchaînement de leurs gestes, leurs déplacements), les mouvements de la caméra (mouvements physiques, mouvements optiques, dynamique de la perspective...), la cadence de prise de vues (qui peut dilater ou concentrer la durée réelle des choses) et la manière dont ces trois éléments s'entrecroisent. La saison peut donc passer également par ces biais-là. On peut parfaitement imaginer, pour reprendre l'exemple du printemps, un film où la vitalité est communiquée par un rythme fait de rebondissements, de variations multiples, dans des longs plans à l'épaule qui jouent avec les comédiens. Ou pour la canicule, un film où la lenteur du temps qui passe est obtenue en augmentant légèrement la cadence (tourner à 30 images par seconde pour une projection à 24), de manière à ce que toutes les actions soient légèrement ralenties, que tout devienne lourd, pataud.

On avait parlé plus haut de *Far from heaven* de Todd Haynes, qui commençait par un mouvement de grue. Ce mouvement, qui découvre les arbres, puis le décor, dans un geste ample et généreux, donne un rythme fluide et grandiose, pareil à celui de l'orchestre qui joue toute la puissance du mélodrame. Un mouvement d'ailleurs répété plusieurs fois dans le film, à plus petite échelle, de manière plus timide, sur d'autres branches, d'autres arbres, comme dans une tentative de relancer les rouages de la machine, alors que l'on voit tout ce petit monde idéal (celui d'Hollywood et de la publicité) s'effriter au fur et à mesure et que l'on découvre sa bassesse d'esprit. Le contraste entre ce que produit l'image et ce qu'elle raconte devient de plus en plus évident, et le sentiment d'injustice grandit chez le spectateur.

104 Corinne Maury, *L'attrait de la pluie*, Crisnée, Belgique, Éditions Yellow Now, 2013, p.41

105 Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé*, op. cit., p.139

On remarquera tout de même que la question du rythme nous amène à la limite de la stricte représentation des saisons, ou du sens qu'elles amènent. On se trouve davantage dans le domaine du ressenti, selon des modes de représentation beaucoup plus complexes à décrire, à dire, et qui produisent quelque chose qui se passe comme “parallèlement” au sens.

c) Ce qu'on ressent (la matière)

Donner de l'éclat

Dans la première partie, nous avons parlé de la direction, la couleur et la qualité de la lumière. Il y a un paramètre que nous n'avons pas encore évoqué, et qui pourtant joue beaucoup dans l'impression que dégage une image. Selon les moments, selon les lieux, les ombres peuvent être sombres ou transparentes, les rues ternes ou éclatantes, la forêt dense ou claire... On peut dire qu'il s'agit de la répartition de la lumière sur les objets qu'elle éclaire, et son rendu dans une image : c'est le contraste.

Concrètement, le contraste est le rapport (local ou global) entre deux valeurs de densité. Mais on pourrait également le définir ainsi : le contraste est l'éclat que prend la matière dans une image. Dans la réalité, le contraste dépend de l'intensité lumineuse de la source (le soleil) et de l'environnement éclairé (qui occulte, absorbe, réfléchit ou réfracte la lumière¹⁰⁶), et dans une image de beaucoup d'autres paramètres, dont en premier lieu le support de diffusion (le papier, l'écran, le projecteur...).

En argentique, pour agir sur le contraste on peut manipuler la pellicule : par flashage, ce qui éclaircit les zones d'ombres sans toucher aux zones claires ; en la sur-développant par la température ou la durée des bains, ce qui va augmenter le contraste (ainsi que le grain et la saturation). Et puis, avec l'étalonnage numérique, le contrôle du contraste en post-production est évidemment devenu beaucoup plus précis et plus important. Mais même si c'est le support de diffusion qui prime, chaque étape est déterminante par rapport à la précédente pour établir un contraste. Et malgré toute sa marge de manœuvre, la post-production dépend beaucoup des choix d'exposition faits sur le tournage. Nous allons donc nous pencher sur des images, sans chercher à savoir d'où provient le contraste, mais simplement ce qu'il produit en termes de ressenti. Prenons par exemple les images de Sven Nykvist dans *Persona* d'Ingmar Bergman, qui donnent déjà une

106 Revoir dans la première partie l'importance du décor dans la structure de la lumière.

idée de ce qui se joue dans le contraste et la densité pour donner l'illusion de la chaleur alors qu'il s'agit d'images en noir et blanc.

Il y a par exemple quelques plans de paysage surexposés. La surexposition évoque le trop-plein de lumière, et redessine le paysage en effaçant les formes et les reliefs des pierres, qui deviennent toutes blanches. Ici on est dans l'effet, utilisé de manière ponctuelle et radicale, la lumière est irradiante et l'image non-réaliste, c'est une vue de l'esprit. La sur-exposition des images, si elle est moins poussée (de l'ordre de 1 à 2 EV), peut tout de même apporter un sentiment de clarté. Diane Baratier nous donne l'exemple de *Conte d'été*, où elle voulait obtenir une certaine idée de l'été : « [...] j'ai beaucoup sur-exposé le film pour que ce soit vraiment clair, éclatant, et qu'on ait ce sentiment de fraîcheur de l'été. ».¹⁰⁷

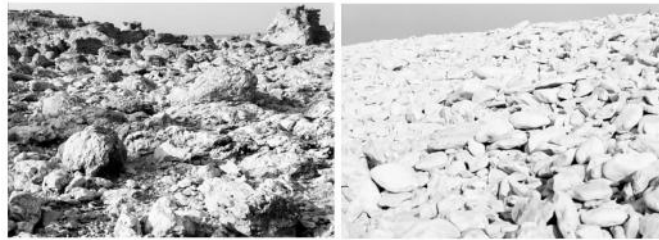


Illustration 47: *Persona* – Ingmar Bergman

En fait, c'est surtout le contraste qui joue sur l'impression d'un soleil plus ou moins fort. Dans *Persona*, la terrasse est éclairée de telle sorte qu'elle produit un contraste très élevé, allant du plus blanc (les murs en plein soleil) au plus noir (les arbres qui font de l'ombre et se découpent en silhouette). C'est par ces grands écarts de densité qu'on perçoit la chaleur. Et à l'inverse, lorsque les personnages se rendent en forêt pour une balade, il fait plus froid, le temps est couvert et le contraste de l'image est bien moindre, la densité de l'image semble plus homogène.



Illustration 48: *Persona* – Ingmar Bergman

¹⁰⁷Diane Baratier, op. cit.

Mais si ce n'était qu'une question de contraste global, ce serait trop évident : fort contraste en été et faible contraste en hiver. En fait, la question de l'exposition se pose, certes, à l'échelle de l'image, mais surtout au niveau des surfaces et objets filmés : à quel niveau placer l'effet du soleil, les peaux, le ciel, la neige, le sable... ? Les visages, tout particulièrement, font l'objet d'une attention minutieuse, et le regard avant tout. On peut avoir un effet soleil placé très haut en termes d'exposition, pour donner la sensation qu'il brille fortement, mais Sven Nyqvist s'arrange pour qu'il ne noie pas le visage, soit en l'orientant légèrement de dos, de manière à ce que le regard reste visible, soit en plaçant le visage à l'ombre, à l'aide d'un chapeau par exemple. On remarque que le corps peut être complètement sur-exposé, mais que le visage, lieu des expressions, est préservé. Lorsque le ciel est couvert, le visage se trouve au même niveau en termes de densité, alors que le soleil est bien moins puissant.



Illustration 49: *Persona* – Ingmar Bergman

C'est comme si le visage (ou au moins le regard) nous servait de repère, et que c'est tout le reste qui variait en fonction : s'il fait plus lumineux, l'environnement est sur-exposé, s'il n'y a pas de lumière, l'environnement est au même niveau, voire sous-exposé par rapport au visage. En fait ce serait plutôt la répartition du contraste dans l'image, sur les objets, qui donnerait la sensation d'une saison ou d'une autre :

« Dans *Le Genou de Claire*, j'ai essayé de restituer la lumière estivale. Au cinéma, c'est grâce aux ombres que l'on sait que le soleil brille. Si l'on veut suggérer qu'un paysage est baigné de soleil, on place les acteurs à l'ombre d'un arbre, tandis que l'arrière-plan ensoleillé reste légèrement surexposé. Si, pour contrebalancer l'ombre, on éclaire les acteurs de façon excessive, le résultat paraîtra à l'écran exagérément plat et peu naturel. »¹⁰⁸

Si c'est souvent le visage qui sert de repère, ce peut être beaucoup d'autres éléments, notamment dans les plans larges (plus haut on parlait des arbres qui faisaient une ombre dense). La blancheur

108 Nestor Almendros, *Un homme à la caméra*, op. cit., p.57

de l'été atteint les maisons, les rues, etc., et en hiver elle se retrouve plutôt dans le ciel (un grand ciel couvert). Ainsi, pour une scène hivernale on peut par exemple mouiller le sol. Outre que cela fait sentir le mauvais temps (il a plu, de la neige a fondu...), on souligne la blancheur du ciel par les reflets qu'on crée, et, par contraste, l'obscurité du reste du décor. On obtient un effet similaire lorsque, dans un intérieur sombre, le sol brille (du parquet ciré par exemple) et renvoie à la blancheur des fenêtres par contraste avec la pénombre ambiante, comme dans les scènes de réunion des ministres dans *The Fortress*.



Illustration 50: *The Fortress* – Dong-Hyuk Hwang

Les effets de brillance, de contraste, peuvent donner une sensation ou une autre selon l'origine qu'on leur attribue. Si l'eau, au lieu d'être stagnante et de refléter un ciel couvert, est mouvante et crée des réflexions, des brillances, on va plutôt amener l'été, parce que l'éblouissement évoque un soleil vif. La manière dont ressortent les objets en termes de densité, et la manière dont ils sont répartis dans l'espace du cadre donnent donc de précieuses informations sur la saison, notamment si on les associe à une certaine qualité de lumière (dure, douce...). C'est pourquoi même un film en noir et blanc, comme *Persona*, parvient à donner une certaine idée de la température, à provoquer quelque chose de l'ordre de la sensation.

Supporter le détail

La sensation d'une saison se joue beaucoup dans les détails. C'est le cas par exemple de nos habitudes, c'est-à-dire les gestes et les situations relatifs plutôt à une saison qu'à une autre. Pour l'hiver, par exemple, on a davantage tendance à avoir les lumières allumées en intérieur, en raison de la nuit qui tombe plus tôt et de la plus faible luminosité. À l'inverse, si les personnages mangent le dîner et qu'il fait encore jour, là, ce sera plutôt l'été. Ce ne sont jamais des signes absolus, mais

l'association se fait facilement (et inconsciemment) dans l'esprit du spectateur. Par exemple, il arrive de devoir allumer un feu de cheminée les soirs de printemps, mais on associera plus facilement sa présence à l'hiver, parce qu'il suggère le froid.

Et justement, une excellente manière de rapporter à la saison, c'est de faire sentir la température qu'il y fait. C'est un vrai problème cinématographique que de se poser la question de sa représentation, car elle est forcément indirecte. À la manière de Bresson qui cherche un cinéma où, plutôt que d'énoncer grossièrement les choses, on traduit « le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant »¹⁰⁹, on peut par exemple suggérer le froid par la buée qui sort des bouches des comédiens (même si cet exemple en particulier est peu praticable, parce qu'on peut difficilement provoquer la buée, et la recréer en effets spéciaux relève de moyens trop onéreux). Dans le même ordre d'idée, on peut figurer la chaleur extrême, la canicule, par des déformations optiques, les ondulations provoquées par l'air chaud. Au contraire de la buée, l'effet peut se truquer assez facilement en plaçant une source de chaleur au sol devant la caméra (comme une rampe d'alcool à brûler qu'on allume)¹¹⁰, mais il peut vite devenir redondant s'il est utilisé dans plusieurs plans consécutifs.

Un élément auquel on ne pense pas immédiatement, et qui pourtant permet mieux que tout autre d'exprimer et de faire ressentir la température, c'est le corps humain, les personnages. On disait plus haut comment les gestes et les actions suggèrent une saison, mais en réalité ce sont les corps confrontés aux agressions extérieures qui nous parlent le plus.

Une des premières idées à venir à l'esprit serait d'utiliser la sueur, pour faire sentir la canicule. Il en existe un exemple particulièrement parlant dans *Climats* de Nuri Bilge Ceylan.

Le film raconte un couple (Isa et Bahar) qui se déchire. Vers le début du film, une séquence s'ouvre sur un plein soleil, blanc, éclatant, dans un ciel complètement délavé. Un soleil qui ne pardonne pas. Le plan suivant montre Bahar, qui dort sur la plage en plein soleil, le front et la poitrine brillants de sueur. Le raccord avec le premier plan sert à donner un rapport de cause à effet (il y a du soleil, donc elle a chaud), mais le choix du cadre, très esthétisant, qui filme Bahar comme un paysage, fait de ces petites perles blanches de sueur des éléments de sensualité. Un sentiment confirmé par l'entrée de champ d'Isa, silhouette anonyme sortant de l'horizon, qui se penche sur elle pour l'embrasser en laissant couler quelques gouttes d'eau salée sur sa peau.

109 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p.77

110 L'effet s'obtient plus facilement en longue focale, car le champ à couvrir est moins large, et on peut davantage éloigner la rampe de la caméra pour plus de précaution. De plus, on associe plus facilement ce genre d'image à des visions lointaines (longues focales) qu'à des paysages entiers (plan large en courte focale).



Illustration 51: *Climats* – Nuri Bilge Ceylan

On se demande même s'il s'agit réellement d'Isa, tant l'homme est dé-personnalisé (il est une silhouette floue se découpant sur le ciel, une personnification du désir de Bahar). Puis il s'amuse à enterrer Bahar dans le sable, d'abord ses jambes, puis sur son buste – jeu auquel elle rit gaiement, presque distraite – jusqu'à ce que d'un coup il ensevelisse son visage, l'étouffant complètement. Sous la surprise, Bahar se relève, paniquée, et se rend compte que ce n'était qu'un cauchemar.

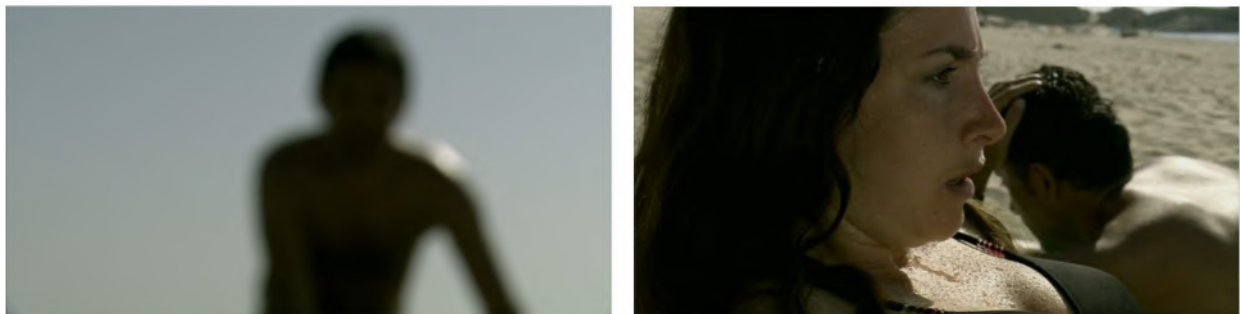


Illustration 52: *Climats* – Nuri Bilge Ceylan

Isa se tourne vers elle et constate : « Tu es trempée de sueur ». Et effectivement, comme dans son rêve, Bahar est sur une plage ensoleillée, suante. Mais quelque chose a changé, le plan ne dégage plus la même sensualité, on voit juste un corps qui souffre au soleil. Est-ce parce qu'il semble y avoir plus de sueur ? Est-ce que les gouttes nous apparaissent différemment dans la lumière, qu'elles ne se perdent plus dans une profondeur de champ ? Ou est-ce parce que le cadre est plus direct, que l'horizon est bouché ? Il y a en tout cas quelque chose dans l'image qui a changé – un sens obtus qui s'est déplacé –, et le dur retour à la réalité (violent, même) la rappelle à cette relation qu'elle ne peut plus supporter. Isa, avec sa remarque, ne fait que renforcer le caractère peu sensuel de cette sueur, et enfonce même le clou, d'un ton paternaliste agaçant : « Tu ne devrais pas dormir au soleil. C'est très dangereux. ».

Dans cet extrait, la sueur et les brillances de la peau prennent tour à tour deux sens assez différents, le premier relevant du désir, à travers la sensualité d'une peau luisante, et le second relevant de la souffrance, à travers la sensation physique de l'environnement caniculaire. Une chaleur psychologique et une chaleur physique, l'une pouvant mener à l'autre, la différence se jouant uniquement au niveau du regard qu'on porte dessus, puisque la lumière, la comédienne, le costume et le décor sont à peu de chose près les mêmes.

L'effet de sueur peut donc s'avérer extrêmement efficace. Il est d'ailleurs fréquemment utilisé, pour diverses raisons (sport, cauchemar, canicule...), et s'obtient assez facilement. La maquilleuse Laurence Grosjean explique qu'on peut la simuler avec un mélange d'eau et de glycérine (une huile lourde), et le dosage permettra d'obtenir un écoulement plus ou moins fluide. Autrement : « si on a le temps de faire des raccords, le mieux c'est d'utiliser des bombes à eau, des brumisateurs... Mais par contre ça sèche vite alors il faut le refaire tout le temps, surtout si on est au soleil. »¹¹¹.

C'est là la difficulté du travail des maquilleurs, puisqu'il s'agit de maintenir une continuité sur un matériau en constante transformation : « La peau réagit avec la température. On travaille sur quelque chose qui bouge tout le temps. »¹¹². Mais c'est aussi cette réactivité qui fait de la peau un précieux indice de l'environnement. Par exemple, lorsqu'il fait chaud, la peau sécrète davantage de sébum, pour se protéger du dessèchement, ce qui donne naissance à des brillances sur le visage (les reflets deviennent plus directifs, voire spéculaires).

Il importe donc de contrôler ces brillances en fonction de l'effet désiré et afin de conserver une continuité. On peut en rajouter avec de la glycérine, comme pour la sueur, mais la tendance sera plutôt de les limiter, car elles sont jugées non-esthétiques, notamment sur l'arrête du nez, le front... On va donc chercher à matifier la peau dans les zones brillantes (en faire une surface diffusante, pour que les reflets soient moins "pointus"), à l'aide de poudre, papier matifiant, produit anti-shine...

Du côté de la caméra, on pourra également "casser" les brillances à l'aide d'un filtre diffusant, ou d'une trame. En extérieur, sous la lumière du soleil, on peut également se servir d'un filtre polarisant pour atténuer les brillances¹¹³, mais il faut veiller à ne pas trop les neutraliser, au risque de donner au visage des comédiens un aspect "peau de pêche", notamment dans les gros plans. Mais

111 Laurence Grosjean, « La peau des saisons – Entretien », août 2018, voir en Annexe

112 Laurence Grosjean, *ibid.*

113 La lumière du soleil est en partie polarisée par l'atmosphère. Un filtre polarisant ne laisse passer qu'une seule direction de polarisation, donc en l'orientant de la bonne manière on peut "bloquer" les réflexions polarisées, et les brillances disparaissent.

comme pour tout, on peut néanmoins trouver un intérêt à cet effet, par exemple dans un film d'hiver où les visages doivent paraître gris et sans nuances, ou dans un film d'automne où les peaux sont veloutées et les visages portent une part d'étrangeté.

Et même si la tendance est à limiter les brillances, elles sont parfois utiles (pour l'effet) ou tout simplement belles, car elles donnent un caractère plus vivant au visage, notamment au niveau des paupières ou sur les lèvres. Elles semblent en tout cas de plus en plus acceptées à l'image, comme l'explique Laurence Grosjean : « Maintenant, avec les caméras, ce n'est pas comme au début où chaque brillance "clashait". Maintenant on peut se garder quelques brillances, ça fait naturel. »¹¹⁴.

La réactivité de la peau fait aussi que les contraintes varient en fonction de l'environnement et de la période de l'année : « Les tournages en été ça fait toujours un peu flipper, parce que les cheveux éclaircissent, parce que la peau bronze. Et les tournages en hiver, à Paris, tu as moins de risques, on va dire. »¹¹⁵, explique Simon Livet, maquilleur. En effet, le teint des comédiens varie du tout au tout en fonction des conditions de tournage. Lorsqu'il fait froid les extrémités (le nez, les oreilles) prennent des teintes rosées, et en été la peau réagit très vite au soleil en prenant des tons orangés, bruns, les taches de rousseur se multiplient... : « [...] quand on tourne par exemple plusieurs heures à la plage, ou quelque chose comme ça, là, effectivement, il faut mettre de l'écran total tout de suite le matin, et à répétition. C'est une gestion de la peau toute la journée, par rapport au soleil. Protéger le comédien pour ne pas qu'il change de couleur de peau dans la journée, on serait plutôt ennuyé... »¹¹⁶. On se trouve donc à subir, en quelque sorte, la saison.

Mais on peut évidemment retravailler le teint. On peut intervenir de manière plus ou moins importante, en fonction de la teinte de base, comme l'explique Laurence Grosjean : « Si au départ j'ai quelqu'un qui a un teint pâle avec quelques rougeurs, je bloque tout ce qui est rose. Je fais des petites corrections sur tout ce qui est rose, et alors la blancheur va réapparaître. »¹¹⁷ Mais à l'inverse : « Quand quelqu'un est bronzé, si on veut qu'il devienne blanc, c'est l'horreur. On peut faire un ou deux tons en dessous. Mais si on veut faire plus, ça devient gris. Même si on ramène beaucoup de rose, en éclaircissant le teint, un teint bronzé devient gris. »¹¹⁸. En ce sens, jouer un effet hâlé est plus simple, parce qu'il s'agit plutôt de rajouter de la couleur au visage, réchauffer certaines zones, en renforcer d'autres... :

114 Laurence Grosjean, *ibid.*

115 Simon Livet, « Construire le personnage – Entretien », septembre 2018, voir en Annexe

116 Laurence Grosjean, *op. cit.*

117 Laurence Grosjean, *ibid.*

118 Laurence Grosjean, *ibid.*

« La bouche on y touche très peu, que ce soit sur les hommes ou les femmes, pour un maquillage naturel, mais ça peut arriver qu'on redresse un peu la couleur de la bouche avec un trait de crayon très très léger, même sur les hommes, pour avoir un truc un peu plus chaud, un peu plus vivant. Et pour le ton hâlé, sur les cernes, tu fais quelque chose d'un peu plus chaud, tu les effaces un peu, tu les gommages un peu. [...] Ça m'arrive de mettre de légères touches de rouge, pour remonter un peu, ne pas avoir de délimitation au niveau de la poche, avoir une frontière un peu floue entre la joue et la cerne. »¹¹⁹

À l'étalonnage, évidemment, on va aussi pouvoir jouer sur le teint des comédiens, le réchauffer, le ternir (en dé-saturant). On l'utilise aussi beaucoup pour calmer des rougeurs locales, le nez, les joues, toujours dans cette idée de préserver le visage. Mais on peut aussi décider de les accentuer, comme dans *Takara* de Damien Manivel, dans lequel un petit garçon perd son gant dans la neige, et dont on sent l'attaque du froid sur la main nue parce que l'étalonneur du film, Yov Moor, y a rajouté beaucoup de magenta, pour donner l'impression d'une peau meurtrie. L'effet est simple, mais il fonctionne parce qu'on identifie immédiatement la cause de cette anomalie sur la peau. Et l'œil est tellement habitué à décrypter des visages, des corps humains, que c'est ce qu'il lit le mieux dans une image.

Un autre effet particulièrement efficace est le coup de soleil, bien qu'il ne soit pas chose fréquente au cinéma, selon les deux maquilleurs que nous avons interviewés, à part dans un registre de comédie éventuellement. Et pourtant, sans en venir au "bronzage agricole", de simples petites rougeurs sur les pommettes pourraient suffire à suggérer tout un tas de choses : c'est une peau exposée trop vite au soleil, brûlure qui traduit une soif de vivre, une certaine insouciance (on n'a pas pensé à se protéger), un certain esprit de liberté...

Mis à part dans les cas particuliers où on a un effet, et revendiqué comme tel, ou si le maquillage fait partie du récit (par exemple un personnage qui se maquille pour aller en soirée), il a ce côté paradoxal de devoir agir sans être vu, comme le relève Simon Livet : « Le but c'est vraiment que le maquillage soit présent, qu'il aide à quelque chose, mais qu'il soit invisible à l'écran »¹²⁰.

C'est-à-dire que le maquillage ne doit pas pouvoir être identifié en tant que tel, et pourtant quelque chose doit en ressortir à l'image. Et c'est précisément le propre du détail : qu'il nous attire l'œil ou nous échappe, il va apporter un ressenti supplémentaire à l'image qui échappe à toute formulation. Il va permettre d'évoquer la saison plutôt que de l'énoncer (trop) clairement.

Penser à la peau comme support des saisons, c'est aller creuser dans l'obtus de l'image, donner un pouvoir d'évocation à l'image. La peau "sonne" à l'esprit du spectateur parce qu'elle va

119 Simon Livet, *ibid.*

120 Simon Livet, *ibid.*

chercher dans son vécu pour lui faire ressentir quelque chose mieux qu'en l'exprimant avec les mots.

Trouver une texture

Les saisons, ce n'est effectivement pas qu'une affaire de mots, qu'une affaire de sens. Il existe une part que l'on pourrait qualifier d'abstraite. Abstraite parce qu'elle n'est pas issue de la reproduction directe de la saison (les motifs, les indices), pas issue non plus de son interprétation (les symboles, la culture partagée). Abstraite par sa capacité à agir directement sur l'image sans jamais prendre le dessus, à être perceptible sans porter véritablement de sens autre que celui que connaît déjà l'image. Nous voulons parler d'une certaine impression de structure des formes et des couleurs qui serait en lien avec la saison représentée. Cette part abstraite, c'est la texture de l'image. C'est-à-dire qu'avec la quantité de paramètres qui entrent en jeu, tant en termes de couleurs, d'objets, de lumière, d'impressions... la saison finit par affecter jusqu'à la structure de l'image.

Littéralement, une texture concerne une surface, c'est la manière dont sont disposés ses constituants, comment ils sont arrangés entre eux, leurs liaisons les uns aux autres et leur consistance. C'est particulièrement parlant dans le cas d'un tissu, par exemple : la texture, c'est le maillage, la manière dont il est assemblé, de manière plus ou moins visible et la finesse des fils qui le constituent. En peinture cela consisterait à la manière dont les couleurs sont apposées, c'est-à-dire la sensation de la touche et le mélange des teintes, la plus ou moins grande transparence du coloris.

L'image cinématographique quant à elle n'est pas matière, elle n'est que lumière, or la texture est une impression très tactile. On pourrait alors la définir, pour le cinéma, comme la « sensation de matière » de l'image.

Les éléments qui vont permettre de travailler cette sensation de matière (ou sensation de surface), vont se trouver au niveau de l'optique (les objectifs et les filtres utilisés) ainsi qu'au niveau du support d'enregistrement de l'image (sa taille, sa nature, son exposition) et le traitement final de l'image (la débayerisation, l'ajout artificiel de texture...).

Un objectif agit à plusieurs niveaux sur une image, en fonction de la formule optique, du verre utilisé pour la fabrication des lentilles ainsi que des couches de correction. Au niveau de la teinte globale, d'abord, il peut être légèrement froid ou chaud (ce qui peut densifier les peaux). Mais c'est un problème qui se règle assez facilement à l'étalonnage si nécessaire, et de plus, les objectifs modernes connaissent de moins en moins ce problème.

L'aspect qui va davantage jouer est la diffusion de l'optique, car elle joue à la fois sur le contraste global de l'image – elle amène du flare, ce qui remonte le niveau des noirs – et sur les contrastes locaux – la diffusion réduit la définition, le “piqué” de l'image. Une optique diffusante va adoucir l'image, comme la série Cooke choisie par Diane Baratier pour *Conte d'automne* en raison de sa « rondeur » et de sa capacité à « adoucir les peaux »¹²¹. Toutefois, le rendu d'une optique n'est pas absolu, et il dépend aussi des conditions dans lesquelles on l'utilise. Pour un objectif qui diffuse beaucoup, dans des conditions lumineuses extrêmes telles que les contre-jours, le flare va fortement uniformiser l'image en dé-saturant les couleurs¹²² et en réduisant le contraste.

Cela fait déjà beaucoup de paramètres sur lesquels jouer pour chercher une texture. Un été violent se trouvera peut-être dans une optique à fort contraste, très piquée pour voir les brillances de la peau, la même optique pouvant servir pour un hiver glacial, sec, qui laisse tout à nu.

Les filtres de diffusion vont agir plus directement et plus franchement sur la perception de la lumière. Ils cassent aussi la définition de l'image et remontent le niveau des noirs, mais d'une manière différente des optiques. La douceur apportée à l'image est plus prononcée, voire trop forte (on peut se retrouver avec une image complètement ouatée, brouillée par le moindre éclat de lumière). On les utilise souvent pour adoucir les peaux (aider à dissimuler les imperfections) et la manière dont ils diffusent les hautes lumières (par des halos). Paul Guilhaume explique par exemple comment, pour une scène d'*Ava*, qui se déroule dans une piscine abandonnée où vont squatter les personnages (un lieu sombre en plein jour) il a fait calquer les entrées de lumière pour qu'elles soient uniformément blanches, et qu'ensuite l'utilisation d'un filtre Fog sur la caméra faisait “baver” ces hautes lumières sur les murs sombres, créant l'effet que la lumière extérieure, très forte, pénétrait à l'intérieur. Dans *Rouge* de Kieslowski, les filtres servent plutôt à donner une douceur à l'image, au visage d'Irène Jacob, ou à créer des espaces d'introspection dans de très belles scènes de pénombre, en évitant un contraste trop fort ou trop dur.

121 Diane Baratier, op. cit.

122 Alexandra Éon, *Les objectifs vintage à l'ère du numérique, pour une nouvelle retranscription des peaux ?* Mémoire de fin d'études ENS Louis-Lumière (sous la direction de Pascal Martin), juin 2018, p.26



Illustration 53: *Trois couleurs : Rouge* – Krzysztof Kieslowski

Il existe également des filtres colorés, et des filtres dégradés. Ils concernent moins directement la texture de l'image, mais certains usages particuliers sont à relever. En principe, les filtres dégradés servent à baisser le niveau d'un ciel trop lumineux par rapport au paysage ou aux personnages. Il ne peut donc s'utiliser a priori que dans des plans fixes (ou à la limite des panoramiques horizontaux) dans lesquels on n'a pas d'élément qui viendrait surgir sur le ciel, comme un personnage qui s'approche de la caméra. Et pourtant, dans *Bleu* de Kieslowski, le chef opérateur Piotr Sobocinski utilise parfois des filtres dégradés bleu, dans des plans extérieurs sans horizon, faisant apparaître l'artifice du filtre de manière évidente (on voit un dégradé bleu sur les murs d'une maison).



Illustration 54: *Trois couleurs : Bleu* – Krzysztof Kieslowski

Dans le cadre du film, le constant jeu avec la couleur bleue, tant dans les effets, la lumière que les accessoires, fait accepter assez facilement ce genre d'artifices à l'image. Mais en insistant de la sorte, ce qu'obtiennent Sobocinski et Kieslowski, c'est de faire de la couleur bleue une projection de la part du personnage de Juliette Binoche sur tout ce qui l'entoure. Ainsi, on arrive même à voir son "blues" planer au-dessus d'elle, il fait partie de l'image.

Dans *Quatre Nuits avec Anna*, de Jerzy Skolimowski, on trouve également, dans certaines scènes extérieures, un filtre dégradé (neutre cette fois), dans des espaces trop fermés pour que le filtre reste invisible. La présence du filtre a l'effet magnifique de donner une lourdeur insupportable à l'hiver. Tout semble peser sur les épaules du personnage qui erre perdu dans les rues de son village, la lumière en paraît désespérément faible et anémique, c'est un hiver qui ne donne pas envie.



Illustration 55: *Quatre nuits avec Hannah* – Jerzy Skolimowski

Toute la partie optique de la caméra (objectif, filtre et autre) joue donc sur la manière dont l'image va interagir avec la lumière. Le support photosensible, quant à lui, va créer des sortes d'accidents de surface selon sa nature et son utilisation. C'est le fameux grain, qui donne de la "vie" à l'image, et qui donnerait plutôt une texture estivale, selon Yov Moor :

« Si tout vibre, c'est presque comme avoir des insectes ou quoi que ce soit, il y a une espèce de vibrance qui est hyper-belle. [...]

Le grain, ça réchauffe l'hiver, en fait. C'est ma première sensation. Je le testerais, parce qu'il faut le tester, et il y a des films où je vois quand même le grain en hiver, mais j'ai l'impression que ça rend organique, que ça humanise. Le côté figé et glacé, comme la glace, ça n'ouvre pas. C'est presque comme... les atomes s'ils sont super-refroidis, ils ne peuvent plus bouger. »

En argentique, le grain dépend de la sensibilité de la pellicule (plus elle est sensible, plus ses grains sont gros), du développement (plus le développement est long, plus l'image se révèle, et plus le grain est visible) et aussi de la surface utilisée par rapport à la surface de projection (car si elle est plus petite, elle subira un grandissement plus grand, et ses grains de même). Se posent donc dans un premier temps toutes ces questions. Mais la texture dépend aussi de ce qu'on fait du support. Paul Guillaume remarque très justement que le grain est surtout conditionné par l'exposition :

« [...] l'exposition, ça ne sert pas à faire la densité, ça sert à faire la granulométrie, parce qu'à partir de n'importe quelle image tu peux éclairer en post-production ou assombrir en post-production, il n'y a pas de norme, ce sont des index d'exposition, il n'y a pas de règle de « quand tu exposes à tant ça doit ressortir à telle valeur », donc l'exposition c'est la granulométrie et peut-être un peu les dérives de couleur qui en résultent, et c'est la

plage dynamique dans certains cas extrêmes, mais en fait tu n'utilises jamais la totalité de la plage dynamique de la pellicule vers les hautes lumières, il y a toujours un truc à rattraper. »¹²³

Autrement dit, le grain a une présence latente qu'on fait plus ou moins ressortir en fonction de la manière dont on traite le support. C'est tout aussi vrai en numérique, où un équivalent du grain serait le bruit. Le bruit est un signal parasite et aléatoire, assez faible pour s'effacer quand le signal vidéo est suffisamment fort, mais à l'inverse très visible lorsque le signal est bas (quand on est dans les basses lumières). Et donc évidemment, lorsqu'on éclaircit une image, lorsqu'on y amène du gain, le bruit remonte avec le niveau global et en devient d'autant plus présent. La logique est donc similaire à celle du grain, à cette différence que le bruit connaît une structure et une taille fixe, là où le grain est davantage aléatoire, ce qui lui confère un caractère plus "organique".

Et puis, en la post-production, il existe des moyens de traiter ces effets de texture. Il n'est pas rare d'utiliser des algorithmes pour diminuer le bruit, notamment (un "denoiser"). À l'inverse, en ce qui concerne le grain, on chercherait plutôt à en rajouter, pour casser la trop grande définition de l'image numérique, son côté trop lisse. On trouve ainsi des "patches" de grain à appliquer sur son image en post-production, c'est-à-dire des boucles de grain scannées, de différentes natures (différents supports d'origine), et qu'on applique par transparence sur son image (généralement en utilisant un mélange fonctionnant sur la luminance de l'image).

Il existe beaucoup de manières de traiter le grain, en fonction de la manière dont on veut le faire ressortir, comment on veut lui donner du volume, du corps. Yov Moor explique par exemple que c'est quelque chose qu'on applique souvent après l'étalonnage, en bout de course, alors qu'il faudrait toujours l'appliquer dès le départ, avant toute LUT ou étalonnage. Car ce sont des images qui ont été scannées selon une courbe logarithmique, et il faut donc aussi le développer, le re-contraster avec l'ensemble de l'image, pour qu'il ne soit pas juste un calque apposé par-dessus.

« [...] ça le rend tellement naturel. Parce que le grain, comme il va s'appliquer dans du log, quand tu vas le re-booster, il va prendre des volumes, c'est assez curieux. C'est hyper-beau, et il fait partie de la texture. Il n'est pas flottant. J'essaie de faire le moins flottant possible. Plus tu vas loin, derrière, plus il va flotter. Parce que ça va être un mélange "2D" quelque part. Mais si tu le mets vraiment à l'avant, et qu'après tu le provoques, il fait automatiquement partie de la texture. »

Il explique aussi essayer parfois d'utiliser du grain coloré, puisque c'est ainsi qu'on le trouve sur la pellicule couleur, les grains ont les couleurs des différentes couches (à la différence de la pellicule noir et blanc où ce ne sont que des nuances de gris).

123 Paul Guilhaume, « Laisser nous échapper la poésie – Entretien », novembre 2018, voir en Annexe

Et puis il n'y a pas que le grain qui permette de travailler la texture, en numérique. La manière dont on crée la sensation de netteté, de contraste, peut se travailler à la débayerisation de l'image, dans la manière dont on va interpréter le signal brut du capteur, et notamment dans l'interpolation des pixels. Des procédés de "scaling" qu'on va choisir plus ou moins doux (smooth) ou durs (sharp), plus ou moins uniformes à l'échelle de l'image (en fonction du niveau de détail). On peut réellement créer des sensations de netteté qui n'existent pas par voie optique, par exemple avec le "sharpen-edge", qui permet de durcir les zones de transition, c'est-à-dire rendre plus ou moins nets les contours des objets. On peut inventer toute sorte de solutions, pour aller chercher quelque chose de complètement différent. Yov Moor explique par exemple comment il a utilisé du grain comme patron pour appliquer un "sharp" (renforcer la netteté). Les variations de gris amenées par le grain servaient à appliquer plus ou moins fort l'effet du sharp, de manière très localisée (à l'échelle du grain), ce qui donne « des points de netteté variée ».

Il y a en tout cas un champ énorme de possibilités qui peut jouer sur la saison d'un point de vue quasiment haptique, que ce soit dans la moiteur ou la sécheresse, la dureté tranchante d'un soleil ou la saleté humide d'une ville en hiver, l'image ne saurait se contenter d'être des aplats de couleur sans volume. D'ailleurs, une saison comporte, finalement, sa part de texture. Les amas de feuilles mortes, la décomposition et la terre qu'elles abritent sont une matière de l'automne. La neige sous toutes ses qualités, dans sa manière de recouvrir un paysage, est une matière de l'hiver.

En fin de compte, une saison est faite toute entière de petites choses, qui ne portent pas de significations en soi, qui ne suffisent pas à elles seules à l'évoquer en entière, mais qui toutes ensemble permettent de construire l'enveloppe de la saison, son atmosphère.

Partie III : Une affaire de cinéma

« C'est qu'une idée n'existe pas en art en dehors de son expression imagée. Et l'image existe comme une appréhension volontaire de la réalité, mêlée aux tendances et à la vision du monde qui sont celles de l'artiste »¹²⁴

124 Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé*, Paris, Philippe Rey, 2014, p.65

La saison est une lumière, la saison est une matière, ou une surface. Elle est parfois un sens, souvent des sensations, elle est ce qu'on pourrait appeler une atmosphère, un climat. Au cinéma, la saison est une « expression imagée ».

Une saison *exprime* quelque chose à travers un film, ou c'est le film qui exprime quelque chose à travers la saison, selon où on regarde. Un "quelque chose" qui a lieu quelque part entre l'écran et le spectateur.

a) Réalité en excès

La saison est une expression imagée, donc. Elle est « imagée » par tout ce qu'elle mobilise de l'ordre du visuel, par la manière dont elle l'organise, et parce qu'en fin de compte, une saison – dans le cadre de l'art – est presque toujours une représentation (représentation d'elle-même ou d'autre chose, voulue ou non). Et elle est « expression » par la manière dont ces représentations deviennent des idées, par des moyens propres à l'image. Et il y a en effet une part de ces idées qui n'existent que par l'image (par la saison) et qui échappent au langage.

Disparition du concept

Vassily Kandinsky, peintre, théoricien et enseignant à l'école du Bauhaus, a écrit de nombreux textes sur son rapport à la couleur, pilier fondateur de sa conception de la peinture qui en a fait un des précurseurs de l'art abstrait. Il explique notamment comment, face à une *Meule* de Monet, il découvre pour la première fois la « puissance » de la couleur :

« [...] ce qui m'était parfaitement clair, c'était la puissance insoupçonnée de la palette qui m'avait jusqu'alors été cachée et qui allait au-delà de mes rêves. La peinture en reçut une force et un éclat fabuleux. Mais inconsciemment aussi l'objet en tant qu'élément indispensable du tableau en fut discrédité. »¹²⁵

Kandinsky découvre que, sur la toile, la couleur peut se suffire à elle-même, et que la représentation de l'objet (le dessin) importe peu, comme l'explique Max Imdahl :

« Ce discrédit de l'objet, au profit d'un effet immédiat de la phénoménalité du tableau sur l'œil comme sur l'âme, peut s'appliquer à deux types de tableaux fondamentalement différents, et pourtant reliés l'un à l'autre. D'une part, il est évident que l'expérience faite par Kandinsky devant ce tableau de Monet vaut pour la peinture dite « abstraite », c'est-à-dire pour une peinture qui ne se rapporte pas à des phénomènes du monde de la visibilité matérielle [...]. Et d'autre part on énonce aussi que, sous certaines conditions, un tableau « figuratif », c'est-à-dire un tableau au sens traditionnel, existe indépendamment du fait qu'on y reconnaît ou qu'on peut y reconnaître un objet, mais également en tant que manifestation de la visibilité, dont l'évidence se libère de toutes les certitudes relatives à l'objet, déterminées conceptuellement ou déterminables uniquement conceptuellement. L'objet est discrédité précisément dans la mesure où le regard porté sur le tableau est lui-même dépourvu de tout concept, c'est-à-dire que le regard suscité n'est plus relié à un objet et à son concept. »¹²⁶

Donc au-delà de l'objet, c'est l'idée même de "concept" qui est discréditée. Naît alors la possibilité de porter un regard « dépourvu de tout concept » sur une image (« un tableau [...] existe indépendamment du fait qu'on y reconnaît ou qu'on peut y reconnaître un objet »). C'est-à-dire qu'on trouvera dans l'image – plus qu'un *sens* obtus – une *idée* qui n'existe que sous son « expression imagée », comme le formulait Tarkovski un peu plus haut.

Une *idée*, c'est-à-dire : « Ce que l'esprit conçoit, ou peut concevoir » (qui n'est pas nécessairement un *sens* à proprement parler). « Tout ce qui est représenté dans l'esprit, par opposition aux phénomènes concernant l'affectivité ou l'action »¹²⁷. Si l'image est une idée, alors elle est une forme de l'esprit. Une forme première, immédiate, de l'esprit, à laquelle, selon Kant, ne peut être associée aucun objet donné par les sens. Kant qui définit l'œuvre d'art comme « Idée esthétique », c'est-à-dire une « représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans pourtant qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire sans qu'aucun concept ne puisse lui être

125 Vassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes*, 1912- 1922, Paris, Hermann, pp.96-97 (in Max Imdahl, *Couleur : les écrits des peintres français de Poussin à Delacroix*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1996, p.9)

126 Max Imdahl, *Couleur : les écrits des peintres français de Poussin à Delacroix*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1996, p.10

127 « Idée », in *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi 1971 – 1994)

approprié et, par conséquent, qu'aucun langage ne peut exprimer complètement ni rendre intelligible. »¹²⁸.

Cette capacité d'échapper à l'intelligibilité du langage existe donc pour la couleur, mais au sein d'une image, l'Idée esthétique ne repose pas que sur la couleur – encore moins dans une image en mouvement – c'est tout un système qui porte cette fonction. Afin de mieux cerner ce système, ou cet ensemble, il devient nécessaire de le caractériser. C'est ce qu'a fait François Lyotard en introduisant la notion de *figural*.

Penser par l'image

Le figural est ce qui, dans l'image, s'oppose à la figure (le figuré) : « [...] la figure se donne à penser selon une logique mimétique, tandis que le figural en fait exploser, en défigure le cadre. »¹²⁹. Le figural révèle une « irréductibilité du visible au lisible », là où « le projet figuratif se constitue [...] comme effort de subordination des figures visibles à des figures lisibles et idéales »¹³⁰.

Qu'il ne soit pas « lisible » ne signifie pas pour autant que le figural soit muet :

« Faire émerger la figure hors du texte, la libérer de la suprématie de l'historia, de la narration et du commentaire ne signifie pourtant pas que le visible perde tout sens. [...] Cette protestation se double du désir profond de mesurer et d'exprimer un espace qui justement échappe à la prise du textuel et de l'ordre discursif. »¹³¹

Cet « espace » qui « échappe à la prise du textuel », on en trouve un exemple, selon Andreï Tarkovski¹³² dans une certaine forme d'attention au réel :

« L'image comme observation... Comment ne pas penser à la poésie japonaise ? Elle me fascine par son refus catégorique de la moindre allusion à un sens définitif de l'image qui, telle une charade, se prêterait progressivement à un déchiffrement. La poésie haïkaï cultive ses images de telle manière qu'elles ne signifient pas autre chose que ce qu'elles sont, et, en même temps, expriment tant de choses qu'il est impossible de la ramener à quelque forme spéculative que ce soit. »¹³³

L'objet du figural n'est ainsi pas nécessairement abstrait :

« Autrement dit, le figural ou la pure figure fait sens sans faire histoire : quelque chose est à voir et à comprendre qui ne peut se dire, mais seulement se montrer. Toutefois le figural ne désigne pas uniquement, et par la négative, quelque figure non narrative, dégagée de

128 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, paragraphe 49, in *Œuvres philosophiques*, tome II, trad. Alexandre JL Delamarre, Paris, Gallimard, 1985, p.1097 (in Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », *Critique* n°630, novembre 1999, pp.912-925)

129 Olivier Schefer, *ibid.*, pp.912-925

130 Olivier Schefer, *ibid.*, pp.912-925

131 Olivier Schefer, *ibid.*, pp.912-925

132 Qui, bien qu'il ne parle jamais de figural, émet à plusieurs reprises des idées qui s'en approchent.

133 Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé*, op. cit., p.125

son modèle intelligible, incarnée en référent textuel et par conséquent non mimétique [...] le figural se veut bien plutôt expression d'une réalité en excès, en débordement sur l'ordre discursif et intelligible. Il y a bien un référent du figural, et non une pure autonomie de la forme visible. »¹³⁴

Un « référent figural » qui peut se trouver dans le sujet filmé/photographié, mais aussi pourquoi pas ailleurs, dans une mémoire, une subjectivité personnelle ou collective. Et c'est ce qui fait sa richesse. C'est aussi la raison pour laquelle nous préférons parler ici d'une *idée* produite par le figural, plutôt qu'un "sens" ou une "signification", contrairement aux deux derniers extraits cités, parce qu'elle évoque davantage un *mode de pensée*.

Une saison qui déborde

Lorsqu'on porte une saison à l'image, elle dépassera de manière quasi systématique son référent, de par les modes de représentation choisis (quels motifs, quelles couleurs, quelle temporalité... ?). Et ce n'est pas pour autant qu'elle paraîtra artificielle ou irréaliste, bien au contraire : « Le sentiment que nous avons du naturel est une impression subjective conditionnée par un jeu équilibré d'artifices »¹³⁵. Ces mêmes artifices, cette même subjectivité de la représentation qui vont faire que la saison débordera également « l'ordre discursif », le « lisible », etc., parce qu'elle ne peut être contenue dans un système symbolique – trop fragile, trop localisé dans le temps et l'espace¹³⁶ – ni dans un modèle psychologique.

Ainsi, la « réalité en excès » de la saison est perçue telle quelle par le spectateur, sans intermédiaire, à la manière de la musique :

« Le cinéma et la musique sont en ce sens des arts directs, car ils n'ont pas besoin d'un langage intermédiaire. C'est là une propriété déterminante qui à la fois rapproche le cinéma de la musique et l'éloigne de la littérature, où tout est exprimé par la langue, c'est-à-dire un système de signes, de hiéroglyphes. Une œuvre littéraire ne peut être perçue qu'à travers des symboles, des concepts, en l'occurrence les mots. Alors que le cinéma, comme la musique, nous offre de percevoir une œuvre d'art directement par les sens. »¹³⁷

134 Olivier Schefer, *ibid.*, pp.912-925

135 René Richetin, « Note sur la couleur au cinéma », *Cahiers du cinéma* n°182, sept. 1966, p.60 (in Jacques Aumont, *Introduction à la couleur*, Paris, Éditions Armand Colin, 1994, p.193)

136 On pourrait aisément transposer les propos sur la symbolique des couleurs de Michel Pastoureau sur les saisons : « La symbolique des couleurs est une notion floue dont on use et abuse. Il n'y a pas de symbolique des couleurs envisagée hors du temps et de l'espace mais seulement de multiples systèmes de la couleur où, dans un contexte donné, précis, daté, localisé, les couleurs prennent en charge tel ou tel réseau de significations. » – Michel Pastoureau, *Couleurs, Images, Symboles*, Le Léopard d'or, 1986, pp.47-67 (in Jacques Aumont, *ibid.*, p.59)

137 Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé*, op. cit., p.208



Illustration 56: *John McCabe* – Robert Altman

D'un côté c'est le cinéma qui permet de faire sentir la saison « directement par les sens », sans « langage intermédiaire », mais d'un autre côté, c'est aussi à travers la représentation de la saison que le cinéma stimule ces sens. Et ce que produit la saison à travers son image, c'est un affect. Mais il n'y a pas une correspondance du type : telle saison, tel affect. La saison, prise dans le contexte du film, est l'affect. L'image d'une saison est une image expressive, au sens musical : *espressivo* (employé sur les partitions musicales pour caractériser le mouvement d'un morceau), qui signifie « plein de sentiment »¹³⁸.

b) Résonance des sentiments

Tonalité affective

La saison emplit l'image jusqu'à sa matière, un film jusqu'à son rythme. Elle crée une atmosphère (temporelle, colorée, sensitive, affective...) qui donne une certaine *qualité* à ce qui s'y déroule. C'est-à-dire qu'elle va dégager des impressions, une influence perceptible, tout en restant plus ou moins en périphérie de l'action.

« Le paysage, pour un tel sujet, [...] n'est pas en face, mais autour de lui. Dès lors, il ne fait pas toujours l'objet d'une perception nette et détaillée, mais plutôt d'une appréhension confuse et globale ; il est souvent senti et ressenti sans vraiment être vu. Mais, même quand il n'est pas au centre de l'attention du sujet, il reste constamment présent à son horizon, à l'arrière-plan de la conscience qu'il a de sa situation dans le monde. »¹³⁹

138 In « Expressif » – Trésor de la langue française informatisé (TLFi 1971 – 1994)

139 Michel Collot, « Paysages en mouvement. L'image-émotion », in *Vertigo* n°31 « Paysages », Nantes, Capricci éditions, 2007, p.9

Il y a une part de figural, dans ce paysage de cinéma, « senti et ressenti sans vraiment être vu ». Et la saison aussi, dans sa part paysagique, entoure les personnages ou l'action tout en collant « à l'arrière-plan de la conscience » du sujet. C'est par cette position particulière (discrète, mais sensible) que la saison entre fréquemment en résonance avec l'intériorité du sujet et sa « situation dans le monde ».

« Ce « sentiment de la situation » a été théorisé par Heidegger à l'aide de la notion de *Stimmung*. Ce mot allemand est intraduisible, car il unit indissociablement un état d'âme et un état de choses, un spectacle extérieur et sa résonance intérieure. On le traduit souvent par « atmosphère », [...]. Mais le mot allemand a aussi une connotation musicale, qui conduit à le traduire parfois par « tonalité affective », [...]. »¹⁴⁰

L'analogie musicale est la bienvenue, car elle met en évidence le caractère sensoriel d'un tel phénomène (direct plus qu'intellectuel). Cette « tonalité affective » est précieuse, elle prolonge dans l'espace les mouvements de l'âme¹⁴¹, faisant de la saison un formidable outil de mise en scène, même si les mécanismes en jeu – et que nous étudions depuis le début de ce mémoire – relèvent de l'image. On a là une manière d'accéder à ce qui ne peut être vu :

« Ne pas tourner pour illustrer une thèse, ou pour montrer des hommes et des femmes arrêtés à leur aspect extérieur, mais pour découvrir la matière dont ils sont faits. Atteindre ce « cœur du cœur » qui ne se laisse prendre ni par la poésie, ni par la philosophie, ni par la dramaturgie. »¹⁴²

Et c'est précisément par le cadre de l'action que certains cinéastes comme Éric Rohmer vont dévoiler la matière dont sont faits leurs personnages, en faisant écho à leurs états d'âme :

« À travers des lieux traversés par les personnages, la mise en scène des films de Rohmer intègre au fond des données appartenant à l'intériorité des personnages. Ce lien affectif n'est pas rendu par un apport plastique, mais par une mise en évidence des émotions ainsi traduites dans le réel. Les mouvements de fond sont donc toujours des imprévus, ils sont soumis aux contingences de la nature, comme de la nature humaine. Néanmoins, une harmonie et une certaine lisibilité des sentiments en découlent. Il est fréquent qu'un trouble sentimental soit au centre des intrigues des films de Rohmer et trouve écho dans une perturbation des éléments environnants. »¹⁴³

Les données du paysage produisent donc des effets de « mise en évidence » des sentiments des personnages. Une relation qui repose à la fois sur le modèle de l'analogie (tel élément correspond à

140 Michel Collot, *ibid.*, p.9

141 « La mise en scène est l'art de prolonger dans l'espace les mouvements de l'âme. » – Alexandre Astruc

142 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 2010, p.48

143 Robert Bonamy, « Accords affectifs : Variations chromatiques et mise en série des espaces périphériques », in Patrick Louguet, *Rohmer ou le jeu des variations*, Saint-Denis, Université Paris 8, 2012, p.114-115

tel mouvement de l'âme), mais aussi de l'harmonie (comme avec ces « mouvements de fond » prévus ou imprévus qui s'accordent à l'intériorité des personnages) ou encore de la dissonance.

Les road-movies en sont souvent un bon exemple, quand les paysages qui se succèdent s'accordent aux états d'esprit des personnages, accompagnent leurs variations. On retrouve cela par exemple dans *Transylvania* de Tony Gatlif. Dans le film, Zingarina (Asia Argento) est partie en Transylvanie pour retrouver l'homme qu'elle aime, après qu'il se soit fait expulser de France où ils se sont connus. Mais une fois sur place, il lui dit que leur histoire est finie, et Zingarina, détruite, se trouve seule à errer dans ce pays qu'elle ne connaît pas, ne voulant plus retourner chez elle. Elle rencontre Tchangalo, voyageur turc, et ils font leur chemin ensemble, voyageant et vivant dans sa voiture.

Dans une petite ville, ils rencontrent une jeune fille vivant dans la rue, pour laquelle Zingarina se prend d'affection, et la prend sous son aile. Mais la jeune fille ne tarde pas à retourner à sa liberté, en disparaissant entre les étals d'un marché. Zingarina tente de la suivre, de la rattraper, l'appelle et lui court après, mais la fille la sème en courant dans une longue rue déserte. La rue est alors filmée à contre-jour, le soleil, bas, se reflète sur le bitume qui paraît presque blanc, comme le ciel. L'image est glaçante, le paysage agressif, et l'effacement du paysage dans la lumière traduit le sentiment de perte que subit Zingarina à ce moment du film. Le soleil éclatant mais froid, et la buée qui sort de la bouche des personnages font sentir un froid aride, qui s'apparente au sentiment de soudaine solitude du personnage.



Illustration 57: *Transylvania* – Tony Gatlif

Une ellipse, puis à la séquence suivante, on retrouve Zingarina et Tchangalo en voiture, sur une route de campagne bordant un champ et quelques arbres dénudés par l'automne, la voiture s'arrête et Zingarina en sort, hurlant, pleurant, détruite. Elle traverse la route, suivie par un panoramique qui se prend le soleil de plein fouet, éblouissant, comme en écho à la séquence précédente, et Zingarina s'enfonce en courant dans une forêt, suivie en travelling latéral, avant de se jeter au sol et de crier

son désespoir. Le paysage comporte moins, ici, une forme d'agressivité que celle d'une douleur profonde. Dans la rue, l'air semblait sec, ici les feuilles mortes rendent la forêt humide, sale, terreuse. L'automne n'est pas chatoyant, il est gris. La verticalité des arbres rompt avec la course horizontale de Zingarina, et la régularité de leurs troncs nus au milieu du tapis de feuilles mortes porte cette possibilité contradictoire d'enfermer le paysage tout en laissant imaginer une forêt dont on ne voit jamais le bout. Tchangalo la rattrape, l'aide à se relever, mais elle se fige un instant, la caméra fait revenir le soleil en plein dans l'objectif, et Zingarina s'évanouit.



Illustration 58: *Transylvania* – Tony Gatlif

Ce double exemple traduit bien comment la saison vient remodeler le paysage pour en changer le ton, comme les feuilles mortes qui font de la forêt un lieu immensément uniforme et triste, habité par des êtres morts. Mais aussi comme elle peut trouver des moyens d'expression qui dépassent le paysage, comme la buée, qui donne immédiatement une sensation de froid faisant écho au manque affectif de Zingarina, ou comme le soleil bas de l'automne, éblouissant, car toujours au niveau du regard et utilisé comme élément actif, un « mouvement de fond » volontaire, qu'on vient chercher pour créer des accidents qui répondent aux sentiments du personnage. La tonalité affective est atteinte par la manière dont sont mis en valeurs ces différents éléments de la saison, du paysage : ici par exemple, on a le cas où c'est un choix d'exposition qui va dessiner le paysage (celui de la rue), ou du moins ce qui en ressort.

Ainsi, le paysage (ou la saison) affirme sa présence de différentes manières, selon le film. La mise en relation à l'intériorité des personnages n'est pas toujours du même ordre. Si on a souvent des personnages qui évoluent dans un paysage, qui fonctionne comme toile de fond, il se peut aussi que le rapport relève davantage du face à face, comme chez Bruno Dumont :

« [...] les plans paysagers, chez Dumont, surtout quand ils sont les objets identifiés du regard d'un personnage, sont insistants malgré leur banalité relative et leur "inutilité" au regard du narratif : c'est en effet à ce prix-là qu'ils deviennent des présences bien plus que des objets de regard, des contrechamps bien plus que des inserts ou des plans de coupe... C'est pour cela aussi que, loin d'être des simples traductions des sentiments d'un personnage, les paysages offrent aux personnages les formes de leurs sentiments et de leurs expériences. »¹⁴⁴

Le regard des personnages, posé, rendu insistant par le montage qui fait durer les plans, donne une nouvelle dimension aux paysages qui va au-delà de la simple analogie : celle de la forme des sentiments. En effet, le *Stimmung* ne se limite pas à un simple mouvement vers l'extérieur (projection des sentiments sur le paysage), mais bien à une conscience de cette projection qui se concrétise en un retour de force vers l'intérieur. C'est un recentrement sur le personnage, par le biais du paysage.



Illustration 59: *Flandres* – Bruno Dumont

La saison comme écran

Une autre manière d'enclencher ce mouvement d'introspection peut être par la transformation radicale du paysage. Le brouillard, par exemple, qui n'est jamais qu'un nuage posé trop bas¹⁴⁵, emplît le paysage jusqu'à en effacer tous les repères. Par cette dissolution de la forme, voire du temps, le brouillard place le personnage seul face à lui-même, dans une certaine incertitude propice

¹⁴⁴ Benjamin Thomas, « Les paysages de Bruno Dumont. Formes vraies de l'être-au-monde », dossier « La Nature dans le cinéma contemporain » in *Positif* n°676, juin 2017

¹⁴⁵ Le brouillard se forme lorsqu'une masse d'air doux passe au-dessus d'une surface froide, comme au-dessus de la neige en hiver, ou au-dessus de la mer en été.

au doute métaphysique et à l'angoisse (par exemple). Pour peu que le brouillard soit associé à la neige (les fameux "jour blanc"), le paysage disparaît complètement, l'horizon n'existe plus et on se trouve face à une sorte de vide infini duquel émergent, de temps en temps, des figures mal définies.

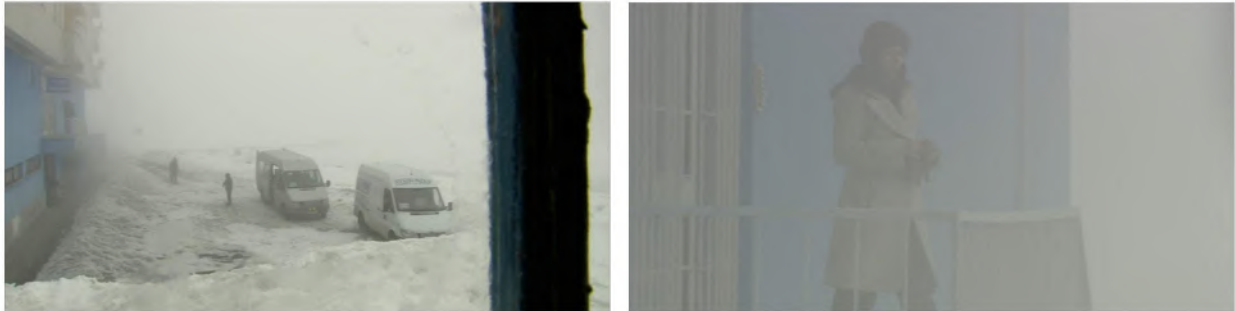


Illustration 60: *Climats* – Nuri Bilge Ceylan

Dans *Climats* de Nuri Bilge Ceylan, Isa se lance à la recherche de Bahar, à l'autre bout du pays, et épie son apparition à travers la fenêtre d'un café. Dehors c'est l'hiver, un brouillard dense, ainsi que la distance, empêchent de bien distinguer les visages. Les contre-champs d'Isa sont filmés à la très longue focale, scrutant la grisaille dans l'espoir de reconnaître la femme aimée. On s'attarde sur une première femme, ce pourrait être elle... puis on finit par reconnaître Bahar, quelques mètres plus loin.

Le brouillard et la neige agissent ici comme le voile du souvenir, à travers lequel on essaye de se souvenir avec précision de certains détails sans vraiment y parvenir. Et dans cette scène il n'agit pas qu'à un niveau symbolique (même si on pourrait le considérer ainsi), car nous nous trouvons avec Isa à essayer de percer le nuage de notre regard pour tenter de discerner Bahar parmi ces silhouettes inconnues, de trouver l'indice qui nous fera la reconnaître.

L'absence de paysage peut ainsi également accompagner un état d'âme, et sa propension à l'abstraction invite fortement à la projection (celle du personnage, mais aussi celle du spectateur qui tente de se situer dans un espace qui n'existe pas). De la même manière, lorsque la neige uniformise les paysages sous sa couche blanche, c'est comme pour mieux laisser à l'imagination le soin de le redessiner.

D'un côté la neige efface, occulte, ouvrant la porte au mystère, de l'autre elle est comme un grand écran blanc sur lequel tout peut s'imprimer, de la trace de pas à la projection mentale, feuille blanche sur laquelle tout peut se réécrire. Les frères Coen jouent, dans *Fargo*, de ces multiples facettes de la neige, en l'utilisant à la fois comme possibilité graphique, espace mental, ou ressort

burlesque, et souvent plusieurs de ces possibilités à la fois. D'une part, la capacité de la neige à conserver des traces en fait le décor par excellence des intrigues policières (le rouge du sang sur le blanc de la neige¹⁴⁶, un objet enfoui à l'abri des regards...). Et dans ce polar décalé, en plein Minnesota hivernal, plus blanc que blanc, elle fait quasiment partie du casting. Révélatrice de l'absurdité de l'homme, elle est un terrain de jeu inépuisable pour Ethan et Joel Coen. Lorsque le héros apprend que son beau-père n'a jamais eu l'intention de lui prêter la somme qu'il attendait pour réaliser le projet de parking de ses rêves, il s'en va rejoindre sa voiture, traversant un parking enneigé et désespérément vide. Le plan, filmé en plongée, de composition très géométrique, révèle à la fois un plaisir graphique de la part des metteurs en scène, et l'état d'immense déception du personnage, qui ressent comme un vide.



Illustration 61: *Fargo* – Joel & Ethan Coen

Plus tard, autre situation, autre parking, une voiture traverse l'allée de long en large, laissant des traces dans la neige fraîche, puis repasse dans l'autre sens, et revient finalement sur ses pas en faisant une gracieuse boucle, avant de se garer en plein milieu de l'allée. On rit du conducteur imbécile qui a dessiné cette trajectoire a priori gratuite, comme un enfant jouant dans la neige vierge, même si on comprend son attitude au plan suivant, lorsqu'il sort de sa voiture pour voler une plaque d'immatriculation choisie au cours de son laborieux parcours.

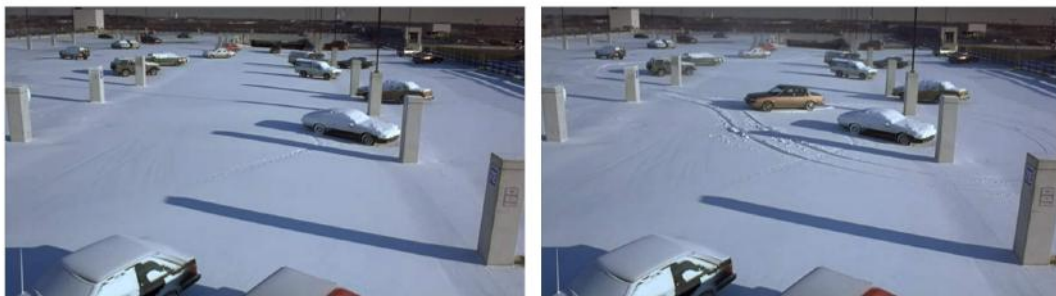


Illustration 62: *Fargo* – Joel & Ethan Coen

¹⁴⁶Qui devient ici devient une flaque immense et monstrueuse dans la célèbre scène du broyeur de végétaux, où l'un des truands tente de faire disparaître le corps de son complice dans la machine. Image par excellence de l'absurdité de la violence, thème que les frères Coen se plaisent à développer, en particulier dans ce film.

La distinction entre les deux plans qui ont pour même décor un parking enneigé se joue avant tout dans la manière dont le personnage est mis en relation avec son environnement. Cela se traduit par une trajectoire, un rythme, un cadre... mais dans un cas le sentiment recherché est celui du dépit du personnage a la sensation d'avoir perdu tout point d'accroche, et dans l'autre l'effet burlesque du truand qui pourrait aussi bien être en train de s'amuser que de s'agacer. Dans les deux cas, le parking répond au sentiment du personnage, le nourrit même, mais non pas par sa nature de parking enneigé, sinon par la manière dont les personnages traversent celui-ci.

Ainsi, la neige peut servir à exprimer bien des sentiments ou des états du monde (parfois contraires), selon son utilisation :

« La neige n'échappe pas à une ambivalence propre à l'utilisation de la lumière. On pressent d'un côté une valorisation pour sa pureté (non pas au sens d'une innocence morale, mais plutôt d'une pureté formelle, d'un goût pour l'abstraction) et, de l'autre, une méfiance, ou une condamnation pour sa tendance à éblouir, et donc à masquer, à recouvrir la forme. »¹⁴⁷

La richesse de son pouvoir d'évocation vient peut-être aussi de son côté protéiforme, malgré le maigre vocabulaire que nous lui attribuons¹⁴⁸. Dans *Tonnerre* de Guillaume Brac, par exemple, la neige est présente à plusieurs moments du film, mais jamais de la même manière :

« [...] dans le film la neige est à la fois associée à des moments très joyeux et à des moments très sombres. Elle s'est mise à tomber le jour où on tournait ce cours de danse avec Maxime qui était dehors et qui regardait, etc. Et puis elle s'est mise aussi à tomber, par exemple quand il reçoit le SMS dans le jardin, le jardin est blanc, mais c'est une neige un peu fondue, un peu triste, il ya quelque chose... Je me suis aperçu que... c'est en partie de la chance... que la neige accompagnait la narration dans le film. Et aussi qu'il y a cette espèce d'échappée finale, dans la cabane et sur le lac, qui est un peu irréaliste, c'est un fantasme d'évasion, un peu perdu d'avance. »¹⁴⁹

Tantôt fraîche, tantôt fondue, épaisse ou éparse, la neige est tour à tour joyeuse, nostalgique, tragique... Autant de variations comme autant d'états d'esprit du personnage.

Prenons juste un instant pour signaler que, même si nous avons développé, l'idée de « tonalité affective » jusqu'ici, cela ne signifie pas qu'un paysage (une saison) est nécessairement une

147 Mathias Lavin, *L'attrait de la neige*, Paris, Éditions Yellow Now, 2015, p.28

148 « Nous sommes bien démunis en comparaison de la langue inuit qui, le fait est connu, dispose d'un champ sémantique étendu pour évoquer divers états d'enneigement et différents types de neige selon des degrés de matière (molle, dure, gelée...), ou en fonction des repères temporels (neige qui tombe, neige récemment tombée), comme des usages qui peuvent en être faits (neige servant à produire de l'eau, à construire un igloo), etc. D'après les ethnolinguistes spécialistes des Inuits, on compterait au moins une vingtaine de mots pour évoquer ainsi la neige, [...]. » – Mathias Lavin, *ibid.*, p.62

149 Guillaume Brac, « Balader le regard – Entretien », janvier 2019, voir en Annexe

émotion. Ils peuvent bien être tout simplement de purs enjeux esthétiques¹⁵⁰, voire un simple état des choses qui n'entre pas, ou peu, en relation avec ce qui s'y déroule.

De même, une saison n'est pas simplement un paysage, même si jusqu'ici nous l'avons largement assimilée à ce dernier, parce qu'elle peut l'habiter et le transformer de manière radicale, et qu'un paysage peut rarement se passer d'une saison. C'est pourquoi un terme plus juste, qui rend davantage justice à la diversité de ses modes d'expression, est celui d'*atmosphère*, qui donne une meilleure idée de la manière dont elle affirme sa présence et peut donner forme aux sentiments des personnages. La saison-atmosphère peut se permettre des formes bien plus diverses que la saison-paysage.

Dans *Do The Right Thing* de Spike Lee, par exemple, la tension raciale à laquelle sont sujets les deux quartiers de Brooklyn se faisant face est cristallisée dans la lourde canicule qui met les corps à l'épreuve et échauffe les esprits. Jusqu'à ce que le quartier prenne littéralement feu à la tombée du jour. Les ressentiments entre communautés montent avec la température, sans qu'on sache bien si elle en est la cause ou la conséquence.



Illustration 63: *Do the Right Thing* – Spike Lee

La « tonalité affective » est bien à double sens, le personnage voit ses sentiments projetés dans son environnement, mais il les reçoit à son tour. L'atmosphère c'est à la fois ce que dégage un environnement (comment on le perçoit), et ce en quoi il nous influence (comment on le reçoit). Ce

150 « La pluie, le feu, l'eau, la neige, la rosée, les bourrasques au ras du sol sont des éléments du milieu matériel dans lequel nous vivons, soit la vérité de nos vies. Je suis par conséquent étonné d'entendre, que lorsque les gens voient la nature à l'écran, et qu'elle n'est pas montrée de manière indifférente, ils ne peuvent plus en jouir simplement, mais essaient d'y chercher quelque signification cachée... Bien sûr, on ne peut voir dans la pluie que du mauvais temps. Mais, personnellement, je l'utilise pour créer un milieu esthétique particulier où tremper l'action du film. » – Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé*, op. cit., p.244-45

mouvement de retour peut même être ressenti physiquement, comme la canicule, voire encore plus quand il s'agit d'intempéries.

Quand l'environnement (s')exprime

Le vent, la pluie, la neige qui tombe, sont des éléments qui viennent interférer avec le paysage, l'action, les personnages, comme autant d'expressions fortes et forcément remarquables. Et si nous leur prêtons autant attention, c'est aussi par l'expérience que nous en avons : un évènement que l'on subit et qui change inmanquablement le cours des choses, en bien ou en mal.

Il en est de même pour les tournages. Au même titre que les fausse-teintes, l'intempérie est voulue ou subie. Elle peut annuler un tournage ou sublimer une scène.

« Le cinéma fait preuve, envers sa présence [la pluie], d'une relation plus craintive. La pluie, passagère ou insistante, perturbe le plan de travail du tournage, déstabilise la bonne exposition des êtres et des choses. Au cinéma, elle fait l'objet d'une attention lorsqu'elle est requise comme élément scénaristique. Elle est alors créée artificiellement, maîtrisée techniquement, afin de pouvoir être reproduite prise après prise, raccord après raccord. »¹⁵¹

C'est encore une histoire de position face au réel : soit il faut se rendre disponible vis-à-vis de celui-ci, soit il faut pouvoir le maîtriser techniquement. Et il ne suffit pas d'envoyer de l'eau dans les airs pour obtenir une pluie crédible. Son caractère fin, transparent et mobile en font un élément capricieux à filmer, d'autant plus lorsqu'elle tombe en faible quantité¹⁵². En règle générale, le but est de la faire ressortir, en la filmant devant un fond sombre, et/ou en l'éclairant à contre-jour pour la faire briller. On rapporte même que dans les années 50, les studios d'Hollywood avaient coutume de mélanger la fausse-pluie avec du lait pour la rendre plus visible. La neige rencontre à peu près le même problème, et la solution reste la même, à savoir la faire ressortir par contraste (les flocons qui apparaissent noirs sur le ciel blanc, et blanc sur la fenêtre noire).

« L'eau et la glace étant transparentes, la neige est visible en raison de sa faculté à réfléchir la lumière et la couleur. Et si la neige est identifiable par la couleur blanche, sa perception reste difficile à séparer de sa luminosité. »¹⁵³

Et là encore, comme pour la neige, les précipitations peuvent prendre bien des formes, en fonction de leur quantité, humidité, température, etc. La pluie pouvant être une bruine, une tempête, de la grêle... le vent : un mistral, une tramontane, un sirocco... De nombreux aspects qui sont

151 Corinne Maury, *L'attrait de la pluie*, Crisnée, Belgique, Éditions Yellow Now, 2013, p.7

152 Ce qui explique peut-être que la pluie au cinéma apparaisse si souvent comme une trombe d'eau tombant du ciel.

153 Mathias Lavin, *L'attrait de la neige*, op. cit., p.13

autant de manières d'envahir l'espace, le diviser entre lieux à l'abri et lieux exposés, ou au contraire de mettre ces lieux en relation : « La sonorité de la pluie diluvienne amène les espaces du dehors et du dedans à se connecter, à s'interpénétrer... »¹⁵⁴.

On a en effet plus tendance à remarquer la présence de l'intempérie – rarement inaperçue – que son absence, que ce soit par le son, une ouverture ou des traces, comme des vêtements mouillés ou maculés de neige, comme dans *Cœurs* d'Alain Resnais, où la neige est omniprésente :

« La présence de la neige est renforcée par le fait qu'on en voit les conséquences même quand elle n'est pas montrée. Il est en effet fréquent que les personnages aient leur manteau couvert de flocons quand ils viennent de l'extérieur. [...] Dans tous les cas, il est remarquable que cette neige ne fonde pas. Simple matière blanche, un peu cotonneuse, mais sans rien d'aquieux ni de glacé, elle accompagne le passage entre les différents lieux où se rencontrent et dialoguent les personnages en portant la trace d'un hors-champ. »¹⁵⁵

Cette ultra-présence des intempéries, qui redéfinissent l'espace, n'est jamais anodine. Elles sont l'expression d'un environnement qui conditionne ses personnages, souvent en harmonie avec ce qui les anime (une harmonie parfois destructrice).

« L'eau de pluie existe bel et bien dans le cinéma comme un élément physique qui tourmente la composition picturale, dotant ainsi l'image d'une opacité énigmatique. Agissant souvent comme moteur de tension visuelle ou de trêve méditative, ces pluies de qualité différentes, mais toujours denses révèlent le tempérament d'un lieu, fortifient le récit d'un climat intérieur. Elles catalysent les humeurs et les émotions des personnages, contaminent les existences et font chuchoter les surfaces du monde. »¹⁵⁶

Plus que cristalliser les humeurs et les émotions, les intempéries « catalysent »¹⁵⁷ et « contaminent ». Leur puissance physique s'allie à leur puissance évocatrice et elles amènent souvent à éprouver des sentiments forts, exacerbés par un environnement mis tout entier en mouvement. L'intempérie est un élément graphique qui « tourmente la composition picturale » et pollue l'image de son rythme. Elle est l'expression d'une temporalité qu'elle affirme et souligne :

« La neige de cinéma apparaît, parfois du moins [...], comme un phénomène mobile et informe. Une telle propriété porte avec elle une difficulté liée à la description d'images mouvantes [...] et, plus encore, une dramatisation de la durée. Non pas seulement parce que la neige peut servir des scénarios dramatiques (une tempête par exemple), mais aussi parce qu'elle participe à la figuration du temps. [...] Elle constitue une matérialisation

154 Corinne Maury, *L'attrait de la pluie*, op. cit., p.83

155 Mathias Lavin, *L'attrait de la neige*, op. cit., p.73

156 Corinne Maury, *ibid.*, p.11

157 La catalyse est un procédé chimique par lequel on accélère une réaction entre deux réactifs en ajoutant un produit qui n'a aucun incident sur la formule finale.

possible de l'écoulement propre à la durée cinématographique. Il n'existe pas de neige éternelle au cinéma, mais un état toujours inconstant, en devenir. »¹⁵⁸

Toute intempérie peut ainsi s'ériger en « en matérialisation de l'écoulement propre à la durée cinématographique », mais là où la neige se distingue de la pluie, c'est peut-être par cet état « inconstant, en devenir », qui donne un côté plus fragile à l'instant. Une fragilité soulignée par le silence avec lequel elle tombe.

On en trouve un exemple dans *Climats* de Nuri Bilge Ceylan, où la scène de retrouvailles de Bahar et Isa, après de longs mois d'absence, a lieu dans une rue vide, sous la neige qui tombe silencieusement. Les deux personnages restent muets, le visage Isa tente une expression conciliante, mais Bahar reste interdite, ne sachant pas encore comment réagir. L'opposition entre les visages immobiles, filmés en plan rapproché, et le mouvement continu des flocons qui tombent en tourbillonnant, fait éclater la puissance émotionnelle du moment, et c'est comme si on voyait toutes les pensées confuses, les déceptions et les doutes qui traversent l'esprit des deux anciens amants, sans qu'aucun mot ne soit échangé. Ce champ contre-champ, répété deux fois d'affilée, fait l'effet d'un ralenti, d'un temps suspendu où seules les pensées fusent tandis que l'émotion monte à la gorge des personnages.



Illustration 64: *Climats* – Nuri Bilge Ceylan

L'intempérie amène son rythme propre, par-dessus celui de l'action, donnant ainsi naissance (par "montage") à un troisième rythme, celui de l'émotion. Cela est d'autant plus parlant lorsque l'intempérie arrive comme une perturbation, bousculant tout ce qui était en cours, comme les fameux orages d'été, qui viennent soudainement mettre fin à la tension installée par la canicule. Comme dans le récent *Une affaire de famille* d'Hirokazu Kore-eda, où le couple de faux parents se retrouve seul à la maison par une très chaude journée d'été, face à un amour réciproque qu'ils n'osaient plus s'avouer. Les corps suants mangent l'un à côté de l'autre, hésitants dans le non-dit et

158 Mathias Lavin, *L'attrait de la neige*, op. cit., p.6-7

le sous-entendu, et finissent par se rejoindre pour faire l'amour au moment où l'orage éclate. Comme si la tension avait tellement dilaté qu'elle finissait par faire tout craquer.

La pluie (la neige, aussi) peut donc venir perturber le cours du temps – le suspendre, le relancer – elle apparaît, dans tous les cas, comme un point d'orgue. Un exemple célèbre est celui de la scène de danse dans *Shara* de Naomi Kawase. Le personnage principal, Shun, est un jeune homme dont le jumeau a disparu dans des conditions mystérieuses quelques années auparavant, et dont la mère attend un nouvel enfant. Chaque année a lieu la fête de Basara matsuri, où concourent des groupes de danse, dont celui de Yu, une amie de Shun. Le jour des festivités, on assiste donc au défilé du cortège de Yu, duquel se dégage une forte énergie. La répétitivité de la musique, rythmée par les cris des danseurs, les mouvements amples, et la longueur de la scène, nous entraînent dans la danse, filmée par une caméra à l'esprit documentaire, qui semble se faire embarquer en même temps que nous dans le mouvement global, dans l'énergie qui semble se propager petit à petit à la foule venue voir le défilé. Les plans sont longs, n'hésitent pas à user du zoom et à aller chercher les éléments pour les mettre en relation les uns avec les autres, on commence à situer les personnages, voire à connaître la chorégraphie, lorsque s'abat d'un seul coup une pluie très forte sur le public et les danseurs, sans que rien ne s'arrête, bien au contraire. Tout le monde ne semble qu'en demander davantage, Shun et son père se lient à la danse, les sourires éclairent les visages, les cris se font plus puissants, le délire devient général. De la danse, on passe quasiment à la transe.

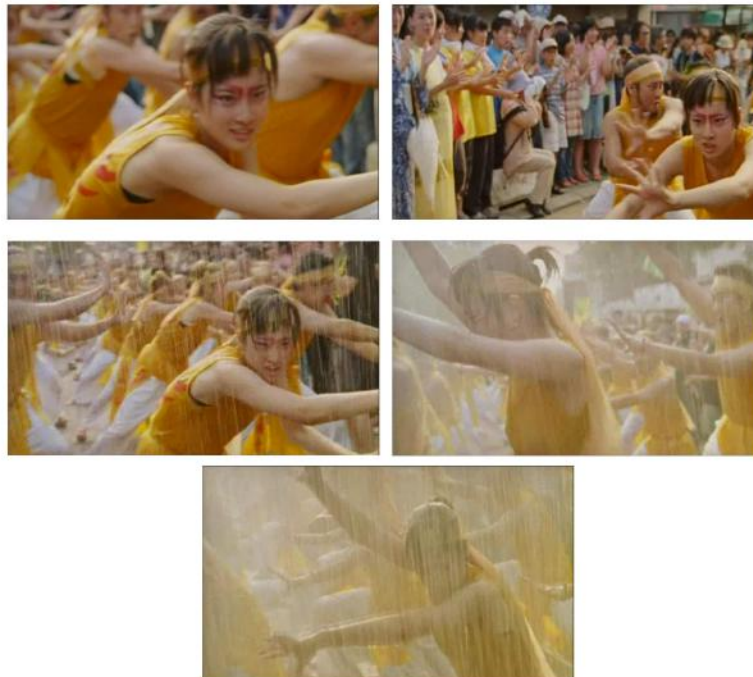


Illustration 65: *Shara* – Naomi Kawase

La pluie a surgi comme un soulagement, une évacuation de la douleur qui traversait la famille de Shun, qui peinait à tourner la page sur la disparition du frère. La pluie déclenche un climat propice à l'euphorie, à la réconciliation, mais elle en est également l'expression, le sentiment de libération d'une famille renfermée sur son malheur. On est toujours dans un double mouvement intérieur-extérieur où la pluie est à la fois la cause et l'expression d'un sentiment.

Ce double mouvement est d'autant plus prégnant quand l'intempérie agit physiquement sur les personnages, qui glissent, tombent, ou sont ralentis dans leurs mouvements, car alors c'est comme si la puissance de l'émotion était telle qu'elle contraignait les corps. L'attitude des personnages se trouve déterminée par l'environnement et se confond avec leur attitude face à l'émotion, comme dans la séquence finale de *John McCabe* de Robert Altman.

John McCabe sait que des assaillants sont à sa poursuite et court le village, de cachette en cachette, pour tenter de leur échapper, tandis qu'une neige dense ne cesse de tomber. Le village, tout de bois construit et couvert de blanc est parcouru par de nombreux plans (panoramiques et zooms avant) qui miment le regard de McCabe, qui surveille ses arrières tout en cherchant où fuir. Malgré le calme apparent, la neige le rend angoissant parce qu'elle appuie le silence qui règne dans les rues et anime toute l'image, alors que le moindre mouvement suspect pourrait être celui d'un homme en embuscade. Elle ne fait que renforcer la panique du personnage, qui court d'un lieu à l'autre, petit corps maladroit dans l'étendue blanche, et qui glisse à plusieurs reprises, manquant de se faire remarquer. John est en quelque sorte mis à mal par son environnement, pour un affrontement où il sait qu'il n'est pas de taille.



Illustration 66: *John McCabe* – Robert Altman

En parallèle, un incendie se déclenche dans l'église, et c'est alors tout le village qui se réveille pour courir dehors tenter d'arrêter le feu. Ainsi, tandis que les villageois à peine vêtus bravent le froid pour combattre le feu, John McCabe combat ses poursuivants, en abat quelques-uns, mais n'échappe pas à une balle dans l'estomac. Puis les villageois parviennent à s'organiser, et de son côté John McCabe tente une ultime fuite vers la forêt, mais le chef des bandits le voit et lui tire dans le dos. La neige des sapins alentour s'écroule en même temps que le héros : c'est la balle de trop. John McCabe parvient tout de même à tuer son ennemi par surprise lorsque celui-ci s'approche, espérant trouver son cadavre. Une fois relevé, il avance difficilement, la neige jusqu'à la ceinture, comme s'il savait que c'était perdu d'avance, comme si tout espoir était parti, avant de s'effondrer dans la masse blanche. Là, il reste assis, immobile, et les flocons lui recouvrent progressivement le visage, lui formant un masque de mort le temps d'un lent zoom avant. John McCabe est mort seul et dans le silence, la neige continue de tomber et plus loin le village fête le sauvetage de l'église.



Illustration 67: *John McCabe* – Robert Altman

John McCabe savait depuis le début que ses ennemis auraient raison de lui, et tout le long de la séquence, la neige a pris la forme de cette peur qui le rendait si vulnérable, puis de son coup de grâce et de la mort qui lentement s'est emparée de son corps.

Les intempéries savent ainsi être une expression des plus directes et des plus fortes de la saison sur les personnages, mettant en relief une intériorité qui ne demande qu'à surgir. Elles donnent une forme et un rythme aux passions, et cette forme, ce mouvement, à défaut d'être un sens déchiffrable par le spectateur, devient une idée qu'on lui souffle à l'oreille.

c) **Mouvement d'empathie**

« L'art de l'image – sa raison d'être – est sa faculté à nous transmettre avec une instantanéité percutante une synthèse compacte de la relation « lumière-sentiment » telle qu'elle est perçue par l'artiste, à un moment singulier de sa volonté représentative.

D'où la nécessité d'adopter une écriture plastique qui puisse permettre aux artistes non seulement de s'exprimer, mais de *transmettre*. C'est par l'utilisation de climats trouvant leurs références dans la nature que le contact s'établit entre l'artiste et le spectateur. Ces climats sont sous la dépendance des grands rythmes solaires avec l'alternance des saisons, des jours et des nuits, des clairs et des sombres, des chauds et des froids, etc., provoquant sensations et sentiments, les uns liés aux autres.

Le spectateur, devant une œuvre peinte ou filmique, est mis en condition de réceptivité grâce à sa faculté de mémorisation, l'information plastique devant laquelle il est placé réveillant en lui sensations et sentiments préenregistrés par ses contacts avec la nature. »¹⁵⁹

Henri Alekan livre ici sa conception de la lumière, ce dont elle est capable et la manière dont il faudrait l'utiliser. Il évoque une « lumière-sentiment », mais on a déjà vu que si « l'art de l'image » transmet des idées « avec une instantanéité percutante », en une « synthèse compacte » (de quoi parle-t-il si ce n'est du figural ?), ce n'est pas par l'unique biais de la lumière. Et selon lui, la manière de pouvoir *transmettre* l'expression artistique de manière perceptible par un public, c'est d'aller puiser ses références dans la nature, des « climats » (ou des atmosphères) dans lesquels le spectateur se retrouve.

Un « être-là » des choses

Roland Barthes exprime une idée très forte (et déjà évoquée antérieurement) à propos de la différence entre le cinéma et la photographie. Les deux arts reposant sur une reproduction analogue du sujet photographié¹⁶⁰, et la conscience du spectateur quant au fonctionnement du procédé (il sait qu'il s'agit de la reproduction d'un instant donné), il existe entre le spectateur et le sujet une relation quasiment directe, qui passe outre l'image en tant que telle. En photographie, on a alors un sentiment d'*avoir-été-là* de la chose (le sujet photographié). Le regard porté sur l'image s'accompagne du sentiment de l'existence réelle de cette chose, sous la forme que lui donne l'image, à un moment donné situé dans le passé. L'image est la trace de cette chose. Au cinéma, l'illusion du mouvement, ainsi que le montage, apportent une toute autre dimension :

« on serait autorisé à voir entre le cinéma et la photographie non plus une simple différence de degré, mais une opposition radicale : le cinéma ne serait pas de la photographie animée ; en lui l'*avoir-été-là* disparaît au profit d'un *être-là* de la chose [...] »¹⁶¹

159 Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris, Éditions du Collectionneur, 2001, p.32

160 Même si certaines formes de cinéma peuvent s'en affranchir.

161 Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », in *L'obvie et l'obtus*, Essais Critiques III, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.36

Au cinéma, de trace on passe à une présence de la chose. Couleurs et mouvement sont des êtres et des objets auxquels le spectateur fait face, avec lesquels il partage une ligne du temps commune. C'est peut-être pour cela qu'on a souvent défendu que le cinéma préserve de la mort. Parce qu'il ramène sans cesse au présent des êtres du passé, là où la photographie les y laisse.

Une nuance, toutefois. Le spectateur sait que ces êtres ne sont pas réellement là, parce que tout échange est impossible. L'illusion du cinéma n'est pas celle de la réalité, mais celle de la *présence*.

Et par cette présence du sujet à travers l'image cinématographique naît également une relation toute particulière à ce qui s'y déroule. Les réactions du spectateur prennent la spontanéité qu'elles auraient face à des scènes réelles :

« Quand le cinéma fixe son idée dans des formes qui ressemblent à la vie, et qu'il se concentre avant tout sur la perception émotionnelle, plutôt que sur la formule intellectuelle du « cinéma poétique » (en réalité souvent lourdement idéologique), le spectateur trouve alors le moyen de percevoir cette idée au travers de sa propre expérience personnelle. »¹⁶²

« Percevoir cette idée au travers de sa propre expérience personnelle », c'est-à-dire par un décentrement de la perception émotionnelle (on se met "à la place de"). Autrement dit, par empathie. Et le cinéma, de par la présence qu'il donne aux choses, apparaît en effet comme un lieu privilégié de la provocation de l'empathie chez le spectateur.

De manière schématique, les émotions peuvent se diviser entre celles qui concernent soi-même, et celles qui concernent l'autre. Et les émotions qui concernent l'autre peuvent être soit de l'ordre de la compassion (j'ai peur pour lui), soit de l'ordre de l'empathie (j'ai peur *avec* lui)¹⁶³. Dans le cas de la compassion, le sentiment ressenti n'est pas nécessairement celui que ressent l'autre (dans une scène de suspense, j'ai peur pour le personnage qui lui, est serein, ignorant le danger). Certaines émotions, en revanche, ne peuvent pas être ressenties "pour l'autre"¹⁶⁴, comme la solitude par exemple. On peut la reconnaître chez un personnage, et sentir alors de la pitié, de la tristesse, du rire... Mais ressentir la solitude face à un personnage solitaire, c'est la sentir *avec* lui.

Selon Tarkovski, ce serait donc dans « des formes qui ressemblent à la vie » que l'on pourrait fixer des idées que le spectateur perçoit au moyen de son empathie. Une formulation très juste, car très large. En effet, ce n'est pas uniquement le réel qui provoque l'empathie, mais tout ce qui

162 Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé*, op. cit., p.218

163 Alex Neill, « Empathy and (Film) Fiction », in *Post-Theory : reconstructing film studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996, p.175

164 Alex Neill, *ibid.*, p.179

provoque une « perception émotionnelle » chez le spectateur, par association à une expérience connue (mais pas nécessairement vécue).

Ainsi, ce n'est pas uniquement le réel le plus pur qui peut déclencher l'empathie – la fiction le peut – mais tout ce que l'esprit peut relier à ce qu'il connaît. Face à un film de fiction, le spectateur est conscient que les personnages n'existent pas, qu'ils n'ont pas réellement d'intentions, de pensées qui leur traversent l'esprit, et pourtant il leur prête ces sentiments. L'empathie repose sur la croyance de ce que l'autre pense, ressent, et elle est donc nourrie de l'expérience propre (qui se reconnaît chez l'autre), comme l'avance Tarkovski, mais elle comporte également une part d'imagination (de fiction, en fait).

Cette “fiction empathique” est, en fin de compte, un moyen que l'homme a développé afin de pouvoir comprendre l'autre et ainsi de pouvoir communiquer avec lui. Elle est, en quelque sorte, un moyen d'apprentissage. On peut en effet très bien avoir accès, par empathie, à des sentiments nouveaux, voire totalement étrangers à soi¹⁶⁵. Dans la séquence de *Transylvania* étudiée plus haut, il n'est pas besoin d'avoir déjà connu désespoir émotionnel comme celui de Zingarina pour se sentir déchiré avec elle lorsqu'elle court et hurle dans la forêt.

Dans les deux premiers chapitres de ce mémoire, nous voyions comment les saisons peuvent conditionner notre perception (lumière, couleurs, culture, texture, paysage...), surtout lorsqu'elles passent à travers le filtre de l'image cinématographique. Ainsi interprétées, réappropriées, elles deviennent des « formes qui ressemblent à la vie » par excellence, guidées par le film et portées par les sensations qu'elles convoquent chez le spectateur, tirées de son expérience de tous les jours. La saison peut ainsi être un accord empathique entre le spectateur et le film, creusant ce lien dans des sensations pouvant aller jusqu'à la température, ou le toucher (nous parlions, au chapitre précédent, de la peau) qui « brisent la frontière de l'écran » comme l'explique Paul Guilhaume.

« Ça fait appel à des sensations connues pour mettre le spectateur dans une position où lui-même peut sentir les choses. Peut-être que du coup il sent avec plus d'émotion ce que l'histoire raconte. J'ai l'impression que ça aide beaucoup à l'identification avec le personnage que de faire appel à des sensations connues. Et c'est vrai que la sensation de la neige, de la pluie, du soleil, du vent et tout... ça convoque en toi quelque chose que tu connais et donc que tu ressens. »¹⁶⁶

Évidemment, un personnage, une situation, les moyens du cinéma peuvent suffire à faire naître l'empathie, bien des films merveilleux se déroulent hors-saison. Mais le spectateur se faisant sa

165 « [...] in feeling *with* another, empathetically rather than sympathetically, we may find ourselves feeling in ways that are not only new to us, but in ways are in a sens *foreign* to us. » – Alex Neill, *ibid.*, p.179

166 Paul Guilhaume, « Laisser nous échapper la poésie – Entretien », novembre 2018, voir en Annexe

“fiction empathique” s’attarde sur tout ce qui semble aller dans le sens de l’émotion (ou plus largement de l’idée) qu’il comprend, ce qui n’a pour effet que de la renforcer :

« [...] une fois que nous sommes sous la prise d’un état émotionnel, nous ne restons pas seulement fixés sur les détails qu’il a sélectionnés en premier lieu ; nous scannons le champ à la recherche de davantage de détails allant dans le sens de notre évaluation émotionnelle de la situation. L’émotion dirige notre attention, guidant à la fois ce qu’on regarde et ce que l’on cherche. »¹⁶⁷

La saison est une atmosphère, et elle vit donc par tous ces détails qui entourent les personnages, l’action. Le spectateur retrouve donc tout naturellement, à travers la saison ou en tout cas la manière dont elle est représentée, les indices d’un état émotionnel se dégageant de l’image (a priori celle d’un personnage). Comprendre cette situation, ce climat, c’est d’une part comprendre ce qui peut affecter le personnage, l’influence de son environnement sur son comportement, mais c’est également ouvrir la porte à un certain anthropomorphisme, qui retrouve dans la nature les formes de nos émotions. C’est en fait ce que nous développons depuis le début de ce chapitre, à propos de la saison-paysage et des intempéries : elles sont les formes et les mouvements plus ou moins concrets auxquels notre esprit de spectateur attache une importance émotionnelle toute particulière.



Illustration 68: *Sans toit ni loi* – Agnès Varda

167 « Furthermore, once we are in the grip of a given emotional state, we not only stay fixed upon the details it has selected out in the first instance; we scan the array for more details with a similar pertinence to our initial emotional assessment of the situation. The emotion manage our attention, guiding both what we look at and what we look for. » – Noël Carroll, « Film, Emotion, Genre », in *Engaging the Moving Image*, New Haven, Yale University Press, 2003, p.67

Cette sorte d'anthropomorphisme n'est cependant pas immédiate, ou naturelle. Si l'homme a tendance à attribuer des comportements humains au monde qui l'entoure pour tenter de mieux le comprendre (comme il attribue à d'autres des sentiments qu'il connaît pour mieux communiquer), ce n'est pas pour autant qu'il va voir des idées apparaître avec chaque bout de nature. C'est le fait d'être face à une image, probablement, qui fait qu'au cinéma la saison peut prendre une telle importance dans la réception du film par le spectateur. Cela est dû à un rapport tout particulier (et Occidental, notamment) à la nature et aux images :

« dès qu'un morceau de nature devient image, nous le regardons avec d'autres yeux. »¹⁶⁸

Notre culture de l'image fait qu'un paysage sera toujours plus qu'une représentation d'un bout de nature, une saison toujours plus qu'une situation temporelle. C'est aussi ce regard "conditionné" qui fait de chaque élément de l'image un potentiel sujet d'empathie. Et comme là encore, l'esprit sait qu'il y a quelque chose à saisir sans savoir exactement quoi, c'est l'interprétation qui prend le relais.

Le cinéma offre une matière très riche de couleurs et de sons, de mouvement et de temps, qui sont autant de prises à l'empathie. Et celle-ci étant essentiellement un produit de l'imagination du spectateur, c'est-à-dire de son vécu (son expérience) et de son état émotionnel au moment du visionnage, qu'il serait tentant d'avancer que le cinéma, peut-être plus qu'un autre art, possède cette capacité d'offrir au spectateur les formes de ses propres émotions.

Retrouver la momentanété par l'intention

La première émotion d'une saison, lorsqu'elle entre dans un film, c'est en principe celle du cinéaste. Dans la première partie, on avait parlé de la momentanété, qui surgit lorsque des peintres de plein air parviennent à saisir dans l'instant un accord parfait entre leur sentiment intérieur et leur perception d'un instant-paysage. On saisit maintenant les relations qui entrent en jeu dans un tel processus : le peintre se projetant face au paysage, ou plus précisément face à l'image qu'il s'en fait ; puis le spectateur en empathie, face à la toile, avec le peintre.

Nous avons avancé que le cinéma rend la plupart du temps assez difficile une telle concordance des sentiments et de l'environnement, car il y a toujours un délai, une latence entre l'intention et le tournage et donc un décalage du fait de la perte de l'immédiateté. Il existe cependant peut-être un domaine du cinéma où ce rapport semble plus évident : le journal filmé. Un cinéaste, seul avec sa

168 Rodolph Arneim, « Remarks on the colour film » (1935), cité d'après la tr. all., in *Kritiken und Aufsätze zum Film*, p.50 (in Jacques Aumont, *Introduction à la couleur*, Paris, Éditions Armand Colin, 1994, p.190)

caméra (en principe plutôt légère et maniable), filme son quotidien selon son humeur et ce qu'il s'y passe. C'est-à-dire qu'il filme une réalité extérieure à un instant donné en fonction de son état intérieur. Il est difficile de savoir si c'est l'environnement qui a abouti à cet état intérieur, ou si au contraire c'est l'état intérieur de l'artiste qui a mené à s'y retrouver dans cet environnement, mais les deux sont étroitement imbriqués, voire simultanés.

Un exemple très parlant de ce phénomène est celui de Jonas Mekas, notamment avec son film *As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. Le film est constitué d'images en 16 mm, tournées par Jonas Mekas au quotidien sur une période de trente ans de sa vie, avec sa famille, ses amis, ses sorties... et montées en une sorte d'ode à la beauté de la vie et de l'instant (son titre peut se traduire par : « tandis que j'avais, je vis parfois de brefs éclairs de beauté »).

Deux thèmes semblent récurrents parmi d'autres, qui sont la poésie de l'infime et le passage du temps. Bien que le film soit monté de manière non linéaire (Mekas dit avoir monté les bobines au fur et à mesure qu'elles lui venaient sous la main), on voit les corps changer, les enfants grandir ou vivre des moments de transition, tels leurs premiers pas. Mais le temps passe aussi à travers les lieux qu'on finit par connaître et qui apparaissent sous différentes lumières, différents aspects, entremêlant les saisons comme pour signifier la résurgence aléatoire des souvenirs. Mekas se rend notamment régulièrement à Central Park, voir les arbres en fleur, ou la neige fraîchement tombée, ce qui finit par devenir pour le spectateur un jeu de variations sur le thème de "la sortie au parc en famille". Ces variations tout au long du film vont donner l'idée d'un quotidien à la fois toujours le même et pourtant toujours légèrement différent. C'est pourquoi on a l'impression que ce journal filmé présente bel et bien des éclairs d'identité, on a l'impression de comprendre l'état d'esprit de Mekas à travers le regard qu'il porte sur le monde : s'il décide de filmer des fleurs devant sa fenêtre plutôt que la pluie dehors, c'est qu'il se sent heureux.

Le film est également ponctué d'autoportraits de Jonas Mekas comme pour garder une trace de la personne qu'il était au moment de lancer le moteur de la caméra. Ces portraits contiennent une forme de mise en scène : la lumière est choisie, le sujet bien placé dans cette lumière, posant fixement pour la caméra, mais on peut imaginer que si Jonas Mekas a décidé de faire son autoportrait à ce moment donné, c'est qu'il a senti que la lumière présente lui convenait et qu'il est venu s'y placer.

Le journal filmé serait donc un cinéma impressionniste étendant le principe d'éclair d'identité ? Certainement pas. Il ne faut pas oublier que le film passe par le montage, et qu'il y a un assemblage

des images, une restructuration du temps. Jonas Mekas a monté ces images parfois plus de vingt ans après les avoir filmées, il ne peut donc pas toujours savoir pourquoi il a filmé tel ou tel autre élément. Le montage réorganise et réinterprète, surtout que Mekas introduit des cartons avec des pensées, ce qui influence énormément la lecture que nous avons de ces images. Ce qui nous paraît être des éclairs d'identité peut être complètement conditionné par le montage.

Après tout, c'est un film qui ne respire que le bonheur, alors qu'il filme une vie de famille sur une période de trente ans (Mekas le dit lui-même : « Ceci est un film sur des gens qui ne se disputent jamais »), ce qui laisse penser que certaines choses ont échappé à la caméra. Jonas Mekas ne filmait pas quoi que ce soit, ni à n'importe quel moment, et donc le fait de prendre sa caméra en main s'avère être déjà une mise en condition et donc une prise de position face au réel. Ainsi on perd déjà une part (même infime) de la spontanéité.

Mais en réalité, il importe peu que ces soi-disant éclairs d'identité soient absolument véridiques, l'idée est d'en chercher l'effet : la lecture immédiate et sensible d'une idée spontanée de l'artiste à travers une œuvre (parfois moins spontanée, donc). Jonas Mekas a en fait développé dans ce film une manière on ne peut plus directe de percevoir les saisons au cinéma, parce qu'elles apparaissent comme les chapitres d'une vie qui nous apparaît toujours au présent. Le spectateur a la possibilité de découvrir *en même temps* que le cinéaste des images qui concordent avec son humeur (sinon il ne les aurait pas filmées ainsi). Seulement, cette humeur, il ne peut pas réellement la connaître, il ne fait donc que projeter, sur des images d'arbres en fleur ou de neige, des sentiments qui n'existent peut-être qu'au fond de lui-même. Ces images de saison ne racontent rien d'autre qu'elles-mêmes, c'est-à-dire beaucoup de choses dans la tête de chacun.

Sans aller dans une recherche aussi poussée que Jonas Mekas – c'est-à-dire filmer (puis monter) un plan comme un sentiment – on peut atteindre une certaine concordance entre des intentions initiales et ce que présente une saison-atmosphère à un moment donné, si on arrive à se placer dans des conditions de réception qui vont nous faire reconnaître les endroits où le film se reflète (tel qu'on le voudrait), et ceux où il miroite (tel qu'il peut devenir).

C'est notamment le cas de *Ce cher mois d'août* de Miguel Gomes, qui va jusqu'à raconter lui-même la manière dont s'est fait le film (de manière romancée). Dans une première partie, on a à la fois des séquences arpentant la région d'Arganil, au Portugal, durant l'été (les fêtes, les histoires de village, les feux de forêt...) et des séquences mettant en scène l'équipe du tournage – qui fait tout sauf tourner un film. La seconde partie est un mélodrame dans lequel les comédiens sont des

personnages rencontrés dans la première partie, les décors des lieux déjà arpentés, les situations et l'atmosphère n'étant finalement que peu différentes de celle installée depuis le début.

La structure originale de ce film vient de ses conditions de production : Miguel Gomes voulait réaliser un mélodrame sur fond de musique populaire, dans la région d'Aganil, mais pour des raisons financières, le tournage a été annulé un mois avant son départ. Il a donc choisi de tout de même partir, en équipe réduite, sans comédien et a arpenté la région, filmant les lieux et les histoires qui l'intéressaient, pour ensuite revenir quelques mois plus tard et tourner la fiction avec des acteurs non professionnels rencontrés sur place.

Le film est né de la rencontre d'une atmosphère et d'une intention, les ambitions originelles de Miguel Gomes réadaptées, mais surtout nourries par ce qu'il a découvert pendant sa période d'observation de la région. Le documentaire qui évolue en fiction est comme une retranscription des idées soudaines qu'a pu connaître Gomes, lorsqu'il filmait la région tout en ayant son film initial en tête. L'été est le bain qui conditionne toute cette rencontre, de par l'imaginaire qu'il convoque chez le réalisateur (le film avec lequel il arrive en tête, sur les bals de village et la musique populaire) et les situations, paysages ou personnages qu'il met sur son chemin (un pont duquel on saute, une fille qui surveille les feux de forêt depuis un mirador...). Si cette atmosphère estivale est ressentie comme telle par le spectateur (la chaleur, le désir adolescent, la joie des festivités...) c'est évidemment parce qu'elle est racontée et filmée comme telle, mais aussi et surtout parce qu'elle est à peine trichée. Elle est vécue comme telle par le réalisateur, les personnages, l'équipe du film. Le dispositif du film apporte énormément d'empathie non seulement de la part de ceux qui le font pour ce qu'ils tournent, mais aussi pour le spectateur qui est impliqué dans ce processus de découverte et de compréhension qui mènent à la naissance de la fiction.

Faire sauter la frontière classique entre les deux modes de représentation fiction et documentaire, et surtout le fait d'utiliser le mode de fabrication du film en cours comme arc narratif est un moyen de la part de Miguel Gomes de partager très généreusement un amour du cinéma et de ce qu'il filme. À un second niveau, il témoigne également de sa manière de penser et de faire du cinéma, mais aussi plus largement de la manière de poser un regard sur le monde. Un état d'esprit qui est condensé, ou plutôt précisé, dans la dernière séquence du film, comme un petit manifeste du "réel".

La séquence s'ouvre sur des plans de végétation. On nous montre des feuilles d'arbre, filmées après la pluie, on entend la forêt. Puis un panneau, donnant le nom et la dénomination scientifique d'un arbre, puis on filme d'autres arbres, associés par le montage à d'autres

panonceaux. Miguel Gomes nous montre des arbres, d'une manière la plus neutre possible, et les nomme. Comme pour faire une définition, le degré maximum de l'objectivité.



Illustration 69: *Ce cher mois d'août* – Miguel Gomes

Puis un plan montre la camionnette de tournage, au milieu de la forêt. Intruse, elle nous sort du principe d'objectivité et fait immédiatement naître la fiction (par évocation, elle fait jouer un hors-champ). Puis on retrouve notre équipe de tournage par l'ingénieur du son, filmé seul au milieu des arbres, en train d'en enregistrer les sons. La fiction se précise.



Illustration 70: *Ce cher mois d'août* – Miguel Gomes

Miguel Gomes appelle son ingénieur du son (Vasco), et commence à lui expliquer que dans ce qu'il avait enregistré jusque-là, on entend des sons qui n'étaient pas là au moment du tournage, notamment de la musique en fond des sons de forêt. Inquiet, il demande à Vasco d'où peuvent venir ces sons que personne n'avait entendus : « Tu es là à côté de moi, en train d'enregistrer les plans, et sur les cassettes il y a autre chose ». Ce à quoi Vasco répond : « Parce que je suis différent de toi ». « Je peux vouloir des choses, et elles viennent vers moi et pas vers vous. [...] Mon désir crée la différence ». Cette affirmation de la subjectivité personnelle face à une situation entre évidemment en contraste avec les quelques plans « objectifs » qui précédaient.

Miguel Gomes tente une dernière fois de convaincre Vasco d'arrêter : « Dans la montagne, il n'y a pas de chansons » ; « Ici, par exemple, en ce moment il n'y a rien ? » lui demande l'ingénieur du son, au moment où une chanson extra-diégétique vient s'ajouter au son direct de la forêt (devenant

automatiquement diégétique, de par la remarque qui la précède), ce qui fait baisser les bras au réalisateur : « Ça va trop loin ».



Illustration 71: *Ce cher mois d'août* – Miguel Gomes

Ce que nous signifie Miguel Gomes par cette scène, c'est sa volonté de nous transmettre une vision du monde, non pas fausse, mais subjective, mue par un désir de voir et d'entendre ce qui nous entoure à sa manière. Ce qui est assez beau, c'est qu'il inclut toute son équipe dans le processus de subjectivisation du réel, en continuant la scène par les apparitions des autres membres de l'équipe, qui donnent leur avis sur la situation, tandis que le générique associe des noms aux images, pour leur rendre réellement leur part de responsabilité dans la construction du film. Le film est alors vu comme le fruit d'une somme d'individualités qui voient dans le réel plus que ce qu'il présente, ou en tout cas, autre chose que les autres. D'ailleurs, Miguel Gomes coupe court à la discussion en demandant à l'ingénieur du son de faire un effort, pour l'équipe, parce que : « Nous faisons tous le film de la manière que... nous voulons... ».



Illustration 72: *Ce cher mois d'août* – Miguel Gomes

Il nous propose donc, dans cette dernière séquence, de voir un film comme une somme de subjectivités. Et à travers tout son film, il prône une pratique du cinéma qui demande une certaine disponibilité au réel (intellectuelle, matérielle, pratique) qui nourrit énormément le film sans pour autant entrer en conflit avec l'expression de cette subjectivité.

À notre sens, c'est dans une telle pratique que les saisons – dans tout ce qu'elles ont de meilleur à apporter au cinéma – trouvent leur pleine expression, car on peut ainsi y trouver des éléments inattendus dont la précision et la justesse leur confèrent un certain pouvoir d'évocation en faisant résonner des sentiments connus chez le spectateur (jouer la corde empathique) tout en étant appréhendés par le biais de la subjectivité du film (et donc allant dans le sens de celui-ci).

Nous avons vu aux chapitres précédents tout ce en quoi la saison s'exprimait à travers l'image, et donc potentiellement tout ce par quoi on pourrait la tricher, mais comme nous a dit Paul Guillaume en conclusion de son entretien : « Je crois que la triche c'est limité, les saisons c'est un des trucs les moins trichables du cinéma ». C'est-à-dire que ce n'est pas impossible, mais ce serait se priver d'une certaine richesse d'expression, s'enfermer dans une lecture prédéfinie, potentiellement beaucoup plus grossière, qui viendrait s'appliquer au réel sans y être sensible et donc beaucoup moins encline à en faire ressortir des éléments clés. Il vaut certainement mieux accompagner une saison que lutter contre elle.

Conclusion

Les saisons sont un puissant moteur esthétique, qui concerne tant la lumière, les couleurs, que les motifs, le maquillage, les costumes ou la texture de l'image et qui, si elles sont pensées de cette manière, peuvent donner à l'image une cohérence forte, une logique propre qui la fait se tenir toute entière. C'est probablement une part de cette cohérence qui donne naissance au figural, à une idée immédiate produite par l'image.

Les saisons agissent donc comme force intérieure de l'image, mais également comme force extérieure : elles sont un moteur empathique important pour le spectateur, ramenant le personnage et les situations à son échelle, à des sensations connues. Et si les saisons peuvent prétendre à exprimer des idées au cinéma plus que dans la réalité, c'est précisément parce qu'elles passent par des moyens détournés, propres au cinéma, et nous amènent donc à reconsidérer le connu (la saison) pour le reformuler à notre tour (un sentiment, une sensation) :

« L'art du cinéma est, au fond, celui de nous faire découvrir cette mélodie, ce chant secret des êtres et du monde que la perception ordinaire nous dissimule. »¹⁶⁹

Déconstruire de quoi sont faites les saisons nous permet de nous rendre compte à quoi tient une part de ce « chant secret », et comment chaque élément peut avoir son importance. Et prêter importance à ces détails, c'est s'assurer que la saison fonctionne effectivement, qu'elle existera pour

169 Éric Rohmer, *De Mozart en Beethoven (Essai sur la notion de profondeur en musique)*, Arles, Actes Sud, « Un endroit où aller », 1998, p.109

le spectateur et donc qu'elle lui transmettra quelque chose. Robby Müller expliquait dans une interview l'importance de ces détails :

« Parfois vous faites des choses très précises, et le producteur vous dit : « Mais personne ne le voit ». C'est possible que personne ne le voie, mais on le sent. Cela m'est égal qu'on n'en parle pas. Mais quand j'arrive à atteindre un peu de cette magie, même si les gens n'en parlent pas, et ne s'en rendent pas compte, cela pénètre en eux. »¹⁷⁰

L'intérêt du travail de l'image est davantage de produire de la matière sensible que simplement du beau. Le but n'est effectivement pas « qu'on en parle », comme le dit Robby Müller, puisque le propre de l'image c'est de parvenir à transmettre des choses qui ne peuvent se dire que par elle. Et la saison, parce qu'elle emplît l'image de sa présence tout en restant la plupart du temps un élément d'arrière-plan, apporte un potentiel expressif très précieux à l'image, *par rapport* au film.

Encore faut-il exploiter ce potentiel, car c'est bien dans le cadre du film qu'elle trouvera sa pleine expression, et même dans le cadre d'un spectateur regardant le film à un moment donné particulier dans des conditions particulières. Il convient donc de penser la saison selon le film, mais selon un certain mode qui s'approche de ce qu'écrit Krzysztof Kieslowski à propos de l'utilisation de la musique dans les films :

« En règle générale, le compositeur regarde le film, puis il case sa musique dans quelques créneaux. Une autre approche est toutefois possible : on peut essayer de réfléchir à cette musique dès le début, de déterminer sa fonction dramatique afin d'exprimer ce que l'image n'a pas pu exprimer. [...] Il est intéressant de faire naître des choses qui n'existent pas quand elles sont associées seulement à l'image, ou seulement à la musique, mais qui surgissent dès lors qu'elles sont en contact avec les deux à la fois. »¹⁷¹

Il en va de même pour la saison, il est intéressant de faire naître des choses qui n'existent pas seulement quand elles sont associées seulement à la saison ou à ce qui se déroule dans le film, mais qui prennent corps par l'interaction des deux. C'est-à-dire qu'il faudrait pouvoir penser la saison (et la musique, etc.) de manière conjointe au film et non pas, en effet, comme une couche supplémentaire. Plus largement, l'image cinématographique n'existe que si elle est pensée *avec* le film, tandis que si elle est pensée *pour* celui-ci, elle ira dans son sens, mais en marquant une différence (de subordination, d'association) qui limite considérablement son potentiel expressif. Savoir attendre quelque chose de l'image c'est aussi penser son film dès le début comme du

170 Robby Muller, entretien réalisé par Hubert Niogret, in *Positif* n° 283, septembre 1984, p.17-22

171 Krzysztof Kieslowski, *Le cinéma et moi*, Paris, Noir sur Blanc, 2006, p.194

cinéma¹⁷², c'est en avoir le désir, comme l'explique Patrick Blossier à propos de ses collaborations avec différents réalisateurs :

« La seule solution pour [les chefs opérateurs], pour faire des choses satisfaisantes, c'est de travailler avec des metteurs en scène qui attendent quelque chose de la lumière. »¹⁷³

Et cette attente doit exister à chaque étape de la fabrication du film : écriture, tournage, montage, étalonnage... On peut même dire que cette règle s'étend à tous les domaines du cinéma (décors, montage, jeu d'acteur...). En fait, le cinéma fonctionne de telle sorte qu'il faut pouvoir attendre quelque chose de tous ces domaines à la fois. On repense à la scène finale de *Ce cher mois d'août*, où Miguel Gomes montre – derrière le comique de la scène – la confiance qu'il porte à son équipe et comment il les considère comme des collaborateurs avant tout. Krzysztof Kieslowski parle même de certains chefs opérateurs comme des « coauteurs » :

« En Pologne, le chef opérateur est un coauteur, et pas seulement un technicien engagé pour faire des prises de vues, comme c'est le cas en France. [...] Le chef opérateur est collaborateur dès la naissance du scénario. Quand j'ai une idée, je lui en fais part. Je la lui expose et nous nous mettons à réfléchir. Un scénario prend forme. Je lui montre la première, la deuxième et la troisième version. Ensemble nous nous penchons sur la manière de tourner le film. Le chef opérateur ne travaille pas seulement avec sa caméra, il ne fait pas qu'éclairer le plateau. C'est un homme qui a une certaine influence sur la mise en scène, qui fait des remarques sur le jeu des acteurs, et qui est en droit de le faire. J'attends de lui ce travail. C'est un homme qui a des idées sur le dénouement d'une scène. Le film est notre affaire commune. Nous avons mis au point ce système de travail et nous avons des chefs opérateurs polonais fantastiques, qui aiment travailler dans cet esprit, qui donnent légitimement le sentiment d'être les coauteurs du film. »¹⁷⁴

Même si cette conception du film comme « affaire commune » est tentante, comme l'idée utopique d'un film qui ne serait signé que par des coauteurs, n'oublions pas qu'un film peut très bien fonctionner sans avoir des attentes particulièrement fortes dans l'image, ou le son, le montage... (on a déjà dit combien de nombreux films se passaient très bien de saisons).

Mais pour revenir aux saisons, leur particularité par rapport à la musique par exemple, c'est qu'elles peuvent réellement (et même inévitablement) être présentes à un moment donné de la fabrication du film, en parallèle ou face à celui-ci. Donc, sauf à vouloir tricher, la saison est simultanée au tournage du film, ce qui implique de savoir (et de pouvoir) composer entre ses attentes et la réalité pour que le film se fasse en accord avec la saison, pour qu'on fasse de la saison ce qu'on attend du film.

172 C'est là où certaines étapes comme le scénario peut freiner cette manière de penser, puisqu'elle a vocation à exprimer des choses qui, en principe, ne peuvent s'expliquer que par le cinéma.

173 Patrick Blossier, « Attendre quelque chose de la lumière – Entretien », septembre 2018, voir en Annexe

174 Krzysztof Kieslowski, *Le cinéma et moi*, op. cit., p.213

Ainsi, les saisons posent de réelles questions sur la *disponibilité* qu'on se donne par rapport au réel, lors de la fabrication d'un film, et comment plus cette disponibilité (intellectuelle, pratique) est grande, plus elle traduit la subjectivité des personnes qui ont fait ce film. Peut-être que faire d'un film une « affaire commune » c'est d'abord une question de disponibilité au réel.

SOURCES

Filmographie

Films de saisons

- Ceylan Nuri Bilge, *İklimler (Les Climats)*, Turquie, 2006, 101 min, couleur, dp : Gökhan Tiryaki
- Kitano Takeshi, *ドールズ, Dōruzu (Dolls)*, Japon, 2003, 114 min, couleur, dp : Yanagijima Kastumi
- Dumont Bruno, *Flandres*, France, 2006, 90 min, couleur, dp : Yves Cape
- Ki-duk Kim, *봄 여름 가을 겨울 그리고 봄, Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom (Printemps, été, automne, hiver... et printemps)*, Corée du Sud, 2003, 103 min, couleur, dp : Dong-hyeon Baek

Films d'été

- Mysius Léa, *Ava*, France, 2017, 105 min, couleur, dp : Paul Guillaume
- Gomes Miguel, *Aquele Querido Mês de Agosto (Ce cher mois d'août)*, Portugal, 2008, 147 min, couleur, dp : Rui Poças
- Rohmer Éric, *Conte d'été*, France, 1996, 113 min, couleur, dp : Diane Baratier
- Lee Spike, *Do The Right Thing*, États-Unis, 1989, 120 min, couleur, dop : Ernest R. Dickerson
- Rohmer Éric, *Le genou de Claire*, France, 1970, 105 min, couleur, dp : Nestor Almendros
- Brac Guillaume, *L'île au trésor*, France, 2018, 97 min, couleur, dp : Martin Rit
- Guiraudie Alain, *L'inconnu du lac*, France, 2013, 97 min, couleur, dp : Claire Mathon
- Schroeder Barbet, *More*, France-Allemagne, 1969, 120 min, couleur, dp : Nestor Almendros
- Bergman Ingmar, *Persona*, Suède, 1966, 80 min, noir et blanc, dp : Sven Nykvist
- Bourdos Gilles, *Renoir*, France, 2012, 111 min, couleur, dp : Mark Lee Ping-bin

Films d'automne

- Rohmer Éric, *Conte d'automne*, France, 1998, 112 min, couleur, dp : Diane Baratier
- Haynes Todd, *Loin du paradis*, États-Unis, 2002, 107 min, couleur, dp : Ed Lachman
- Kieślowski Krzysztof, *Trois Couleurs : Rouge*, France-Pologne-Suisse, 1994, 99 min, couleur, dp : Piotr Sobociński

Films d'hiver

- Resnais Alain, *Cœurs*, France, 2006, 120 min, couleur, dp : Éric Gautier
- Rohmer Éric, *Conte d'hiver*, France, 1992, 114 min, couleur, dp : Luc Pagès
- Akerman Chantal, *D'Est*, France, 1993, 107 min, couleur
- Dong-hyuk Hwang, 남한산성 *Namhansanseong (The Fortress)*, Corée du Sud, 2017, 140 min, couleur, dp : Ji-yong Kim
- Varda Agnès, *Sans toit ni loi*, France, 1985, 105 min, couleur, dp : Patrick Blossier
- Brac Guillaume, *Tonnerre*, France, 2013, 102 min, couleur, dp : Tom Harari
- Gatlif Tony, *Transylvania*, France, 2006, 103 min, couleur, dp : Céline Bozon
- Kieślowski Krzysztof, *Trois Couleurs : Bleu*, France-Pologne-Suisse, 1993, 100 min, couleur, dp : Slawomir Idziak

Films de printemps

- Rohmer Éric, *Conte de printemps*, France, 1990, 112 min, couleur, dp : Luc Pagès
- Handke Peter, *Die Linkshändige Frau (La femme gauchère)*, Allemagne, 1978, 115 min, couleur, dp : Robby Müller

Bibliographie

Essais

- Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris, Éditions du Collectionneur, 2001
- Nestor Almendros, *Un homme à la caméra*, Paris, Hatier, 1991
- Jacques Aumont, *Introduction à la couleur*, Paris, Éditions Armand Colin, 1994
- Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Essais critiques / Roland Barthes 3, Paris, Éditions du Seuil, 1982
- Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Collection folio, Paris, Gallimard, 2010
- Noël Carroll, *Engaging the Moving Image*, New Haven, Yale University Press, 2003
- Carole Desbarats, *Pauline à la plage d'Eric Rohmer*, Crisnée, Belgique, Editions Yellow Now, 1990
- Wendy E. Everett, éd. *Questions of colour in cinema : from paintbrush to pixel*, New studies in European cinema, Oxford ; New York, Peter Lang, 2007
- Gabriele Fahr-Becker, *L'estampe japonaise*, Köln, Taschen, 2007
- Mike Goodridge et Tim Grierson, *Métier directeur de la photo : quand les maîtres du cinéma se racontent*, trad. Jean-Louis Clauzier et Laurence Coutrot, Paris, Dunod, 2014
- Krzysztof Kieślowski, *Le Cinéma et moi*, Paris, Noir sur Blanc, 2006
- Max Imdahl, *Couleur : les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, trad. Françoise Laroche, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1996
- Lucia Impelluso, *La nature et ses symboles*, trad. Dominique Férault, Paris, Hazan, 2004
- Corinne Maury, *L'attrait de la pluie*, Côté cinéma / Motifs, Crisnée, Belgique, Yellow Now, 2013
- Gisèle Lambert, *Estampes japonaises : mémoires & merveilles de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, BNF, Bibliothèque nationale de France, Éditions France loisirs, 2007
- Pierre-Yves Le Pogam et Audrey Bodéré-Clergeau, éd. *Le Temps à l'œuvre*, Tourcoing, Musée du Louvre-Lens, Invenit, 2012
- Patrick Louguet et Esra Aykin, éd. *Rohmer ou le jeu des variations*, Esthétiques hors cadre, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2012
- Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Collection d'esthétique, Paris, Klincksieck, 1985
- James Morrison, éd. *The cinema of Todd Haynes : all that heaven allows*, Directors' cuts, Londres, Wallflower, 2007
- Alex Neill, « Empathy and (Film) Fiction », in *Post-Theory : reconstructing film studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996

- Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Éditions de l'Étoile : Cahiers du cinéma, 1995
- Pierre Wat, *Constable*, Paris, Hazan, 2002

Articles et entretiens

- Michel Collot, « Paysages en mouvement. L'image-émotion », *Vertigo* n°31, 2007
- Louise Dumas, « Désirables jardins, ou la naturelle sophistication d'Éric Rohmer », *Positif* n°649, mars 2015
- Guillaume, Paul Guillaume, « La lumière fait l'espace... l'espace crée la lumière », *Positif* n°649, mars 2015
- Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », *Critique* n°630, novembre 1999
- Vittorio Storaro, « Entretien avec Vittorio Storaro » par Lorenzo Codelli, trad. Paul-Louis Thirard, *Positif* n°222, septembre 1979
- Benjamin Thomas, « Les paysages de Bruno Dumont. Formes vraies de l'être-au-monde », *Positif* n°676, juin 2017

Mémoires

- Claire Mathon, « EXT JOUR. Les interventions en lumière naturelle », Mémoire de fin d'études (sous la direction de Jean-Noël Ferragut), ENS Louis-Lumière, juin 1998
- Alexandra Éon, « Les objectifs vintage à l'ère du numérique, pour une nouvelle retranscription des peaux ? », Mémoire de fin d'études (sous la direction de Pascal Martin), ENS Louis-Lumière, juin 2018

Ressources

- Heliodon2™ : <http://www.heliodon.net/heliodon/index.html> (logiciel servant à contrôler « l'aspect énergétique et visuel de la lumière naturelle dans l'urbanisme et les projets architecturaux », et dont le site internet comporte de nombreux documents techniques)
- Météo France – Les nuages : <http://www.meteofrance.fr/prevoir-le-temps/phenomenes-meteo/les-nuages> (article pédagogique sur la formation des nuages et galerie photo)
- Energie+ – L'ensoleillement : <https://www.energieplus-lesite.be/index.php?id=16759> (site « d'aide à la décision en efficacité énergétique des bâtiments tertiaires »)
- SunEarthTools : https://www.sunearthtools.com/dp/tools/pos_sun.php?lang=fr (logiciel en ligne produisant des diagrammes solaires en fonction des coordonnées et de la date rentrés)

Table des illustrations

Illustration 1: Jour sidéral.....	9	Illustration 24: Meule, effet de neige.....	36
Illustration 2: Solstices et équinoxes.....	10	Illustration 25: Soleil dans la brume.....	36
Illustration 3: Azimut.....	11	Illustration 26: <i>Les Raboteurs de parquet</i> – Gustave Caillebotte (1875).....	40
Illustration 4: Exemple de diagramme.....	12	Illustration 27: Principe de la camera obscura étendu à la fenêtre.....	41
Illustration 5: Diagramme solaire pour l'ENS Louis-Lumière.....	13	Illustration 28: <i>Sans toit ni loi</i> – Agnès Varda	47
Illustration 6: Autre type de diagramme.....	14	Illustration 29: Pie de Chine, sur un prunier en fleurs.....	53
Illustration 7: <i>Conte d'automne</i> – Éric Rohmer	15	Illustration 30: Roseau sous la neige et canard sauvage.....	53
Illustration 8: <i>Conte d'été</i> – Éric Rohmer.....	15	Illustration 31: <i>More</i> – Barbet Schroeder.....	54
Illustration 9: Action d'une onde électromagnétique sur un atome.....	18	Illustration 32: <i>Far from heaven</i> – Todd Haynes	55
Illustration 10: Température de couleur du soleil en fonction de son inclinaison ; Henri Alekan.....	20	Illustration 33: <i>The Fortress</i> – Dong-Hyuk Hwang.....	59
Illustration 11: Ombre en fonction de la nature de la source.....	22	Illustration 34: Extrait du catalogue de looks pré-établis ARRI.....	61
Illustration 12: Diffusion anisotrope.....	23	Illustration 35: <i>Ava</i> – Léa Mysius.....	63
Illustration 13: Grandeurs.....	23	Illustration 36: <i>D'Est</i> – Chantal Akerman.....	66
Illustration 14: Efficacité de diffusion Q_{diff} en fonction du paramètre de taille x	24	Illustration 37: <i>D'Est</i> – Chantal Akerman.....	67
Illustration 15: Classification des nuages ; MétéoFrance.....	26	Illustration 38: <i>L'Empire de Flore</i> – Nicolas Poussin (1631).....	70
Illustration 16: <i>Étude de ciel avec arbres</i> (1821)	29	Illustration 39: <i>Le Printemps</i> – Sandro Botticelli (1478-82).....	70
Illustration 17: <i>La Charrette de foin</i> (1821)....	29	Illustration 40: <i>Conte de printemps</i> – Éric Rohmer.....	72
Illustration 18: <i>La Vallée de Dedham</i> (1827-28)	30	Illustration 41: <i>Conte de printemps</i> – Éric Rohmer.....	73
Illustration 19: <i>La Femme gauchère</i> – Peter Handke.....	32	Illustration 42: <i>Tonnerre</i> – Guillaume Brac....	75
Illustration 20: Crépuscule, effet de neige.....	36	Illustration 43: <i>Conte d'hiver</i> – Éric Rohmer..	76
Illustration 21: Effet de neige, matin.....	36	Illustration 44: <i>Conte d'hiver</i> – Éric Rohmer..	77
Illustration 22: Fin d'été.....	36	Illustration 45: <i>The Fortress</i> – Dong-Hyuk Hwang.....	79
Illustration 23: Meule au soleil.....	36		

Illustration 46: <i>The Fortress</i> – Dong-Hyuk Hwang.....	80	Illustration 60: <i>Climats</i> – Nuri Bilge Ceylan	109
Illustration 47: <i>Persona</i> – Ingmar Bergman... .	84	Illustration 61: <i>Fargo</i> – Joel & Ethan Coen..	110
Illustration 48: <i>Persona</i> – Ingmar Bergman... .	84	Illustration 62: <i>Fargo</i> – Joel & Ethan Coen..	110
Illustration 49: <i>Persona</i> – Ingmar Bergman... .	85	Illustration 63: <i>Do the Right Thing</i> – Spike Lee	112
Illustration 50: <i>The Fortress</i> – Dong-Hyuk Hwang.....	86	Illustration 64: <i>Climats</i> – Nuri Bilge Ceylan	115
Illustration 51: <i>Climats</i> – Nuri Bilge Ceylan. .	88	Illustration 65: <i>Shara</i> – Naomi Kawase.....	116
Illustration 52: <i>Climats</i> – Nuri Bilge Ceylan. .	88	Illustration 66: <i>John McCabe</i> – Robert Altman	117
Illustration 53: <i>Trois couleurs : Rouge</i> – Krzysztof Kieslowski.....	93	Illustration 67: <i>John McCabe</i> – Robert Altman	118
Illustration 54: <i>Trois couleurs : Bleu</i> – Krzysztof Kieslowski.....	94	Illustration 68: <i>Sans toit ni loi</i> – Agnès Varda	122
Illustration 55: <i>Quatre nuits avec Hannah</i> – Jerzy Skolimowski.....	95	Illustration 69: <i>Ce cher mois d'août</i> – Miguel Gomes.....	127
Illustration 56: <i>John McCabe</i> – Robert Altman	104	Illustration 70: <i>Ce cher mois d'août</i> – Miguel Gomes.....	127
Illustration 57: <i>Transylvania</i> – Tony Gatlif... .	106	Illustration 71: <i>Ce cher mois d'août</i> – Miguel Gomes.....	128
Illustration 58: <i>Transylvania</i> – Tony Gatlif... .	107	Illustration 72: <i>Ce cher mois d'août</i> – Miguel Gomes.....	128
Illustration 59: <i>Flandres</i> – Bruno Dumont....	108		

ANNEXE

ANNEXE.....	140
Fraîcheur de l'été – Entretien avec Diane Baratier.....	141
La peau des saisons – Entretien avec Laurence Grosjean.....	146
Construire un personnage – Entretien avec Simon Livet.....	150
Attendre quelque chose de la lumière – Entretien avec Patrick Blossier.....	156
Laisser nous échapper la poésie – Entretien avec Paul Guillaume.....	164
Balader le regard – Entretien avec Guillaume Brac.....	171
Supports de saison – Entretien avec Yov Moor.....	181

Fraîcheur de l'été – Entretien avec Diane Baratier

Vendredi 24 août 2018, par Skype

Diane Baratier a fait ses études à l'ENS Louis-Lumière (promotion 1990), avant d'être assistante de Raoul Coutard sur un court-métrage de Guillaume Nicloux. Elle rencontre ensuite Éric Rohmer, qui cherchait un chef opérateur débutant pour un film en 16 mm : *L'Arbre, le maire et la médiathèque*. À partir de celui-ci, elle signera tous les derniers films de Rohmer. Elle est également l'auteure de plusieurs documentaires.

Filmographie partielle :

- 1993 – *L'Arbre, le maire et la médiathèque*, Éric Rohmer
- 1996 – *Conte d'été*, Éric Rohmer
- 1998 – *Conte d'automne*, Éric Rohmer
- 2001 – *L'Anglaise et le duc* – Éric Rohmer
- 2007 – *Les Amours d'Astrée et de Céladon* – Éric Rohmer
- 2009 – *Portrait de mon père, Jacques Baratier*, (doc), Diane Baratier
- 2013 – *L'Avenir de la mémoire, de l'argentine au numérique*, (doc), Diane Baratier

Comment Éric Rohmer vous a présenté Conte d'été ?

Il m'a dit que c'était un film qui se tournait au bord de la mer, qu'il avait écrit le scénario en connaissant la lumière qu'il y a dans cet endroit de la France, c'est-à-dire la Bretagne du Nord. Il avait écrit toutes les scènes l'après-midi, exprès pour qu'on ait la belle lumière. Il m'a expliqué qu'il avait déjà l'expérience de *Pauline à la plage*, et qu'il savait que la belle lumière pour les scènes de plage serait l'après-midi.

Donc c'est lui qui a dit que c'était mieux de tourner l'après-midi ? Parce que justement, avec le plein soleil et la plage qui réfléchit beaucoup... comment avez-vous décidé de travailler ?

Avant celui-là, on avait fait deux films en 16 mm¹, alors il m'a dit que comme ce film était en 35 mm, je pouvais prendre ce que je voulais, mais qu'il fallait que je puisse tout porter. J'avais un assistant, quand même. Et c'était moi qui conduisais le camion, mais je ne pouvais pas non plus avoir un camion trop grand, je ne sais plus pourquoi. Donc du coup, j'ai tout pensé en fonction de ça. Mais d'abord on a été en repérages, on a choisi les plages. Il en avait choisi une dizaine ou une quinzaine, et sur ces quinze on en a sélectionné le nombre qu'il y a de séquences dans le film. Ensuite, on a choisi des fonds ensemble, pour le découpage. Et puis, après, je suis rentrée, et j'ai choisi les pellicules et les optiques qui iraient bien pour le film. J'ai pris, je crois, trois pellicules différentes. Quatre pellicules, en fait.

Plusieurs pellicules en fonction des décors ou en fonction des personnages ?

En fonction des décors. J'avais quatre pellicules différentes. C'était l'été, et je voulais que ce soit plutôt dans les tons bleus, que ce soit clair. Donc j'ai beaucoup sur-exposé le film pour que ce soit vraiment clair, éclatant, et qu'on ait ce sentiment de fraîcheur de l'été. Et il y avait beaucoup de bleu : dans les vêtements notamment, le choix des vêtements, les casquettes, les chapeaux... Tout était plutôt dans les bleus et les blancs.

Vous aviez votre mot à dire sur la couleur des costumes ?

Ah oui, toujours, on discutait. Éric est allé acheter quelques robes, quelques jupes avec Amanda Langlet. Mais après, les comédiens apportaient leurs vêtements, on choisissait toujours ensemble les couleurs des vêtements. Par exemple la robe en jean bleu de Gwenaëlle Simon. Mais ça c'est un luxe assez génial pour moi d'avoir pu travailler avec lui, parce que je choisissais autant le maquillage que les vêtements. Même s'il y a très peu de maquillage. Pour que l'ensemble de l'image soit harmonieux. J'avais mon mot à dire autant

1 *L'Arbre, le maire et la médiathèque* (1993) et *Les Rendez-vous de Paris* (1995)

pour le décor que... Je donnais mon goût. Après ce n'était pas forcément ce que j'avais dit qui primait, mais il en tenait compte. J'intervenais sur les couleurs des vêtements et j'ai prêté pas mal de vêtements à moi, d'ailleurs, quand ça n'allait pas. Comme quand on croyait qu'il allait faire beau, mais qu'il faisait froid, qu'il faisait moche. Ou par exemple sur une séquence de plage, j'ai passé ma chemise bleue à Amanda. Pour que le film soit dans l'été, quoi. Cette idée de l'été, où tout est clair. Donc j'avais pris la 5245 de Kodak pour les extérieurs, parce que je trouvais qu'elle était belle dans les bleus. J'avais pris de la 250 ASA pour les intérieurs jour de l'appartement avec Gwenaëlle. Et j'avais pris de la 500 pour la boîte de nuit, que j'ai prise à 400 et poussée à 800. Et je crois que j'avais pris de la 200, mais je ne sais pas, peut-être que je me trompe, que je n'avais que trois pellicules. Ça fait quand même un sacré bout de temps et j'ai oublié, je ne suis plus très sûre. Par contre, la 200 c'est sûr que je l'ai prise ensuite pour *Conte d'automne*, pour avoir ce côté un peu jaune. Après, comme optiques j'ai pris les Cooke. C'était les mêmes optiques pour *Conte d'été* que pour *Conte d'automne*. En fait, les Cooke ressemblaient à l'Angénieux qu'on avait utilisé en 16 mm. C'est ce qui ressemblait le plus, en rendu de rondeur. Et dans *Conte d'automne* c'était pour adoucir les peaux, en plus. Mais quand je choisissais, je montrais les essais à Éric, puis on décidait ensemble. Même pour la pellicule.

Vous expliquez avoir utilisé plusieurs pellicules en fonction des décors, et là, dans le film, il y a carrément un type de paysage par personnage, en fonction de la fille avec qui se trouve Melvil Poupaud. Est-ce que vous avez travaillé différemment la lumière, l'exposition ?

La lumière, l'exposition : toujours pareil, je n'ai pas modifié. Sur les plages, il y avait plusieurs paramètres... il n'y avait pas que la lumière comme problème. Il y avait aussi la marée, pour le son. Parce qu'en fait, pour que le bruit de la mer soit raccord, ça nous laissait très peu de temps. Les séquences se passent sur 10 minutes à peu près, et on les tournait soit sur deux jours, sur trois jours, en tout cas au moins deux heures, et normalement l'après-midi. La difficulté, c'était d'être très rapide. On devait tourner en très peu de temps les séquences qui étaient assez longues, assez découpées. Et aussi, il y avait le sable. J'étais allée voir chez Alga tous les chariots, toutes les Dolly, pour choisir celui qui serait le mieux pour rouler sur la plage. J'ai pris la Western Dolly, parce que c'était ce qui avait les plus grosses roues. Je me suis dit que ce serait ce qu'il y aurait de plus commode sur la plage, pour ne pas trop s'enfoncer et pouvoir faire des longs travellings. Elle n'était manœuvrable que par les roues avant. Elle n'avait pas les quatre roues motrices. Mais finalement on était tenus à ce genre de problème. Ensuite, je n'avais que des réflecteurs sur la plage. Un réflecteur sous la caméra quand on était en travelling, par exemple. Et puis, on choisit la place des comédiens et de la caméra en fonction de la lumière.

Vous aviez votre mot à dire sur la position des acteurs et de la caméra ?

Oui, pour la lumière et le cadre, et aussi les mouvements, et le découpage. Mais tout ça c'est très répété avant, quelques jours avant, de manière à ce que le jour du tournage on ne perde pas de temps, on sache sur quel mot ils sortent du champ, quel est le mouvement. Comme ça quand on tourne, on va vite. Ce n'est pas du tout improvisé, ça permet d'aller très vite et de tourner dans les deux heures. On tournait les jours où la marée était moyenne, ou alors quand il y avait les grandes marées, mais on n'avait pas beaucoup de temps. On ne pouvait pas tourner tous les jours, parce que la marée basse n'a pas lieu tous les après-midi. Ça se décale. Donc du coup on tournait d'autres scènes, en fonction de la marée, ou des fois on attendait. Parfois on pensait tourner une séquence, et puis il faisait mauvais, alors on tournait autre chose. On essayait quand même de ne pas trop attendre. Même si on essayait aussi de tourner dans l'ordre chronologique, mais ce n'était pas toujours respecté.

Vous utilisiez quoi comme réflecteurs ?

Des cadres, ceux qu'on appuie, avec un côté martelé, qui font un mètre ou un mètre vingt. On en avait deux. L'équipe était toute petite. Il y avait un assistant caméra, un stagiaire qui aidait aussi à la lumière et à porter le matériel, et à pousser. Et il y avait une stagiaire qui était plutôt mascotte sur ce film, et qui gardait le matériel, pour qu'on nous ne le vole pas, sur la plage. Après il y avait Françoise Etchegaray, l'assistante. Puis

l'ingénieur du son avec son perchman. Et Françoise elle filmait, vous avez peut-être vu le film *La fabrique de Conte d'été* ? Il est sur les bonus, comme ça vous verrez un peu comment j'éclairais, comment ça se passait. Et ensuite il y avait Éric, et puis les acteurs. Tout le monde poussait le travelling. La Western Dolly il fallait quand même la pousser, dans le sable. D'ailleurs, le sable il fallait toujours que ce soit le sable dur. Il y a un endroit où le sable mouillé est dur, après il est mou parce que trop mouillé et avant il est mou parce que pas assez.

Est-ce que Rohmer vous a donné des références pour ce film ?

Non, sur ce film-là il ne m'a pas parlé de références. Il l'a plus fait sur les films d'après. Ou le film d'avant c'était Miró. Ça dépend. Mais c'était tellement beau, on était en extérieur. Et puis moi j'avais vécu sur la plage, au Brésil, pendant longtemps, donc de me retrouver sur une plage, je connaissais tout ça, j'étais dans mon élément, en fait. C'était facile pour moi.

Et pour Conte d'automne non plus, alors ?

Je n'ai pas souvenir de références. On visualisait le film comme un tableau, et Éric avait acheté une chemise rouge que porte Alexia Portal, et qui serait une sorte de crescendo du film, mais en peinture. Pas de référence d'un peintre en particulier.

Le film s'appelle Conte d'automne, mais il a choisi une région où on ne sent pas tellement l'automne, il n'est pas très marqué, les arbres ne changent pas de couleur...

Parce qu'il ne souhaitait pas que ce soit l'automne crépusculaire, mais que ce soit le début de l'automne. Pour lui l'actrice était encore jeune et on était à la fin de l'été. On a tourné à la fin de l'été, juste quand les feuilles commencent à devenir jaunes, mais qu'elles sont encore vertes. Il ne fallait pas qu'on sente l'automne de la fin de vie. On l'a tourné à la rentrée, si je me souviens bien. De manière à avoir les feuilles encore vertes et juste le bord qui est mordoré.

Et c'est pour une question de couleur et d'image ou plus pour une question de sens ?

De sens. Alors là c'est clair, c'est le sens. Que ce ne soit pas une fin de vie. Qu'il n'y ait pas un sentiment de tristesse ou de nostalgie. Qu'on soit encore dans la joie de l'été, qui est en train de se finir, mais c'est encore croquant.

Par contre, là où on commence à sentir l'automne, c'est dans le soleil. Tout le long du film on a un soleil doré, un peu rasant, souvent à contre-jour sur les comédiens, dans les cheveux... Ça vous l'avez cherché ?

Pour que ce soit une belle lumière. Pas forcément en fin de journée, ça peut être dans la journée, sauf à midi – on ne tournait pas entre midi et quatre heures – mais on tournait à partir du moment où la lumière commençait à être bien, ou bien on commençait par les gros plans de manière à ensuite faire les plans larges quand la lumière était belle. Le découpage suit la lumière. Quand il y a des petites équipes comme là, on suit la lumière. C'est quand on a des grosses équipes qu'on fait un découpage qui ne bouge pas et à ce moment-là on sort les gros projecteurs pour éclairer. Moi je n'avais pas de projecteurs en extérieur, à part quand on était dans les cours. Dans la cour de Béatrice Romand, j'ai pu rajouter des projecteurs, parfois. J'étais obligée d'utiliser des HMI, parce qu'il fallait une puissance suffisante pour rattraper le soleil, même sur des cours intérieures.

Vous étiez en aussi petit effectif que Conte d'été ?

Il y avait Franck comme stagiaire, qui avait déjà l'expérience de *Conte d'été*, et c'était un autre assistant caméra. Et puis j'ai eu un renfort de deux jours pour le mariage, parce qu'il fallait éclairer, quand même. Il y avait deux électros et j'avais fait venir du matériel. Autant dans la boîte de nuit de *Conte d'été* je me suis débrouillée toute seule. J'étais déjà dans une boîte de nuit, donc j'ai changé des ampoules, j'ai mis un ou deux projecteurs, j'ai fait un petit peu en m'adaptant au lieu... Mais là, dans la propriété, pour le mariage, il

fallait éclairer. Donc j'avais demandé deux électros et du matériel en plus. Comme j'avais demandé une voiture travelling, pour les trajets en voiture.

Dans les cours intérieures, notamment celle de Béatrice Romand, dont vous parliez tout-à-l'heure, il y a toujours cet effet de lumière qui perce à travers les feuillages.

Des fois c'est un HMI, des fois c'est le soleil, et la plupart du temps c'est des branchages que j'ai coupés et que j'ai mis au bout d'un pied pour faire l'ombre. Mais devant les projecteurs les feuilles chauffent assez vite et meurent, alors il faut les changer fréquemment. Sinon ça se voit. Et comme on ne veut pas non plus trop abîmer les arbres, tout ça c'est une gestion... On essayait de ne pas être obligés, mais ça peut arriver. Pour cacher l'ombre d'un micro, par exemple.

Et dans les grands paysages, on voit bien les nuages, et loin jusqu'à l'horizon. Et en même temps, on voit tout aussi bien les comédiens. On voit bien les comédiens et le ciel.

Je les ré-éclairais avec un réflecteur. Un réflecteur martelé ou lisse, c'est puissant. Il faut même l'éloigner souvent. Et puis l'heure compte, évidemment, pour les paysages. On avait des filtres dégradés doux, pour rattraper un peu le ciel. Un polarisant aussi, bien sûr.

Dans une de ces scènes, Béatrice Romand présente ses vignes à Marie Rivière, et il y a beaucoup de vent pendant toute la séquence. Est-ce que c'était recherché, vous l'avez attendu, ou c'est arrivé là et vous avez sauté sur l'occasion ?

Ça a dû monter pendant la séquence, je pense. Mais pour le son, il s'en est super-bien tiré Pascal Ribier, parce que c'est dur. Il avait des micros HF, et il perchait aussi. Je pense qu'il a dû utiliser ses micros HF dans une séquence comme ça. C'est surtout la performance du son là. Pour le coup. Parce que c'est comme sur la plage en maillot de bain...

Il y a une séquence dans Conte d'été, où un vieil homme chante une chanson, et on dirait presque du documentaire...

On l'avait fait exprès. J'avais fait venir un zoom exprès pour cette séquence, pour qu'on ait l'impression qu'on est dans un reportage télé. Ça doit faire reportage télé, parce que deux jeunes ethnologues, qui viennent poser des questions... donc on est dans un truc d'interview, de reportage, et ça devait être comme ça à l'image. J'avais fait venir un gros zoom pour pouvoir zoomer pendant le plan. Il n'y a pas de zoom pendant le film, juste des travellings avant, des travellings arrière, mais le seul zoom c'est là, exprès. On n'a pas coupé, on l'a improvisé, comme en documentaire. Et je crois que c'est pour cette séquence que j'avais pris la 200 ASA. Parce que justement, je voulais un rendu différent et quand même un peu de profondeur de champ.

[...]

Sur les deux films, les comédiens ne devaient pas être bronzés. Ils ne devaient pas prendre le soleil, pour le tournage. Et puis pendant le tournage, on tournait en ordre chronologique aussi pour ça, pour que Melvil Poupaud bronze au cours du film.

Il y avait une maquilleuse ?

Les comédiennes s'en occupaient elles-mêmes, sinon c'était nous. Et Melvil Poupaud n'avait pas besoin d'être maquillé, juste un peu poudré, c'est tout. Moi je peux poudrer. Poudrer c'est rien. Mais il y a pas de différence de couleur de peau comme, par exemple, il peut y en avoir entre Béatrice Romand et Marie Rivière. Mais il n'y avait pas de maquilleuse non plus. Marie Rivière a une peau plus rouge, plus mate.

Et vous faisiez quelque chose pour compenser ?

Elle se maquillait elle-même, elle mettait du fond de teint et de la poudre. Et puis il y avait ces optiques. Et j'avais pris de la 200 ASA tungstène, justement, pour avoir une pellicule plus douce, pour la peau. Aussi pour que ce soit plus jaune, dans tout le film. À part la nuit, où je suis en 500 tungstène. Mais la 200 ASA

tungstène c'était pour qu'il y ait une peau plus douce, et une image plus jaune, que ce soit plus dans l'automne avec les bruns, tous les beaux bruns et les beaux rouges. Et je sur-exposais énormément Marie. Quand il y a dans un même plan Béatrice Romand et Marie Rivière, je lui mettais toujours un projecteur en plus pour gommer et rendre plus claire sa peau, qu'on voit bien ses yeux. La 200 m'obligeait à mettre un filtre 85, et puis je crois me souvenir que je mettais souvent des N9, même des N12, parce qu'il y avait beaucoup de soleil, il fallait casser, et quand même ne pas avoir trop de diaph. Avoir assez de diaph pour avoir la profondeur de champ, mais pas trop non plus. Pour les intérieurs j'avais la même pellicule, mais j'avais moins besoin de filtres.

La peau des saisons – Entretien avec Laurence Grosjean

Vendredi 24 août 2018, par FaceTime

Laurence Grosjean, chef maquilleuse

Filmographie partielle :

1998 – *La vie rêvée des anges*, Érick Zonca

2002 – *Vendredi soir*, Claire Denis

2005 – *Les Invisibles*, Thierry Jousse

2006 – *Transylvania*, Tony Gatlif

2009 – *Liberté*, Tony Gatlif

2014 – *Geronimo*, Tony Gatlif

Quels sont les outils que vous utilisez pour travailler le teint d'un comédien ?

Du fond de teint. Et évidemment pour les brillances, des poudres. Maintenant il y a les petits papiers bleus qui absorbent le sébum : les papiers matifiants. Parce que, évidemment, il faut un rendu très naturel, vu qu'on est en HD depuis pas mal d'années, on ne peut plus faire de maquillage très marqué, comme avant. Et plus il fait chaud, plus c'est compliqué pour nous parce que la peau transpire, qu'il y a de plus en plus de brillances, donc là il faut faire attention à les gérer tout au long de la journée. Et sinon, quand on tourne en extérieur, dans une forêt, ou avec un environnement très vert, par exemple, là ça se réfléchit sur la peau, qui apparaît beaucoup plus "grise". Donc, si on a le temps, il faut réchauffer un petit peu le maquillage. Quand on est en extérieur et qu'on tourne avec beaucoup de vert autour de nous, il faut compenser.

Comment faites-vous pour juger si vous avez le bon teint ? Vous avez de quoi comparer, des outils de mesure ?

Maintenant on a tout le temps des retours, donc on regarde. Et ils sont assez bien équilibrés en principe, donc ça nous donne un rendu direct de ce qu'on fait. Et puis il y a l'œil, quand même, on regarde à l'œil, évidemment. Et puis il y a le chef op aussi, qui nous dit quand ça ne va pas. Pour revenir au soleil, quand on tourne par exemple plusieurs heures à la plage, ou quelque chose comme ça, là, effectivement, il faut mettre de l'écran total tout de suite le matin, et à répétition. C'est une gestion de la peau toute la journée, par rapport au soleil. Protéger le comédien pour pas qu'il change de couleur de peau dans la journée, on serait plutôt ennuyé... On doit faire très attention parce que des fois les crèmes contiennent beaucoup de vert. Donc là aussi il faut travailler, faire un fond de teint qui compense.

À l'inverse, en hiver, avec le froid, ça arrive que les comédiens commencent à avoir le nez qui rougit, les oreilles... ?

Oui oui bien sûr. Là pareil, on corrige dans la journée. Il y a beaucoup de nez rouges, les oreilles rouges... La peau réagit avec la température. On travaille sur quelque chose qui bouge tout le temps. C'est pour ça que notre métier ce n'est pas que le matin, c'est toute la journée. Le matin on travaille, et ensuite dans la journée on fait des raccords, selon ce qu'il se passe, si la comédienne est fatiguée ou pas, enfin bref...

Est-ce que la réaction de la peau des comédiens au soleil change en fonction de l'âge, ou c'est pareil pour tous les comédiens ?

Je dirais que ça change en fonction de la peau de départ, si quelqu'un est très très blanc et sensible au soleil, effectivement on va faire très attention. Si la personne a déjà une peau hâlée, c'est moins compliqué. L'âge, par contre, ça ne change pas tellement.

Tous les éléments tels que les coups de soleil, la transpiration, ou à l'inverse un teint très pâle, ce sont des choses écrites dans le scénario ou ce sont des choses que vous proposez au réalisateur et au chef opérateur ?

Avant le film il y a le dépouillement, où on discute de tous les effets. C'est-à-dire que bah tel jour, je ne sais pas, elle est très très fatiguée, après... Ah mais vous c'est par rapport aux saisons, donc... Donc ce serait pour dire : « cette journée-là, elle a pris un coup de soleil ». Mais c'est rare, les coups de soleil. Ou peut-être plus dans les comédies, des choses comme ça, sinon, bon...

Même des trucs très légers, des rougeurs sur la peau... ?

Ah oui des rougeurs ça on peut, quand elle prend un peu le soleil, oui ça peut être le cas. Ça peut être une demande, mais... c'est rare.

Utilisez-vous le même matériel, les mêmes produits, pour traiter le visage que pour traiter le corps ?

J'utilise les mêmes produits. Pour un film, j'ai eu à bronzer les personnages, parce que dans le film les personnages restaient une semaine sur l'île de Formentera, et nous on restait deux jours, donc évidemment je les ai bronzés. Parce qu'en plus après on tournait une séquence à Paris qui se passait avant. Donc là j'ai bronzé tout le corps en utilisant l'air-brush. Ça diffuse le maquillage de manière beaucoup plus rapide, avec une sorte de petit pistolet.

Sur les visages on fait très attention aux brillances, on essaie de les éliminer au maximum, en revanche sur le corps est-ce qu'on y fait autant attention ?

Non. En plus comme c'est l'été et en plein air ce n'est pas très grave non plus. Maintenant, avec les caméras, ce n'est pas comme au début où chaque brillance "clashait". Maintenant on peut se garder quelques brillances, ça fait naturel. Sans exagérer, mais ça peut être bien aussi.

Et justement par rapport au bronzage, quand vous maquillez un personnage pour qu'il ait l'air bronzé, comment est-ce que vous répartissez le teint ?

Comme c'est très léger, on garde aussi ce qui se passe sous la peau. Si la personne a quelques rougeurs, ça va les garder quand même. Ce n'est pas parce qu'on met un petit fluide bronzant que ça ne va pas garder les choses. Ce qu'on fait, c'est qu'on gomme ce qui n'est pas intéressant, comme les boutons, les machins comme ça, et après on garde les petites couleurs aux joues par exemple, moi j'aime bien. On essaie d'aller vers des choses assez naturelles, donc il faut que quand on regarde la personne, on ne se dise pas qu'elle est maquillée, ou qu'on l'a bronzée, mais juste : « il est bronzé ». Il ne faut surtout pas avoir de doute. On le voit tout de suite à l'œil de toute façon.

Vous pouvez encore faire confiance à votre œil.

Oui, mais maintenant avec les lunettes, et l'âge... (rires)

Et c'était le cas aussi en argentique ? Sans retour, vous faisiez tout à l'œil ?

À l'œil, oui. Après, à l'époque j'avais fait des stages d'étalonnage, donc je voyais ce qu'il fallait faire. Maintenant, il y a tellement de choses qui se font en post-production... On en parle avec le chef op, si certains jours on a des problèmes, par exemple si la personne n'est vraiment pas bien, avec des cernes terribles, et qu'on n'arrive pas à travailler plus que ça, après c'est revu et corrigé à l'étalonnage.

Et pour revenir sur les brillances, qu'est-ce que vous utilisez pour un effet de transpiration ?

Alors moi c'est un mélange. Soit je l'achète tout prêt, soit je fais un mélange d'eau et de glycérine (c'est de l'huile assez lourde). On vaporise, et ça tient très longtemps. Après, si on a le temps de faire des raccords, le mieux c'est d'utiliser des bombes à eau : des bombes Évian, des brumisateurs... Mais par contre ça sèche vite alors il faut le refaire tout le temps, surtout si on est au soleil.

Et lorsqu'il s'agit de la goutte de sueur qui perle le long de la peau, ce serait plutôt glycérine ?

C'est mieux d'utiliser le mélange glycérine et eau. Comme ça, on peut gérer si ça coule plus ou moins doucement. Plus vous mettez d'eau plus ça coule vite.

Et pour les cheveux, là ce sera de l'eau ?

Pour les cheveux, là ce n'est pas moi qui m'en occupe, mais ça m'arrive quand même. On doit les coller un petit peu sur les tempes, surtout les garçons. Ça marche aussi beaucoup sur le cou, sur les costumes, les tremper un petit peu. Selon les films, on peut en mettre sous les bras et tout.

Pour bien voir les gouttes de sueur, les taches de sueur, il faut un éclairage assez particulier, des lumières rasantes... Qui a la responsabilité de voir ou non un effet ?

En finalité c'est toujours le chef op qui aura la responsabilité. Mais par contre on l'accompagne. Alors ce qu'on a, souvent, en sueur, c'est plus des cauchemars. Quelqu'un qui fait des cauchemars, et on nous demande de faire de la sueur. Effectivement c'est souvent avec une lumière de nuit, et du coup c'est au chef op de faire que ça se voie quand même. Et nous on l'aide. C'est un peu à deux. Des fois ça ne paraît pas réel, on exagère, à l'œil c'est un peu curieux, mais après à l'image ça rend bien. Parce qu'il fallait exagérer pour que ça se voit à l'image, selon la lumière.

Au soleil, on a souvent une apparition ou multiplication des taches de rousseur. Est-ce qu'on a plutôt tendance à les retirer au maquillage, ou est-ce que ça vous arrive d'en rajouter ?

Alors ça dépend. Il m'est arrivé de rajouter des petites taches de rousseur, parce que je trouvais ça mignon, sur les jeunes filles. Après, sur des femmes un peu plus âgées c'est moins joli, on va dire. Enfin, ça dépend, moi je n'ai pas maquillé Isabelle Huppert mais bon c'est très joli ses petites taches de rousseur. Ce qui est gênant, c'est si elles apparaissent dans la journée, c'est toujours pareil. Il faut anticiper, dans le cinéma, toujours anticiper. Alors si la personne nous confie qu'elle va avoir des taches, on travaille en amont, et après on voit ce qui se passe. On a besoin d'une constante.

C'est le genre de question que vous pouvez poser à une personne : « est-ce que vous avez des taches de rousseur ? » ?

Oui, ou des taches qui apparaissent. Il y a souvent des gens qui ont des taches rouges, d'angoisse qui apparaissent sous le cou. À ce moment-là, on maquille un peu, pour ensuite pouvoir cacher et que ça ne fasse pas bizarre qu'elle soit maquillée, d'un coup. Des choses comme ça. Et sinon c'est pareil, pour les taches de rousseur on met de l'écran. En extérieur c'est écran, direct.

Et à l'inverse, en hiver, quand on cherche un ton plus pâle, plus blanc... qu'est-ce que vous utilisez ? Qu'est-ce qui vous viendrait à l'idée si on vous disait, là : « On a besoin d'une peau d'hiver » ?

De toute façon les comédiens ne sont jamais bronzés, en hiver. Ils font gaffe. Les comédiens font attention à leur peau. Même l'été. Ce qui est très facile c'est de bronzer quelqu'un, ce qui est beaucoup plus difficile c'est de dé-bronzer quelqu'un. Quand quelqu'un est bronzé, si on veut qu'il devienne blanc, c'est l'horreur. On peut faire un ou deux tons en dessous. Mais si on veut faire plus, ça devient gris. Même si on ramène beaucoup de rose, en éclaircissant le teint, un teint bronzé devient gris. Donc il faut faire attention. Après si on a un teint pâle et qu'on veut le rendre plus pâle, c'est facile. On peut toujours descendre d'un ou deux tons, il n'y a pas de problème.

Et est-ce qu'un teint pâle, ça implique qu'on sente plus les cernes ?

Si au départ j'ai quelqu'un qui a un teint pâle avec quelques rougeurs, je bloque tout ce qui est rose. Je fais des petites corrections sur tout ce qui est rose, et alors la blancheur va réapparaître. Et si c'est une femme, je remets des pommettes, etc. Mais tout ça de manière très légère, évidemment. Et avec des fonds de teint fluides, des choses comme ça. Et si au contraire j'ai quelqu'un qui a une peau plus jaune, là je vais ramener du rose. Un petit peu de rose pâle. Il faut toujours que j'arrive à une carnation neutre.

Et, question plus difficile : si on vous parle de printemps et automne. Ce sont des saisons un peu intermédiaires. Qu'est-ce que ça vous évoque au niveau du maquillage ?

Je penserais que printemps-automne, c'est une question d'humeur. Ça dépend du film. Est-ce que le printemps ça représenterait quelque chose de gai ou pas. Ça dépend de la personnalité du personnage, dans le film, de ce qu'il joue. Bon, c'est vrai qu'on se dit plutôt que le printemps, c'est gai. Donc là, a priori on utiliserait un maquillage plutôt gai, on va dire, des pommettes, etc. Mais ça dépend tellement du scénario...

Et l'automne ?

L'automne, c'est plus froid, donc effectivement, c'est tout un ensemble avec le costume... tout est coordonné. L'automne ça évoque effectivement les feuilles qui tombent, mais pour le maquillage... En automne je vais pas faire quelqu'un de bronzé, il faut une correspondance, sauf si dans le script le personnage arrive du ski, ou je ne sais pas d'où.

On entend beaucoup qu'avec le numérique et la haute définition c'est devenu difficile de maquiller les comédiens sans obtenir un résultat un peu artificiel. Est-ce que c'est quelque chose qu'on arrive beaucoup mieux à maîtriser maintenant ? Ou ça reste compliqué ?

Non. On s'est habitué, le maquillage a évolué. Les fonds de teint sont beaucoup plus fins, beaucoup plus fluides. Et même les caméras elles-mêmes ont beaucoup évolué. En HD, avec les premières caméras, il ne fallait faire aucune, aucune brillance, et maintenant, au contraire, on peut en laisser quelques-unes, ça ne dérange pas du tout les chefs ops. Je pense que le maquillage a évolué, et la manière de maquiller aussi. Tout est tellement précis qu'il ne faut pas non plus... Sauf si on a des personnages qui sont trop maquillés dans la vie, on peut rigoler avec ça aussi. Mais sinon on travaille en finesse. Et puis ça m'arrive aussi de ne pas maquiller. Ne pas maquiller c'est maquiller, aussi. Certaines personnes n'ont pas besoin de maquillage, je ne vais pas les maquiller, si elles n'en ont pas besoin.

J'ai vu que vous aviez travaillé sur Transylvania de Tony Gatlif. Le film se passe en hiver, et il y a Asia Argento qui craque au fur et à mesure du film. Donc là, la saison et le personnage sont en accord. Qu'est-ce que vous avez fait au maquillage pour travailler cet aspect sur Asia Argento ?

On l'a tourné en novembre-décembre. Elle allait de plus en plus mal, alors je faisais les traits de plus en plus tirés, des cernes, etc., jusqu'à la scène où elle craque dans la forêt, où elle court. Je lui ai fait des lèvres violettes, des choses comme ça. Un teint encore plus pâle...

Donc on peut travailler les lèvres aussi, pour donner un ton au visage. Et les lèvres gercées ? C'est possible ?

Oui, bien sûr. Ça touche un peu les effets spéciaux, mais bien sûr, on fait tout ça. Je pense que je lui mettais un peu de mascara, puis, ensuite je ne lui en mettais plus. Jouer sur les différences. Mais elle est déjà un tout petit peu cernée, Asia. Et puis c'est le genre de film rock'n'roll. Donc on ne peut pas s'amuser, non plus, à faire des retouches maquillage dans la journée, on n'a pas le temps. On ne nous donne pas une heure pour faire des teints. On travaille plutôt le matin et après on entretient. C'est comme ça. J'en ai fait d'autres, des Tony Gatlif : *Liberté* et *Geronimo*. Et James Thierrée dans *Liberté*, le maquillage c'était quelque chose. J'avais fait faire des petites prothèses, pour la peau un peu cramée. Il est très pâle, James. Alors je lui avais fait la peau un peu bronzée, un peu abîmée... Ça peut être ça aussi.

Les prothèses de peau brûlée ? Comme s'il pelait ?

Comme des anciennes cicatrices. Pour faire la peau plus abîmée. Comme quelqu'un qui vit dans la rue depuis tout petit. Et pour les gitans aussi, on faisait pas mal de choses. Je les bronçais parce qu'ils étaient très pâles aussi. Et on salissait les ongles, les mains...

Construire un personnage – Entretien avec Simon Livet

Mercredi 5 septembre 2018

Simon Livet, maquilleur

Filmographie partielle :

2012 – *Cloclo*, Florent-Emilio Siri

2014 – *Mange tes morts*, Jean-Charles Hue (maquillage effets spéciaux)

2015 – *Les Revenants*, Fabrice Gobert (série, 2 épisodes)

2016 – *Divines*, Houda Benyamina

2017 – *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc*, Bruno Dumont

Qu'est-ce qui te permet de travailler le teint d'un comédien ?

Ça dépend de plein de choses. Quand le comédien arrive, la première fois que tu le vois, pour des essais, s'il a déjà un beau teint, s'il y a des corrections à refaire, si par exemple il y a des petits défauts de peau qu'il a envie de camoufler. Des défauts qu'il ou elle a envie de camoufler pour la caméra, que ce soient des petites taches de vieillesse, des boutons, des cicatrices... Les boutons ça arrive assez régulièrement, et c'est très aléatoire. Tu peux en avoir qui apparaissent au bout de la première semaine, deuxième semaine... Si la comédienne n'est pas dans sa bonne semaine... Tu vas avoir beaucoup de choses qui rentrent en compte. Après ça dépend aussi du personnage, comment est le personnage, ça peut être quelque chose de très naturel, et si c'est quelque chose de très sophistiqué, dans ce cas-là tu montes un peu plus la carnation, tu prends un teint qui est une ou deux valeurs supérieur à ta teinte de peau naturelle. Quand je dis valeur, c'est plus foncé (en termes de couleur). Depuis quelques années, depuis l'avènement des caméras numériques en fait, il y a vraiment eu une évolution en termes de fond de teint. C'est-à-dire qu'avant il y avait beaucoup de sticks, des choses plus consistantes, qu'on utilise encore pour le théâtre, parce qu'il faut que ça soit très couvrant et que ça se voie de loin. Par contre avec les caméras numériques maintenant, on essaie d'être couvrant, mais d'avoir un produit qui est invisible. Et ça c'est aussi le jeu du maquilleur ou de la maquilleuse, de doser selon ce que tu veux obtenir. Mais après ça dépend du rôle, et aussi de ce que souhaite le comédien, la comédienne, qui va trouver que dans la vie telle chose ne lui va pas bien, et qu'elle a plus l'habitude de telle autre. Et parfois il y en a qui arrivent pas trop à doser entre le rôle et leur vie. À se dire : « bah non c'est autre chose, c'est différent, fais ce que tu veux, je suis un personnage ».

Les comédiens vont te donner plus d'indications à ce niveau-là que le réalisateur ou le chef opérateur ?

Non. C'est-à-dire que quand tu lis le scénario, tout au début, tu as déjà une image en tête du personnage. Après tu vas en parler au réal, qui te dit : « moi je le vois comme ça », et ensuite tu as tout le HMC (habillage-maquillage-coiffure) qui va te dire « moi je le vois comme ça », donc tu as l'avis de plusieurs personnes. Mais en gros le triangle c'est vraiment le maquilleur-maquilleuse, le réal ou la réal, et le comédien-comédienne. En fonction de ces trois avis-là, on essaie de trouver un juste milieu, qui plaise aux trois. Et nous on impose aussi un peu notre style "graphique".

Pour communiquer les intentions de maquillage avec les réalisateurs, est-ce que vous avez des termes en commun ou est-ce qu'il faut essayer d'interpréter ce qu'ils essaient de dire ?

Ça dépend. Il y en a qui ne s'y connaissent pas du tout, d'autres qui s'y connaissent. Donc c'est à toi de cerner ça. Et puis, tu as aussi ceux qui, non pas qui s'en foutent, mais qui te laissent carte blanche. Comme le film que je viens de faire, à la prépa le réalisateur ne m'a rien dit, il m'a dit : « voilà, fais-moi des propositions ». Tu en as d'autres qui vont te dire : « moi je veux tel style, telle coiffure, tel maquillage ». « Je veux qu'elle soit comme ça, comme ça, là je veux qu'elle soit un peu maquillée, pour cette séquence-là je

veux un truc qui démonte tout » ou « là je veux un truc très naturel ». Ou il y en a même qui te disent : « Je ne veux pas de maquillage ». Sur le film que je viens de terminer, il y avait des comédiens qui étaient bien “dans leur jus”. Et ça allait parce qu'on était dans un film d'époque, parce qu'on était sur quelque chose de moyenâgeux. À partir du moment où tu as besoin qu'on en rajoute, ça va se voir, et le spectateur ne va pas y croire. Tu y crois, tu n'y crois pas, c'est en fonction du maquillage.

Quand tu dis que tu ne maquilles pas, tu te limites à quoi ?

De la crème hydratante. Et du soin. Après tu peux partir sur des choses comme des crèmes solaires, des trucs comme ça pour protéger la peau. Là on tournait en extérieur, et il y avait du gros soleil de temps en temps, donc du coup, ouais, sinon tu te retrouves avec un comédien qui a un coup de soleil, et qui va revenir dans deux-trois jours, et qui va peler après, tu ne t'en sors pas. Il y en a que tu ne maquilles pas du tout, tu fais toujours des petites corrections, des trucs comme ça, mais c'est vraiment minime. Tu ne maquilles pas tout le visage. Tu as des palettes-correcteur, avec un panel de couleurs et tu viens juste camoufler des petites choses sur divers endroits.

Et dans le cas où tu maquilles un comédien, dans quelle mesure est-ce possible de garder les nuances de la peau, au niveau des couleurs ? Est-ce que le maquillage est transparent ?

Sur le plateau on a un retour qui est grand comme ton téléphone. Parfois tu as quand même un truc grand comme les anciennes télés cathodiques, des retours caméra qui font 30 cm, où tu vois à peu près. Mais nous on a un œil habitué. Donc on voit déjà ce qu'il y a sur le plateau, ce qu'on a fait. Mais il faut penser plus grand, il faut penser sortie ciné et que là l'écran fait 10 x 30 m, donc c'est beaucoup. Et le moindre petit bouton que tu vas voir sur ton retour sur le plateau va faire la taille d'un ballon de foot. Donc il faut faire gaffe à ça. Et anticiper ce que ça donnera sur grand écran. Sur grand écran, ça se voit quand c'est très couvert, quand tu bouches les pores de la peau. Moi je préfère en mettre peu, et montrer au réal pour qu'il me dise s'il en veut plus ou un peu moins. Maintenant avec les gros plans, tu vois clairement s'il y a du maquillage ou pas, si c'est poudré, s'il y a beaucoup de fond de teint, beaucoup d'anti-cernes. Le but c'est vraiment que le maquillage soit présent, qu'il aide à quelque chose, mais qu'il soit invisible à l'écran. Encore une fois, je ne parle que sur du naturel. Si tu es sur une séquence de boîte de nuit, évidemment que la nana va être maquillée, pimpée, avec un trait de liner, avec un fond de teint, avec du gros blush et voilà. Donc ça dépend des séquences aussi. Mais si on part sur du naturel, le but du jeu c'est que ce soit invisible à l'écran.

Pour donner un ton hâlé ou pâle au comédien, à part changer la couleur de sa peau, qu'est-ce que tu peux faire pour renforcer ces aspects ?

C'est plus difficile de descendre d'une teinte, c'est-à-dire de faire quelque chose de plus pâle, parce que si tu ne fais pas gaffe, tu tombes vite dans quelqu'un qui est malade. Et si tu maquilles les lèvres, alors là... Si tu mets juste un tout petit peu de fond de teint sur les lèvres, tu as l'impression que c'est quelqu'un qui a la gastro, ou qui est en chimio... et ça fonctionne très bien, parce que l'œil humain est habitué à voir des lèvres rouges. Quand tu vois quelqu'un dans la rue, tu vois deux billes noires pour les yeux et tu vois la bouche qui est rouge. Quand tu regardes quelqu'un, tu vois un peu de bleu, un peu de rouge, tout ça c'est harmonieux dans un visage, mais si tu fais les lèvres, ton œil va percevoir tout de suite qu'il y a quelque chose de pas normal. Tu vois très bien quand tu as un pote qui ne va pas bien, ou qui a un peu trop picolé, et qu'il devient un peu blanc, tu sens qu'il va gerber par exemple. Le mec est blanc, et ça se voit clairement. Donc descendre d'une teinte c'est un peu plus compliqué, il faut doser correctement, on va dire, mais c'est possible, quand tu as un comédien qui est trop bronzé, par exemple. Parce que ça arrive que le comédien prenne un peu de couleur sur une durée de deux mois. Le comédien ne peut rien faire, si tu tournes au bord de la mer, le comédien ne peut pas aller bronzer. Il peut le faire, mais on lui dit de se protéger, et en général il ne se protège pas tout le temps, et tu les retrouves le lundi, tu fais : « putain, mais t'as oublié de mettre de la crème, quoi ». Et du coup tu te retrouves avec des mini-coups de soleil, ou il est un peu bronzé. Donc là, même si c'est peut-être imperceptible à l'écran, nous on a l'œil qui est un peu aguerris et du coup on le voit tout de

suite, et ça nous fait chier. Mais voilà, on les protège malgré tout. Et par contre, rajouter le côté “bonne-mine”, le côté hâlé, c’est un peu plus simple. La bouche on y touche très peu, que ce soit sur les hommes ou les femmes, pour un maquillage naturel, mais ça peut arriver qu’on redresse un peu la couleur de la bouche avec un trait de crayon très très léger, même sur les hommes, pour avoir un truc un peu plus chaud, un peu plus vivant. Et pour le ton hâlé, sur les cernes, tu fais quelque chose d’un peu plus chaud, tu les effaces un peu, tu les gomes un peu. Il ne faut pas que ça soit trop perceptible, que ça fasse “lunettes de ski”, non plus. Sur les cernes je travaille plutôt à la palette, je mets un anti-cernes et je vais doser, faire ce qu’on appelle mettre une petite vibration, au niveau des cernes, avec différentes couleurs. Ça m’arrive de mettre de légères touches de rouge, pour remonter un peu, ne pas avoir de délimitation au niveau de la poche, avoir une frontière un peu floue entre la joue et la cerne. Donc après on bosse tous de manière différente, on a tous des produits différents, il y a des produits qu’on retrouve, mais on a tous une petite “touche” personnelle pour maquiller.

Vous avez l’œil et l’habitude pour remarquer certaines choses, mais comment vous faites pour comparer ?

On a toujours des photos. Quand tu commences un film, tu as déjà la photo d’agence, mais qui ne correspond pas toujours à l’actualité du comédien, de la comédienne. Donc c’est bien de faire des essais filmés, pour savoir ce qu’on met, en fonction de la lumière, de la caméra, les dominantes de couleur qu’il peut y avoir dans le film, dans des pièces, à l’extérieur... Et puis ça permet de choisir le maquillage que tu vas faire, de valider auprès du réal. Quand tu arrives le premier jour, tu ne peux pas appeler le réal, lui dire : « est-ce que ça te plaît ça... non on va changer ça... ». Tout doit être déjà préparé. Tu fais des photos pour les essais. Souvent tu changes deux trois petits trucs, tu regardes tes photos des essais maquillés et tu te dis : « bon, peut-être que ça je vais changer, c’est mieux si je fais ça... ». Et après tous les jours, tu prends des photos des comédiens, à chaque séquence. Moi je bosse à l’I-Pad, j’aime bien parce que tu peux faire beaucoup de photos, tu peux zoomer. Après il y en a qui bossent encore – je dis « encore », mais c’est pas péjoratif – avec un appareil photo numérique et qui impriment, tu colles ça dans ton scénario, et après ça fait des “belles pièces”. Ça fait des petits souvenirs. Mais c’est vrai qu’au fur et à mesure, ça prend de la place, tu te balades avec des gros classeurs sur le plateau... l’I-Pad c’est assez pratique, tu peux avoir ton scénario, surligner, coller tes photos à côté, créer une page avec uniquement des photos... Tu prends des photos tout le temps, tout le temps. Comme on ne tourne jamais, ou très rarement dans la continuité du scénario, ça change tout le temps. Parfois tu as des ellipses de temps, parfois il se passe deux-trois ans... Donc oui, le teint peut changer... Si tu passes de l’hiver à l’été, le teint peut changer, la coiffure peut changer.

La lumière ayant une grosse influence sur le rendu du teint à la caméra, au moment de maquiller tu utilises une lumière particulière ?

On a des glaces maquillage sur lesquelles on peut maintenant choisir soit une lumière chaude-jaune, soit une lumière extérieure-blanche. Moi je bosse plutôt à la lumière blanche, parce qu’on voit mieux le maquillage. Mais ça nous arrive aussi de nous déplacer, de regarder à la lumière du soleil, pour voir ce que ça donne, c’est toujours un peu différent. Mais de même que c’est différent de bosser avec une lumière jaune ou blanche, c’est différent de bosser avec ou sans miroir. Parce que quand tu maquilles de face, comme ça, tu n’as pas la même vision que quand tu te mets derrière le comédien, la comédienne, pour regarder dans le miroir. Tu vas avoir un autre œil, tu vas avoir une asymétrie, ou une symétrie, et tu vas voir quand tu fais les yeux, ou même une bouche, c’est super important de voir ce que ça donne. Dans un miroir l’angle est différent, la vision est différente...

Est-ce que les taches de rousseur c’est un effet esthétique ou naturel ?

En général on les laisse, parce que c’est beau, parce que ça fait partie du personnage. On les cache rarement, et même parfois on en rajoute, avec une palette à l’alcool, on rajoute des petits points, très légers, un peu difformes, pour rajouter des taches de rousseur parce que c’est hyper-beau. Tout le monde n’en a pas,

et en général on les laisse. Tu peux les cacher, mais si tu les caches, il va te falloir quand même une bonne dose de maquillage, et si tu ne mets pas beaucoup de maquillage, comme moi, tu vas sentir une tache qui est derrière, un peu comme une tache de vieillesse, et sur une jeune comédienne ça fait bizarre. Après c'est surtout un problème de casting. Si le réal ne veut pas de taches de rousseur, il va prendre quelqu'un qui n'en a pas. C'est comme si tu dis que tu prends une comédienne blonde et qu'elle doit devenir brune. Il y a plein d'artifices, des perruques, etc. Mais c'est vrai qu'en général tu prends quelqu'un qui correspond au rôle. Parce que ça coûte cher aussi les locations de perruque, ça coûte cher aussi de fabriquer une perruque sur-mesure. Et puis il y a des contraintes de gros plan où tu peux apercevoir la perruque, donc c'est compliqué. C'est un travail en amont de coiffer la perruque, de la nettoyer tous les soirs. Mais c'est possible et ça peut se justifier. J'ai fait un film en début d'année avec une petite fille qui était blonde, et le réal voulait qu'elle soit brune. Parce qu'on avait une ellipse de dix ans et que la comédienne qui jouait la même fille à dix-huit ans était brune. C'est vrai que même si quand on est gamin on a les cheveux beaucoup plus clairs, dans un film ça aurait fait bizarre. Alors on avait une petite mousse colorante, qui part au premier shampoing, et voilà. Mais c'est du temps en plus, de la prépa...

Les coups de soleil, les rougeurs... Est-ce que ça t'arrive d'en faire hors indication de scénario ?

C'est possible d'en rajouter, mais c'est bizarre. On rajoute des petites rougeurs, pour montrer que le personnage a chaud. Pas pour des coups de soleil. Par rapport au soleil, à la température, tu rajoutes de la transpiration, des brillances du visage que ta peau fournit naturellement. Ou alors tu rajoutes ça pour une action comme du sport, le mec ou la nana vient de se faire courser, tu rajoutes des rougeurs au niveau du front au niveau des joues, sans que ça fasse trop maquillé non plus. C'est assez minime, infime. Donc sauf si c'est demandé, ça ne me viendrait pas à l'esprit. Si le personnage est resté au soleil et a cramé, tu fais un bronzage agricole, pour une séquence où il se retrouve torse nu chez lui, oui tu vas maquiller. En général tu fais quelqu'un de plus bronzé, mais les coups de soleil pas vraiment.

Et pour les brillances, qu'est-ce que tu fais ?

Soit de la poudre, soit de l'*anti-shine*. C'est une sorte de crème matifiante, qui ressemble en texture à de l'homéoplasmine, c'est un peu translucide, trouble. Quand la brillance est vraiment trop présente et qu'à la poudre ça ne fait rien, tu mets de l'*anti-shine*. Souvent sur les zones du nez : les ailes du nez, le bout du nez... Parfois le front, les tempes, le bout du menton... Et là au moins t'es tranquille pour au moins quelques prises, quatre-cinq prises. Après, tous les comédiens-comédiennes sont différents. Parfois tu retrouves ces brillances au bout d'une ou deux prises, donc ça dépend. En général c'est pas toujours esthétique sur les ailes du nez, on les camoufle. Parfois c'est justifié de les laisser, parce que ça fait naturel, comme sur les paupières, où ça brille souvent, donc parfois on laisse, parfois on poudre. C'est aussi toi en tant que maquilleur-maquilleuse qui va dire quand c'est pas très beau. Et moi ça m'arrive de demander validation au réal ou à la réal pour dire : « là je veux faire ça parce que c'est pas beau esthétiquement ». Parfois c'est même le chef op qui va te dire lui directement : « tiens, là on peut poudrer, ce n'est pas très esthétique ». Tu n'es pas toujours derrière le retour caméra. Lui aussi a un œil, et peut dire si ça va ou pas.

Et si tu veux en rajouter ?

Tu peux en rajouter. Mais la peau le fait d'elle-même. Ce que tu peux faire aussi, c'est de maquiller avec un fond de teint classique, et tu ne viens pas le poudrer. Comme ça tu as une brillance naturelle qui va être là. Et sinon en général ça vient tout seul. Ça m'est déjà arrivé d'en rajouter... Quelqu'un qui marche dans la rue, et il fait beau, c'est très bizarre d'avoir un teint très mat. Tu as des réals qui sont plus pour le naturel, et moins pour le maquillage. C'est aussi le style du film que tu vas faire, le réal avec qui tu bosses. Il y en a qui n'aiment pas le maquillage. Mais malgré tout tu vas essayer d'imposer quelque chose, parce qu'il faut essayer de maîtriser un petit peu. Si le réal n'aime pas le maquillage, il n'y aura pas de maquillage. Le comédien aussi peut te dire : « moi je ne veux pas de maquillage ». Mais tu peux essayer de doser un peu.

Toi il faut aussi que tu imposes ta patte et trouver un juste milieu entre ces deux postes très importants qui sont la réalisation et le comédien principal.

Tu utilises la même chose pour maquiller le corps et le visage ?

On a des maquillages en petits flacons, et c'est vrai que si tu veux flinguer ton pot de maquillage qui coûte déjà la peau du cul... Tu vas prendre autre chose, qui est un peu similaire au niveau de la teinte, mais que tu peux travailler plus rapidement, soit avec les mains – tu ne peux pas maquiller au pinceau – ou même à l'éponge, avec des grosses éponges. Tu peux maquiller à l'aéro, ça se fait de plus en plus, mais c'est plus à l'américaine. Moi je n'aime pas le rendu, il y a un côté poudré, que tu vois clairement. Mais sinon tu as des plus gros flacons qui vont à peu près. Tu prends quelque chose de similaire pour la teinte et tu maquilles à la main, ça va plus vite. Mais ce n'est pas souvent qu'on maquille des corps.

Si on prenait un exemple : un film qui se passe au printemps, c'est plutôt joyeux, insouciant, et on a une comédienne plutôt jeune, qu'est-ce que tu pourrais faire, dans l'idée du film ?

On va souvent s'associer avec la costumière : qu'est-ce qu'elle porte, quelles sont les couleurs ? Est-ce que mon blush, mon rouge à lèvres, mon fard à paupières va s'accorder avec les couleurs des costumes ? Est-ce que ça va aller avec la coiffure ? Est-ce que tu fais un truc un peu fouillis ? Est-ce que c'est justifié d'être avec un liner dans la rue : pourquoi elle est maquillée hyper-bien au niveau du visage et la coiffure totalement hirsute ? Ou : Pourquoi elle a un naturel « je me réveille et je suis belle, mais sans plus » et un chignon très coiffé style hôtesse de l'air ? Tu te dis qu'il y a un truc qui est différent. Donc on s'accorde tous les trois pour créer ce personnage. Les costumières sont là beaucoup plus en amont du film, parce qu'il y a beaucoup de préparation. On s'accorde aussi... c'est quoi la couleur du chemisier ? De la jupe ? Ou de la chemise du mec, la couleur du costard ? Tu ne peux pas imposer un maquillage pour que les autres s'accordent avec toi. La costumière arrive en amont, toujours, mais on se met d'accord autour de la table : « moi je pense ça, toi tu dis ça, moi j'ai fait ça... »... Donc un maquillage de printemps... ça dépend, si la nana va au boulot, qu'est-ce qu'elle fait dans la vie. Tu as tellement de facteurs. Si elle marche dans la rue, si elle a pas de boulot, si elle est SDF, si elle bosse en entreprise, si elle est client, si elle est caissière, si elle est hôtesse de l'air... il y a plein de choses. Qu'est-ce qu'elle fait, où elle bosse ? Qu'est-ce qu'elle a fait avant ? Est-ce qu'elle s'est fait larguer ? Est-ce qu'elle a largué son mec ? Est-ce qu'elle a perdu quelqu'un dans sa famille ? Est-ce qu'il y a un maquillage qui coule ? Parce que dans la rue c'est le printemps, mais qu'est-ce qu'il s'est passé dans sa vie à ce moment-là, à ce moment précis où elle est filmée ? C'est ça qui est bien, de créer ce personnage et de savoir le passif de ce personnage, ou alors le futur : où elle va, est-ce qu'elle a un rendez-vous, est-ce que c'est avec une copine, est-ce qu'elles vont au cinéma ? Il y a tellement de trucs, quand tu lis un scénario. C'est ça qui est bien, quand on fait un dépouillement, tu prends tous ces personnages... Quand tu lis l'histoire une première fois, et puis qu'après tu rentres dans l'histoire pour piocher ces personnages, que tu les mets de côté et tu dis : là, elle je lui fais ça, lui je le maquillerais plus comme ça, lui est-ce qu'on va garder la barbe ? Est-ce qu'on fait une barbe de un ou deux jours ? Est-ce que je l'appelle, un mois ou deux avant le tournage : « laisse pousser ta barbe, c'est mieux pour le personnage, avec le réal on en a parlé et c'est mieux, tu vas avoir une gueule » « laisse-toi pousser les cheveux » ou alors « on va te raser ». Tu as tellement de trucs qui rentrent en compte là-dedans. Et c'est ça qui est bien, quand tu commences un film, c'est de créer ce personnage-là. Un comédien, tu le modèles, tu le nuances. En soi, le comédien ne peut rien faire pendant un film. On a la main-mise sur lui, au niveau coiffure et maquillage... Il ne peut pas aller se couper les cheveux, ne peut pas se raser. C'est nous qui faisons ça. Et le mec ou la nana se laisse porter, et c'est nous qui faisons les raccords cheveux, toutes les semaines, toutes les deux semaines, pour avoir le raccord parfait, et que ça ne se voie pas à l'écran. Et aussi, ne pas trop prendre le soleil, pas trop faire la fête, ne pas trop se prendre des caisses le soir, pas trop fumer, pas trop picoler, parce que ça se ressent le lendemain sur la peau, que ce soit la clope, l'alcool, le pétard... tout ça, ça se ressent clairement au niveau de la pupille, au niveau de la peau. Il faut qu'on fasse gaffe à eux. À la fois ils sont libres, mais il faut qu'ils

fassent gaffe. Ce qui me fait flipper c'est le week-end. On ne sait pas ce qu'ils vont faire. Les tournages en été ça fait toujours un peu flipper, parce que les cheveux éclaircissent, parce que la peau bronze. Mais les tournages en hiver, à Paris, tu as moins de risques, on va dire. Et en même temps la pollution joue aussi un rôle important sur la peau. Et il y a aussi les produits. Des produits auxquels ils peuvent être allergiques, que leur peau n'aime pas. « Moi je bosse avec ça, est-ce que tu connais ce produit-là ? » Et c'est aussi pour ça que les essais maquillage filmés sont très importants, pour rassurer le comédien la comédienne sur ta manière de bosser, comment tu maquilles. Est-ce que cette façon de maquiller leur plaît ? Est-ce qu'ils en veulent plus ? Et là tu rejoins ce trio avec le réal et le comédien, la comédienne, est-ce qu'ils en veulent plus ? Plus de fond de teint ? Plus pimpé ? Au niveau du blush, du fard à paupières, du mascara... Est-ce qu'on en met, est-ce qu'on en met pas. Tout ça c'est super important. C'est ça qui est important dans le dépouillement. Le comédien – je n'aime pas trop ce terme-là, mais – c'est un peu une marionnette. Tu l'habilles comme tu veux, selon le rôle, selon l'action, et la coiffure, et le maquillage... Et tu vas trouver ce personnage-là, qui est très bien. Et c'est vrai que quand tu regardes un film, tu ne fais pas gaffe, tu ne te dis pas que la costumière a essayé quatre ou cinq vestes, pour trouver une veste en nylon années 80 que tu vois et qui est hyper-belle. Et pareil pour ce trait de maquillage là, et ce liner, et ce fard à paupières. De la même manière que tu fais des essais pour la caméra. Tout ça, c'est important pour trouver un juste milieu et pour trouver ton personnage. La saison est aussi importante, mais c'est surtout : ce personnage d'où il vient, qu'est-ce qu'il fait dans sa vie, etc. Même si tu ne vas pas faire un maquillage estival pour un truc qui se passe en hiver, c'est plus le personnage que l'environnement qui compte.

Attendre quelque chose de la lumière – Entretien avec Patrick Blossier

Mercredi 5 septembre 2018

Patrick Blossier a commencé des études à l'ENS Louis-Lumière, avant de quitter l'école. Il tourne avec Agnès Varda son premier long métrage, remporte trois Césars au cours de sa carrière et bénéficie actuellement d'une collaboration prolongée et fructueuse avec le réalisateur Fabrice Gobert.

Filmographie partielle :

- 1985 – *Sans toit ni loi*, Agnès Varda
- 1987 – *L'Homme voilé*, Maroun Bagdadi
- 1988 – *La main droite du diable*, Costa-Gavras
- 1989 – *Mes nuits sont plus belles que vos jours*, Andrzej Zulawski
- 1991 – *Jacquot de Nantes*, Agnès Varda
- 1991 – *Hors la vie*, Haroun Bagdadi
- 1993 – *Libera Me*, Alain Cavalier
- 2000 – *La fidélité*, Andrzej Zulawski
- 2002 – *Amen*, Costa-Gavras
- 2005 – *Le couperet*, Costa-Gavras
- 2005 – *La moustache*, Emmanuel Carrère
- 2009 – *Eden à l'ouest*, Costa-Gavras
- 2012/2015 – *Les Revenants*, Fabrice Gobert (série, 2 saisons)
- 2017 – *K.O.*, Fabrice Gobert
- 2018 – *Bécassine !*, Bruno Podalydès

Ça fait partie des premières questions que je pose à un réalisateur : est-ce que tu as une saison en tête ? Et parfois il n'y en a pas, le film n'en a pas besoin. Dans *Sans toit ni loi* il y en a une, de saison. *Sans toit ni loi* c'est à la fois un bon exemple et un mauvais exemple. On a tout fait pour respecter l'hiver, l'hiver en Provence. C'était une volonté d'Agnès Varda qui aime la Provence l'hiver. Et puis comme on est partis sans scénario... il n'y avait pas de scénario, il y avait 10 feuillets, le film s'est construit en le tournant. Il y avait quand même cette idée que Sandrine Bonnaire mourait de froid, donc c'était l'hiver. Mais c'était avant tout son envie de filmer la Provence l'hiver. Il y avait la vigne qui était très présente, donc là on ne pouvait pas tricher, il fallait que la vigne soit dans l'état dans lequel elle est en hiver. Parce qu'il y a des travailleurs saisonniers marocains qui la coupent, la taillent... Donc il fallait tourner l'hiver. Donc ça c'est l'idée de départ. Le problème c'est qu'on est parti sur ce film un peu tard – je crois qu'on a commencé le tournage en février – et il a été long. En avril on y était encore, je crois même début mai. Et là la Provence commençait à exploser de couleurs. Donc là c'était assez drôle, parce que c'était une toute petite équipe, *Sans toit ni loi*, on doit être une douzaine de personnes, pas plus, tout le monde fait tout. Donc quand on décidait de faire un plan, en extérieur, dans la nature, tout le monde s'y mettait, on avait tous des sécateurs et on coupait toutes les petites fleurs, on coupait tout ce qui faisait printemps, les premières fleurs, quoi. Voilà, ça c'est une solution. À l'époque, évidemment on n'était pas en numérique, donc il n'était pas question de trucage ou d'étalonnage. Maintenant, en numérique, on peut par exemple désaturer l'herbe verte qui est trop verte. Le numérique c'est un outil supplémentaire pour les saisons. Après, parfois c'est des histoires de raccords, plus que de saisons. J'ai fait une série qui s'appelle *Les Revenants* et on a eu des problèmes de neige, la neige est tombée, on n'en avait pas : qu'est-ce qu'on fait ? On attend, on décale une journée, on espère que ça va fondre dans la nuit... Sinon on la fait fondre un peu... Ça devient très vite compliqué.

Alors l'hiver serait une saison plus compliquée, en termes de tournages et de raccords, avec la neige ?

Ça dépend où. L'hiver en Provence ça n'est pas dur. Après le vrai hiver en montagne, c'est compliqué, avec le froid, le matériel, le gel... Mais bon, on a des parades à tout ça. Et puis l'hiver les journées sont courtes, il fait nuit à cinq heures, donc on a du mal à avoir huit heures de tournage. Mais bon on se décale...

Est-ce qu'Agnès Varda, pour Sans toit ni loi, avait des idées sur l'esthétique du film, des références... ?

Elle avait le sujet. Parce qu'un jour elle a pris une fille en stop. Elle fonctionne comme ça, Agnès. Elle avait envie de tourner. D'abord l'envie de tourner. Ensuite, envie de filmer la Provence l'hiver, donc elle descend en Provence. Elle est fascinée par les arbres, Agnès Varda, il y a des arbres qu'elle aime beaucoup. Donc les arbres l'hiver, les cyprès, les ifs... Et puis elle a pris une fille en auto-stop et c'est comme ça qu'elle a eu l'idée de ce personnage, SDF avant l'heure, parce que le mot SDF n'existait pas à l'époque. Et voilà, il y avait des idées comme ça : la fille va travailler chez des paysans, elle a tout un itinéraire... mais la structure du film a été trouvée après, c'est la monteuse qui a trouvé la structure du film. Cette structure – de mettre la mort au tout début puis de retracer son parcours – a été trouvée pendant le tournage. Et puis le film a été ponctué de travellings un peu, pas artificiels, mais disons volontaristes, des grands travellings. Et ça c'est pareil, l'idée est venue pendant le tournage.

On parlait des arbres, et justement ces travellings commencent ou finissent sur des arbres, renforçant ce côté « présence de la caméra ».

Elle sentait qu'il fallait un truc pour ponctuer le film. Donc on est allé chercher 30 m de rail à Marseille et on a fait une semaine de longs travellings. On les a tous faits la même semaine.

Et les personnages qui parlent tous face caméra ?

Oui, elle avait des idées en tête et puis certaines se sont révélées possibles, d'autres pas. On pouvait déjeuner dans un bistrot le midi, puis elle voit un mec qui a une tronche marrante, elle lui demande s'il ne veut pas tourner dans notre film, pof, on prend la caméra... Il y a eu beaucoup de choses comme ça, un mélange de choses un peu organisées, et puis de choses chopées comme ça, toujours avec ce jeu à la limite du faux, sur un fil. Et elle aime bien ça, je crois. J'ai fait pas mal de films, mais j'ai rarement eu affaire à une saison très marquée. J'ai fait des films où c'est l'été, donc on tourne l'été, ou printemps. Et on peut utiliser tous les artifices, du décor, des costumes, du maquillage la sueur... On a plutôt le problème inverse, d'habitude, on subit la saison. Souvent on se retrouve avec des comédiens trop bronzés, par exemple. Ils sont partis quinze jours au soleil, ils ont promis de se protéger, ils ne l'ont pas fait et quand ils reviennent ils sont carotte, et là c'est compliqué. En numérique on arrive mieux, maintenant, à travailler les carnations. C'est un peu de boulot, mais on y arrive.

Dans Sans toit ni loi, vous tourniez un peu sans savoir, mais est-ce que vous aviez fait des repérages, quand même ?

Non. On est partis de Paris, on a mis la caméra dans le coffre. On s'est arrêtés, je crois, vers Mâcon, parce qu'elle avait vu de la neige. On a mis la tente de Sandrine dans la neige et puis hop elle était contente on avait au moins un plan de neige. Parce qu'on n'était pas sûr d'avoir de la neige à Nîmes. Cette idée de l'hiver était nécessaire, et donc à part ce problème de petites fleurs qui commençaient à éclore à la fin du tournage, ça correspondait. Souvent, ce qui manque quand on veut faire croire que c'est l'hiver et que ce n'est pas l'hiver du tout, c'est cette espèce de buée qui sort de la bouche quand on parle et qu'il fait très froid. Et ça, ça ne se truque pas, enfin c'est possible, mais c'est beaucoup d'argent. C'est un truc qu'on ne sait pas faire. On se dit tant pis. J'ai un contre-exemple, je devais faire un film d'une réalisatrice qui s'appelle Anne Le Ny, il y a quelques années, qui se passait en Bretagne entièrement, et qui a été tourné avec Vanessa Paradis. Et moi, je lis le scénario, alors c'est la Bretagne, avec les calvaires, un peu dure... et la première chose que je lui dis, quand j'ai fini de lire le scénario c'est : « voilà, il faut absolument qu'on tourne ça l'hiver, pour avoir des atmosphères fortes, la Bretagne, des cieux plombés, un truc bien chargé, pour avoir une atmosphère un peu lourde, qui était dans le scénario ». Elle était entièrement d'accord, on envisage des dates, et puis d'un coup

elle me rappelle, Vanessa Paradis accepte de faire le film, mais elle n'est disponible que juillet-août. Donc tout ça s'envole. Évidemment il y a des arbitrages à faire, donc je n'ai pas fait le film, j'ai plus eu envie, parce que je trouvais que c'était un autre film.

Tenter de recréer une ambiance lourde dans une atmosphère d'été...

Et puis on sait que juillet-août on va avoir du soleil, une végétation... Donc j'ai préféré faire autre chose.

Sans repérages, comment est-ce que vous faisiez pour contrôler la lumière, en extérieur ?

En extérieur, dans *Sans toit ni loi*, on a peu de soleil. Ou alors si on a un petit soleil, de temps en temps, on a un soleil d'hiver. Donc quand il n'y a pas de soleil, c'est beaucoup plus facile, parce que tous les axes sont bons. C'est ce qu'il y a dans le cadre, ce qui existe, une maison, un arbre, on se positionne, on fait le cadre, on n'a pas la contrainte de la lumière. Le soleil, c'est comme un énorme projecteur qui est mal placé, toujours mal placé. En extérieur, à chaque fois, je me dis que mon travail c'est pas très compliqué, je ne fais pas grand-chose, tout est là, moi j'éclaire très peu. Je n'aime pas éclairer en extérieur, rien ou vraiment un tout petit peu sur les visages, mais vraiment je n'aime pas ré-éclairer lourdement en extérieur-jour, comme ça se faisait dans le temps, où les comédiens se déplacent et on voit des ombres qui ne sont vraiment pas naturelles. Donc le seul truc qui est important, c'est de se placer par rapport au soleil. Il y a toujours des axes, un endroit où c'est bien. Donc il faut amener le réalisateur vers cet endroit. Alors il y en a qui sont très ouverts et qui comprennent très bien. Et puis des fois on oblige un peu le réalisateur à ne pas tourner dans l'ordre de sa séquence parce qu'on se dit : le plan large il vaut mieux qu'on le fasse cet après-midi, faisons ce matin les axes comme ça. Ce qui fait qu'il y en a qui n'aiment pas ça, il y en a qui s'en foutent complètement de la lumière. Il y en a pas mal, qui s'en foutent complètement de la lumière, ce n'est pas leur truc, leur truc c'est l'histoire, le scénario, les comédiens, la situation, ce qu'ils racontent... Donc là, il n'y a pas grand-chose à faire. Mais par contre il y a des réalisateurs qui attendent quelque chose de la lumière. Avec ceux-là, il faut essayer de les amener, sans forcer la main. Ils n'aiment pas trop qu'on leur dise : il faut qu'on se mette là et pas ailleurs. Si je dis ça comme ça... il y a beaucoup d'ego dans le cinéma. *Sans toit ni loi* a quand même été improvisé, et en plus moi c'était mon premier long-métrage, donc je n'avais pas une expérience diabolique. Si je revoyais *Sans toit ni loi* aujourd'hui, je sais que c'est un film qui me plaît beaucoup, mais je pourrais être hyper-critique de mon travail. On est quand même là pour servir le metteur en scène, donc s'il veut tourner d'une certaine manière, il faut s'y plier. J'ai un autre exemple : j'avais fait *Le Moine* de Dominik Moll. Dominik est très interventionniste sur la lumière. On tournait en Espagne, en Catalogne, et dans des cités médiévales, tout ça. Et il voulait le plan avec une tache de lumière sur tel mur, et pas autre chose. Donc là on sort les appareils et on mesure. Ce n'est plus des repérages, c'est quasiment scientifique. Parce qu'en plus c'est des villes encastrées, il y a plein d'ombres, donc le soleil ne vient là que pendant dix minutes, après il se barre. Là on a un petit appareil, et puis on mesure à quelle heure le soleil sera là, sur ce mur. Maintenant il y a même des applications, sur portable, assez pratiques. On peut même savoir la position du soleil à tel endroit, tel jour. Parce qu'on peut faire des repérages en janvier pour tourner au mois de juillet. Donc on entre la date, l'endroit précis, et comme ça on sait. Et je dis à l'assistant : il faut qu'on soit sur place, prêt à tourner à 12h17, tel jour. Mais c'est très particulier, ça ne m'est arrivé qu'une fois, cette précision.

Mais des ordres de grandeur matin/après-midi, c'est plus fréquent ?

Oui. Des fois, aux repérages, je demande à l'assistant-réalisateur : « on doit être deux heures dans ce décor en extérieur, c'est une petite scène, il ne faut absolument pas la tourner le matin. J'ai discuté avec le réalisateur, je sais quel est l'axe qui nous intéresse dans le décor, et voilà, je vois la courbe du soleil, et si on tourne le matin il va être complètement de face, ça va être plat. » L'assistant note tout et finalement le jour du tournage – moi je garde mes notes sur mon scénario – je vois que c'est prévu le matin. Et il m'explique qu'il ne pouvait pas, parce que tel comédien joue au théâtre l'après-midi, donc il faut qu'il se barre. Et là, j'essaie de trouver une autre idée, et de la proposer au réalisateur. Donc on change d'axe. Si on tourne une séquence comme ça, avec le soleil est pile face, a priori – sauf exception – je ne vois pas comment ça va être bien. On

pensait se mettre à un endroit, alors je regarde avec le réalisateur s'il n'y a pas une solution équivalente. Parce qu'en repérages on dit des choses, mais c'est très théorique, on n'est pas encore dans le film. Donc on dit ce qu'on pense qu'au moment de la préparation, mais ça évolue énormément. Ça dépend si on connaît le réalisateur, si on a déjà travaillé avec lui. Et puis les repérages ça va vite, les idées on en a, on n'en a pas, on a une première idée, puis on en a une deuxième, puis une troisième... Mais il a fallu cette première idée pour avoir la bonne, même si c'est la cinquième. C'est comme ça. La seule solution pour nous, pour faire des choses satisfaisantes, c'est de travailler avec des metteurs en scène qui attendent quelque chose de la lumière. Et puis qui soient ouverts aux propositions. Là par exemple, avec le réalisateur avec qui j'ai fait *Les Revenants*, j'ai fait un long-métrage qui s'appelle *K.O.* et je viens de finir une série qui s'appelle *Mytho*, pour Arte. J'adore travailler avec ce type, parce qu'il me fait confiance et puis il n'y a pas des histoires d'ego. Si je lui dis : « voilà, mettons-nous là, ça va être mieux », lui il est dans ses trucs de comédiens, il me dit « ok vas-y ». Donc ça c'est vraiment très agréable, je n'ai pas du tout l'impression d'empiéter sur son domaine. Mais ce n'est pas si fréquent que ça. À la Fémis, j'avais été contacté pour faire un travail avec des étudiants, pendant une semaine. L'idée n'était pas mauvaise, le chef opérateur venait avec un film qu'il a fait. C'était en 35, à l'époque, donc il y avait la table de montage, on venait avec la copie, et on passait une semaine à disséquer le film. Niveau image, lumière, cadre... Et moi j'avais amené un film pas bien. Enfin pas bien... il a eu du succès, il repasse encore à la télé : *Mon père ce héros*, Gérard Lauzier, Depardieu, à l'île Maurice, une comédie... Et moi j'avais dit aux étudiants : « on va regarder ça ensemble, moi j'ai l'impression d'avoir bien fait mon boulot, c'est pas parce que c'était une comédie à la con que j'ai bâclé le travail, quand je travaille je suis sérieux, donc j'ai essayé de faire ça le mieux possible ». Donc je leur disais : « on va faire plan par plan, vous verrez, j'ai vraiment bien fait mon boulot. Et c'est moche. Il n'y a rien à faire. Peut-être que c'est parce que son goût n'est pas le mien, ou son découpage... » Il y a une espèce de fatalité, en France, il faut que les comédies soient plates, hyper-éclairées, il n'y a pas d'ambiance... personne n'ose aller contre ça.

Parce que c'est léger ?

Parce qu'il y a toujours un côté un peu théâtral, les comédiens sont là pour balancer une réplique drôle, donc il faut les voir. Les cadres sont plats, et puis il n'y a pas d'originalité. J'ai fait une comédie il y a quatre-cinq ans, qui s'appelle *Les Gazelles*, et on l'a fait *dark*. On s'est fait taper sur les doigts. Elle a pas mal marché, c'était une comédie faite avec les petits moyens, pas une comédie "gros casting français". Mais moi je trouvais ça vraiment bien, ça n'empêche pas de rire. Il y a des scènes de nuit, où quand quelqu'un parle on n'a pas forcément les deux yeux, il y en a un qui est dans l'ombre. Mais je n'ai pas fait ça tout seul dans mon coin, c'était revendiqué par la réalisatrice.

Tout à l'heure nous parlions de la lumière diffuse, du fait qu'il est plus facile de travailler lorsque le ciel est couvert, parce qu'il n'y a pas de direction. Mais est-ce que ce n'est pas trop plat, comme image ?

C'est le risque. Après, oui, c'est là que je peux éventuellement éclairer. Rajouter un petit truc sur un visage, que ce ne soit pas plat. La lumière arrive quand même d'au-dessus, alors je peux couvrir, je peux faire des petits trucs pour donner un peu de modelé. Ré-éclairer, en extérieur, c'est très limité, dès qu'un champ est très large on ne peut pas intervenir. Sauf s'il y a une demande de choses un peu artificielles, un peu curieuses, un peu magiques. Tout est permis. Mais si on reste dans un truc naturaliste, ou réaliste... Moi je fais la lumière et le cadre, je fais toujours les deux, pour moi les deux sont imbriqués, et je ne comprends pas comment on pourrait... chacun fait comme il veut, mais moi j'aurais du mal. Je n'ai pas fait le cadre une seule fois, et j'ai été très malheureux. La lumière, en extérieur, quand on arrive à se mettre dans un axe qui est vraiment intéressant, on a un truc qui se passe. J'ai remarqué que le cadre peut être assez normal, mais l'image sera chouette si la lumière l'est. Elle prend le pas. Et à l'inverse, quand on a une lumière vraiment plate, en extérieur, là je sais que je dois chercher un cadre un peu particulier. Pour que l'image ait quelque chose. Si ce n'est pas la lumière qui apporte quelque chose, il faut que ce soit le cadre.

Justement, dans Sans toit ni loi, c'est l'hiver, on n'a pas trop de couleurs, et à plusieurs moments on a des éléments peints qui apportent de la couleur, dans le décor. Est-ce que c'était déjà là, ou ça vous arrivait d'intervenir ?

Non, on n'a pas rajouté de couleur. On a pu intervenir sur le décor. Il y avait des panneaux de signalisation qui intéressaient Agnès, on en a déplacé un. Une fois on a déplacé des dizaines de pneus. Tout ça reste improvisé. Agnès a un côté un peu installation, art moderne, ça elle aime bien, c'est un peu son apport. C'est marrant les idées, parce que, sur un tournage on ne sait jamais, finalement. Quelqu'un dit quelque chose qui ouvre des portes, alors l'autre dit autre chose, et puis on part sur autre chose, et à l'arrivée on va faire ça. Mais ça a pris des méandres, on ne sait jamais trop d'où vient l'idée, du réalisateur, de l'opérateur, de l'assistant, de la scripte... Elles viennent en théorie souvent du réalisateur. Et sur *Sans toit ni loi*, ce côté un peu hyper-cadré, ça vient d'Agnès. Moi c'était mon premier film, je suivais. Je faisais plein de propositions, mais je pense que c'était souvent elle qui était au départ de ces idées un peu particulières qui marquent *Sans toit ni loi*. Elle était photographe au TNP, donc elle photographiait les comédiens, mais bon, elle a un cadre dans la tête. C'est ça qui est le plus étrange avec les réalisateurs, surtout la nouvelle génération. Ils n'ont pas vraiment le cadre dans la tête. Ce n'est pas le fait d'être en numérique. Ce qui a vraiment changé dans la manière de travailler, c'est qu'il y a un retour vidéo sur le plateau. Ça a tout changé. Parce que quand il n'y en avait pas, l'opérateur était le seul à voir l'image. Et le réalisateur était extrêmement frustré. D'abord il connaissait les focales, et puis il faisait un effort d'imagination énorme. Bon, il avait son petit viseur de champ, il y en a même qui avaient des cadres en carton. Mais maintenant les réalisateurs attendent qu'on leur envoie une image sur l'écran pour dire quelque chose : « Oh ben non... plus ceci, plus cela ». Donc Agnès fait quand même partie de cette génération où le réalisateur avait plus un cadre dans la tête. Je ne dis pas que c'était mieux, je trouve ça assez normal, puisque la technique le permet maintenant, que le réalisateur voie l'image de son film.

Dans le cas des scènes en intérieur, sur Sans toit ni loi, est-ce que vous utilisiez la lumière qui venait de l'extérieur, des fenêtres, ou est-ce que vous ré-éclairiez ?

Si on devait tourner le jour dans un intérieur, sur *Sans toit ni loi*, j'allais le voir avant, on repérait quand on était sur place. Sur des films comme ça où il y a peu de moyens, peu de gens, peu de matériel, je peux éventuellement dire : ben voilà je préfère qu'on tourne dans cette pièce-là l'après-midi parce que le soleil va taper sur le mur qui est là, il va faire ce que je n'ai pas les moyens de faire avec des projecteurs.

Et en intérieur, pour que ça ressemble à l'hiver, dans le cas plus général, c'est quoi ? Une direction, une couleur, une qualité... ?

Déjà, il faut que ça raccorde avec l'extérieur qu'on fait. Si c'était plombé et que quand on est à l'intérieur, il y a du soleil dehors, on est bien embêté. Il y a des rideaux aux fenêtres, il y a des persiennes, on joue avec ça, avec des gélatines... Maintenant en numérique, c'est beaucoup plus facile, il y a beaucoup de choses que je laisse tomber en me disant : bon bah cette fenêtre, là, elle pète de lumière, mais pour mettre de la gélatine on en a pour un quart d'heure, on n'a pas le temps, je ferai ça à l'étalonnage, on fera des masques, on y arrivera. Après c'est un travail de lumière classique, je suis supposé pouvoir faire l'ambiance, quelle qu'elle soit a priori. Si le réalisateur me demande de faire un truc, je dois savoir le faire. Si c'est un intérieur qui doit être gris dehors, je vais pas faire entrer des grosses sources par les fenêtres.

Vous aviez choisi quoi comme émulsion, pour Sans toit ni loi ?

Je n'ai rien choisi, sur *Sans toit ni loi*. C'est le seul film que j'ai fait en Fuji. Parce que je suis arrivé très tard. Je suis arrivé parce qu'elle avait pris une fille comme chef op. À l'époque il n'y en avait pas, de filles, c'était presque la seule, elle s'appelle Nurith Aviv, israélienne, elle a fait beaucoup de documentaire, et elle avait déjà travaillé avec Agnès. Elles se sont embrouillées pendant la prépa et Agnès s'est retrouvé sans chef op, mais l'équipe était déjà faite, la caméra louée, l'émulsion choisie. La Fuji, pas pour des raisons

artistiques, je pense qu'elle devait coûter moins cher. Moi je me suis adapté, mais j'ai toujours travaillé en Kodak.

Pour quelle raison ?

Parce que c'est une pellicule qui visuellement me donne plus de satisfaction, dans les contrastes, dans la restitution des couleurs. La Fuji avait cette réputation d'être un peu douce, pastel. J'ai toujours préféré prendre une pellicule qui me plaît, même si le réalisateur veut un résultat pastel, je vais quand même prendre de la Kodak et à partir de la Kodak je vais essayer, soit de faire un traitement de labo, soit de filtrer un peu... J'aime bien avoir un truc que je connais bien. D'ailleurs je suis en train de répéter ça en numérique parce que je n'ai travaillé qu'en Alexa, et j'ai la même LUT depuis toujours, c'est un peu comme ma Kodak. Je ne dis pas que je n'essaierai pas une autre caméra, je tenterais bien une fois, comme ça, pour essayer des trucs, il y a des films où il faut essayer. Mais a priori, je me suis formé à l'Alexa, et j'ai l'impression de pouvoir en faire ce que je veux. Enfin sauf les extérieurs, même si ça s'améliore, les extérieurs soleil sont toujours un peu problématiques en numérique. Sur les films que je fais en numérique, j'oublie le numérique, je n'ai pas la nostalgie de l'argentique. Je fais une image en numérique qui me plaît bien. Mais des fois, en extérieur soleil, je baisse les bras.

Qu'est-ce que ça donne à l'image, qu'est-ce qui gêne ?

C'est pisseux, il n'y a plus de relief. Donc justement, en numérique c'est deux fois plus important de bien se placer par rapport au soleil. C'est souvent à contre-jour qu'on va trouver les bonnes solutions. Mais ceci-dit, ça a fait des progrès assez rapidement.

Quand on a une fausse-teinte, au cours d'une prise, que fait-on en général ?

Ça dépend. Dans *Sans toit ni loi*, il y a des fausses-teintes naturelles, qui sont sublimes. Si c'est un champ très large, un paysage, et que la fausse teinte se déroule sur le paysage, c'est magnifique. Ça, on prend. Des fois on les guette, on les cherche, on a un verre de contraste, on regarde, hop, on envoie le moteur, ça va se couvrir et se re-découvrir. Mais sinon si on les subit. Sur la série que je viens de faire pour Arte, on a tourné tout l'été, donc on a eu des journées orageuses où on a moitié de soleil, moitié de nuage, et on est en extérieur toute la journée, donc qu'est-ce qu'on fait ? Maintenant que je travaille en numérique, je travaille avec un assistant supplémentaire. C'est pas un DIT, mais, quelqu'un qui est sur son Astro et qui fait le diaph, parce que je fais énormément de changements de diaph pendant les plans. Je n'ai plus de cellule. La cellule c'est un travail purement technique. Et puis surtout si je travaille à l'épaule, il faut la sortir, tout gérer, en tenant la caméra... Donc là, ça me laisse plus de temps pour faire des choses plus intéressantes. Et d'pnc justement, je lui demande de compenser les fausses teintes. Pas de les compenser entièrement, parce qu'un mauvais changement de diaph est dur à rattraper plu tard. Il vaut mieux ne rien faire et rattraper à l'étalonnage que trop faire. Sauf que si c'est vraiment pour passer d'une ombre totale à un plein soleil, on va se retrouver avec une image qui va être tellement désagréable au montage, que le réal risque de ne pas l'utiliser. Donc j'essaie toujours d'avoir des images propres pour le montage, parce sinon elles risquent de passer à la trappe. Ou, cas exceptionnel, je lui dis : « je fais comme ça, mais je l'étalonnerai, exprès et tu l'auras au montage, étalonnée », parce que sinon c'est trop bizarre. Mais c'est des cas particuliers.

Mais ce n'est pas uniquement une question de diaphragme...

Des fois à l'image ça fait des choses intéressantes. C'est un truc à haut risque, parce que si elle est sur un axe, après il y a le contre-champ, et ça ne va plus, comment ils vont monter ça ? Mais je ne dis pas « coupez ». Le réalisateur est conscient, des grosses fausses-teintes, il les voit sur son écran. Donc je ne coupe pas, et après on fait le point, j'essaie de voir si c'est rattrapable ou pas, quelle est la partie du plan qui risque d'être utilisée... il y a beaucoup de pragmatisme.

Est-ce qu'il y a beaucoup de scénarios qui, à la lecture, présentent de manière claire une saison ?

Non.

Ça vient plutôt dans la préparation ?

Il y a des films où ce n'est pas important. On s'en fout. Ça ne changerait pas le film si c'est en hiver ou en été. C'est pas le sujet. Après, en général, quand on lit un scénario on s'en doute. On a des indices. Il y a plein d'indices qui donnent la saison.

Comme quoi ?

L'activité des gens, leurs loisirs, s'ils allument la cheminée... Il y a plein de gestes. Si les fenêtres sont ouvertes ou pas. Il y a plein d'indices. De toute façon, c'est hiver-été, quoi. L'automne, si on veut vraiment un truc d'automne, que c'est important, on ne pourra pas tricher, avec la végétation. Il faut le faire en automne. Le printemps, toutes les petites fleurs qui éclosent, tout ça on ne peut pas tricher. Ce n'est pas la lumière. Si quelqu'un de tout emmitouflé vient vers une cheminée et se réchauffe, on se dit qu'il ne fait pas chaud. Il y a aussi ce truc : on allume plus facilement les lumières l'hiver, plus tôt. Mais est-ce que c'est perceptible, suffisant ? Si on voit des gens dîner alors qu'il fait plein jour, ça va suggérer que c'est l'été. En extérieur on subit en permanence, on subit tout. Mais sinon, la lumière, a priori, c'est juste raccorder avec ce qu'on a fait en extérieur. On a aucune prise sur la météo, on pensait avoir fini cette scène à 18 h, mais à 20 h on y est encore, on l'a commencée avec du soleil et il n'y en a plus. Une fois, j'étais encore vraiment jeune opérateur, et j'ai fait un film avec Zulawski : *Mes nuits sont plus belles que vos jours*, avec Sophie Marceau, Dutronc, et on tournait une scène à la terrasse du Select à Montparnasse. Donc voilà, on commence dans l'après-midi. C'était le premier jour de tournage, je ne connaissais pas Zulawski, et puis la scène est quand même très longue, je me dis « mais putain comment on va réussir à finir ça de jour ? ». Mais bon, le gars tient bien son plateau, donc je suis. Et puis un moment donné arrive le soir, les bagnoles commencent à mettre leurs phares, la lumière de la terrasse s'allume tout d'un coup... Là je vais le voir et je lui dis « qu'est-ce que je fais ? » il me répond « t'inquiète pas, fais-moi confiance ». Je ne savais même plus quelle pellicule mettre, j'étais entre deux. Une 250 jour que j'aimais bien parce que pour les soirs elle était bien, et après je passe en pellicule de nuit. Il se trouve que Zulawski tourne strictement dans l'ordre. Son scénario contient des slashes, c'est un changement de plan. Il tourne comme ça, il ne va même pas chevaucher les dialogues, il sait qu'il coupe là. Il ne fait jamais de champ contre-champ en se disant qu'il va monter. Il n'en fait pas. Il tourne des plans, il n'y a pas de rab, il suffit d'enlever les claps pour monter ses films. Et dans ce cas-là, personne ne m'a jamais rien dit sur cette séquence. Elle commence en plein jour, se termine de nuit, ce n'est pas une discussion qui prend huit heures, donc ça n'est pas crédible, mais ça passe. Personne n'y voit malice, mais parce que c'est vraiment fait dans l'ordre et que la progression se fait petit à petit. Et ça j'ai souvent essayé de le vendre à des réalisateurs, mais ils n'y croient pas. Quand je leur dis « là on est niqués, on commence de jour on va finir de nuit » ils me répondent « bah tant pis on fera un autre jour ». « Mais essayons, tu la commences de jour, si on tourne vraiment dans l'ordre ça va marcher », mais ils ne veulent pas. Je les invite à voir cette séquence-là.

Guider le réalisateur, lui faire des propositions...

Ce qui est marrant dans ce métier, c'est que j'ai l'impression d'apprendre à chaque film. Il se trouve que nous, on tourne beaucoup plus que les réalisateurs. Donc moi ça fait longtemps que je fais ça, cadrer c'est une seconde nature. J'entre dans une pièce, c'est un instinct : on va se mettre là, ça va être bien. Le réalisateur, lui, fait un film tous les trois ans, c'est un muscle qui est moins développé que chez moi, donc c'est normal que visuellement j'ai une petite avance sur lui. C'est être une force de proposition. Moi je trouve que chaque film est différent, et à chaque film je prends la place que je crois qu'on me demande. C'est-à-dire qu'il y a des réalisateurs qui sont hyper-directifs, ils sont rares, mais il y en a deux ou trois comme ça, hyper-directifs : « on met la caméra là ». Et puis il y en a d'autres, qui se tournent vers moi : « alors, qu'est-ce qu'on fait ? » Il y a des réalisateurs à qui je peux même faire des propositions sur le scénario. Il y a d'autres réalisateurs qui me regarderaient : « de quoi il mêle ? ». C'est ça un peu le truc, c'est de trouver sa place, et chaque réalisateur attend des choses différentes. Ce n'est pas un métier figé, parce que

d'un film à l'autre, ma prestation peut être très très différente. Avec Fabrice Gobert, j'ai fait deux saisons des *Revenants*, j'ai fait un long-métrage avec lui, et là on vient de finir la série, c'est le même type de travail, et à l'arrivée on fait des choses différentes. Il attend un "look" fort dans ses projets. Donc voilà, qu'est-ce qu'on va faire cette fois-ci ? Il y a des différences dans les projets que j'ai faits avec lui, mais il y a une pâte, un style.

Laisser nous échapper la poésie – Entretien avec Paul Guillaume

Samedi 10 novembre 2018

Paul Guillaume est sorti du département Image de la Fémis en 2014 et enchaîne les collaborations avec Léa Mysius qui les mènent très vite à leur premier long-métrage en 2017 : *Ava*.

Filmographie partielle :

2015 – *One in a Million*, Paul Guillaume (CM)

2016 – *L'Île Jaune*, Léa Mysius (CM)

2017 – *Ava*, Léa Mysius

2017 – *Gueule d'Isère*, Camille Rouaud et Esther Mysius (CM)

2018 – *Joueurs*, Marie Monge

L'Île Jaune et Ava, qui se ressemblent un peu.

Oui, *L'Île Jaune* c'est un peu la répétition générale pour *Ava*. Et où Léa [Mysius] a compris qu'elle pouvait tourner en film, aussi. Que ce n'était pas un devoir ou une contrainte dans sa façon de mettre en scène, et qu'elle y arriverait.

Et alors, pourquoi l'été ? Est-ce que ça vient de Léa ?

On voulait faire un film avec cette actrice [Ena Letourneux], et moi je voulais qu'on fasse un film dans un lieu que je connaissais, dans le Languedoc à côté d'un parc naturel. Et finalement on a tourné en région PACA, parce que les financements venaient de la région PACA. Mais l'origine du projet c'était ça. C'était une espèce de carte au trésor, que j'avais dessinée, alors que j'étais en tournage à l'autre bout du monde. J'avais dessiné à Léa une carte de cet étang, l'étang de Bages-Sigean, qui est une espèce de microcosme, où tu fais 500 m et ça passe d'un coup du sable à la boue, de la garrigue au marais, ou des choses comme ça... Et j'avais dessiné, dans la carte, des points avec des anecdotes, à chaque fois, les bateaux qui avaient coulé, des trucs comme ça, et elle devait se débrouiller avec ça pour écrire le scénario. Donc c'est vraiment une carte à partir de souvenirs de vacances d'été, avec le stage de voile, etc., et elle a créé une histoire à partir de ça. Donc c'est venu comme ça. Et pour *Ava*, c'était depuis longtemps un film qui se passait au bord de la mer. Il a toujours commencé, même quand c'était un autre personnage, avec cette scène d'ouverture : une plage bondée de touristes et un chien noir qui retrouvait une jeune fille. Et il y a eu trois ou quatre versions de scénario, un temps ça a été une fille de vingt ans qui bossait sur un bac à travers l'estuaire au-dessus de Bordeaux, et heureusement que ça a pas été fait, parce que, on s'en est rendu compte après, ça ressemblait beaucoup à *Fidelio*, *l'Odysée d'Alice*, qui était en tournage à l'époque, on savait pas, donc heureusement qu'elle avait changé de sujet. En fait c'est parti de paysages et de sentiments qui étaient propres à l'été, à chaque fois, et l'histoire a été inventée autour de ça.

Et dans les deux cas, tu as participé à l'écriture ?

Oui, mais disons que c'est Léa qui écrit et moi qui lis, qui fait des retours. Notamment en tant que chef op, sur l'atmosphère. L'orage d'été de la fin d'*Ava* c'est arrivé des films de Kurosawa, par exemple, où la pluie peut permettre de remplir une séquence, de ramener une autre dimension, parce que d'un coup c'est un truc qui est en mouvement, qui bouge, qui fait du bruit, qui brille et tout. Et du coup, l'idée de l'orage c'était venu de moi, par exemple. Donc c'était des petites idées, comme ça, mais le film c'est elle qui l'a écrit.

Et vu que tu participes à l'écriture, est-ce qu'elle, en retour, ça la fait penser davantage à l'image dès le scénario ?

Oui je pense, mais après Léa elle écrit d'une manière très visuelle. Souvent quand elle écrit une phrase elle sait comment elle va la filmer, il y a peu de réalisateurs qui font comme ça, ce qui fait qu'elle a un vrai langage de cinéma. Même depuis le début où elle a commencé à faire des films il ya déjà un truc très fort. Bercée au cinéma, à *Freaks*, *La Nuit du chasseur* qui étaient ses films de chevet quand elle était petite, qu'elle regardait en boucle. Du coup elle a toujours eu une idée de comment filmer les choses. Mais oui, le fait d'écrire avec un opérateur ça te fait imaginer les trucs. Et puis nous, en plus, vu qu'on est ensemble, et tout, quand on va voir une expo, quand on va voir un film... on est un peu tout le temps en train de travailler, et jamais en train de travailler. On sait exactement ce qu'on veut dire quand on dit « une nuit de telle couleur » ou « comme dans tel film »...

Vous avez les mêmes références.

Oui. Mais le même langage en fait, même. C'est même plus, ça n'est même plus du travail, c'est assez drôle. Il y a un film que j'ai arrêté l'autre jour, justement parce qu'il était trop bien et que je ne voulais pas le regarder sans Léa. C'est *Wake in Fright*, un film des années 70, australien, et tout est hyper sensible, dans le premier quart d'heure, c'est dingue. Ça se passe dans le bush, il y a des mouches qu'on entend, la lumière est jaune et tout te rappelle à des sensations physiques et tactiles, et donc, j'ai l'impression, brise la frontière de l'écran de cinéma, parce que ça évoque des choses haptiques, des sons, des choses comme ça. Ça fait appel à des sensations connues pour mettre le spectateur dans une position où lui-même peut sentir les choses. Peut-être que du coup il sent avec plus d'émotion ce que l'histoire raconte. J'ai l'impression que ça aide beaucoup à l'identification avec le personnage que de faire appel à des sensations connues. Et c'est vrai que la sensation de la neige, de la pluie, du soleil, du vent et tout... ça convoque en toi quelque chose que tu connais et donc que tu ressens. Alors qu'un film qui se passerait entièrement dans un vaisseau spatial cloisonné où ils ont ni chaud ni froid, je trouve ça fait moins d'évocation sensorielle et peut-être moins d'identification ou moins facilement. En tout cas physique. Ça c'est un truc que je me dis souvent.

Je ne sais plus si c'est Coppola qui dit : de toute façon, filmer des arbres c'est vachement plus beau quand c'est des arbres morts. Donc c'est vrai que chaque saison a son potentiel de cinéma, c'est assez drôle.

Quand tu disais que Léa s'est rendue compte qu'elle pouvait tourner en film, le choix du 16 mm, il était là pour quoi ?

2014 c'était l'année en France où c'était absurde de faire un film en super-16. Il y avait Film Factory qui était en train de fermer. Il n'y avait plus qu'un seul labo que personne connaissait, en plus, Digimage–Hiventy, qui changeait de nom, et qui communique très mal sur ce qu'ils font, mais c'était les derniers à développer du film. Et même quand j'appelais différents loueurs, à l'époque, pour demander des devis sur la caméra. Chez Vantage c'était génial, ils avaient fait un workshop argentine qui était super, mais chez Transpacam, que j'avais juste appelé pour avoir plus d'infos, je me souviens qu'au téléphone je suis tombé sur un gars qui m'a fait une grande leçon de morale et me disant qu'on ne tournait plus en argentine, que c'était débile et que les caméras numériques c'était bien mieux. C'était très bizarre. Et donc c'est vraiment une période où c'était très étrange de vouloir tourner en pellicule. Mais je pense que j'en avais le désir, à cause de choses que j'aimais bien, de films que je trouvais bien. Mais je trouvais aussi que c'était beaucoup plus dur de produire une image intéressante en extérieur jour naturel, qui soit sensible, en RED par exemple, que en 16. Il semblait que ça serait plus facile.

C'est marrant parce qu'il y a un étalonneur, qui s'appelle Yov Moor, qui dit exactement l'inverse : il dit que c'est beaucoup plus dur de faire un truc intéressant en argentine, parce que c'est trop généreux comme support. C'est très généreux et que ça implique soit de faire des choix beaucoup plus forts soit de se laisser porter par l'argentine.

Oui, parce qu'il parle du point de vue de la post-production, et du potentiel en post-prod. Et je suis d'accord avec lui, mais moi je suis du point de vue du tournage. En fait, pour moi l'argentine c'est cent ans d'évolution, de chimie, de support, de coupleurs colorés, tout ce qu'on veut, et cent ans de choix entre telle

esthétique ou telle esthétique ou telle esthétique entre plusieurs choix d'émulsions qui existaient. Mais c'est quand même cent ans de raffinement pour arriver à une image poétique. Alors que le capteur numérique c'est une image brute, c'est des niveaux, c'est du potentiel. Tu peux tout à fait, si tu mets côte à côte une image argentique une image numérique, à force de filtres, de travail, etc., faire matcher les deux. Mais, dans un cas le travail est en amont, et dans un sens tu prends le travail de cent ans d'expérience, ou alors tu dois faire avec un coloriste comme Yov, le même travail en post-prod. Et lui il peut, vu qu'il a cette capacité d'être coloriste, même, plus qu'étalonneur. Il ne fait pas que du raccord, Yov. Quand tu vois *Shéhérazade*, outre le fait que c'est bien filmé, il y a un point de vue, en couleur, de sublimation de l'image numérique que pas grand monde en France sait faire, à part lui. C'est pour ça que je pense qu'il a raison de ce point de vue-là. Mais laisser les choses t'échapper et laisser l'arrivée de la poésie t'échapper, c'est super. Yov, lui, il est obligé de tout faire passer par sa tête.

Il y a un grand travail, que ce soit poétique ou technique, autour de l'argentique, mais aujourd'hui on a beaucoup moins de choix d'émulsions... Comment as-tu fait ton choix d'image, pour Ava ?

Oui, il n'y a plus que la Vision 3, bientôt la 4. Du coup, notre marge de manœuvre était sur les optiques, le développement, les filtres et les décors. Donc on a fait plusieurs tests de développement différents. Et Léa ne voulait pas trop faire un film en scope, parce que ça ne faisait pas trop sens. Déjà, elle ne cadre pas en scope, elle n'aime pas du tout. Sur *L'Île Jaune* elle détestait faire les cadres, elle avait beaucoup moins d'inspiration, elle me faisait beaucoup confiance sur les cadres parce qu'elle ne sentait pas les trucs, c'est trop large pour elle. Mais là, en plus, *Ava*, ça parle d'un rétrécissement du champ visuel, donc faire un film en scope pour raconter quelqu'un qui arrive dans un tunnel, c'était un peu faux, il y avait un truc bizarre. Donc il fallait filmer dans un format pas trop large, mais moi je me disais que filmer en anamorphique c'était bien, parce que, déjà, j'avais adoré sur *L'Île Jaune*, faire le combo de l'anamorphique et du 16 mm. C'était avec l'anamorphose 1,3 de chez Vantage, qu'ils ont inventé pour anamorphoser du Super-16, ne pas jeter le moindre centimètre carré de l'image, alors qu'avant, quand on mettait un scope x2 sur du 16 mm 1,85, on se retrouvait avec une image de 2,66 ou 2,80, donc on la coupait sur les bords et la surface d'impression était virtuellement plus petite, il y avait plus de grain. Sur *L'Île Jaune* on avait eu ces nouvelles optiques-là, que Vantage avait sorties justement pour le Super-16 scope. Elles étaient très belles, et en plus il y a ce défaut de l'anamorphisme, un défaut de la vision proche de l'astigmatisme, c'est-à-dire que les optiques anamorphiques ne font pas le point pareil verticalement et horizontalement. Ça veut dire que des quadrillages sont plus flous sur les horizontales que sur les verticales. Et moi j'aimais bien que la vision d'*Ava* aie ces petits problèmes dans les flous. Que le film ne soit pas en mode vision subjective, mais qu'il y ait des problèmes de vue. Du coup, anamorphique 1,3 c'était une bonne façon de terminer en 1,85 pour ne pas jeter la moitié du support du 35 mm, mais ça faisait une surface d'impression quand même plus petite. C'est-à-dire que pour une image en 1,85 au final, sur un Super-35 3-perf, on jetait 30 % ou 40 % de la largeur du négatif, du coup, il y avait une petite montée de grain, de là. Donc il y avait déjà cette petite texture qui arrivait par le fait qu'on était dans un "mauvais 35", et la texture optique du scope. On a fait le choix de sur-développer la pellicule, tout est poussé, pour faire vibrer les couleurs différemment. Parce qu'en fait les couleurs se barrent, quand tu fais un sur-développement +3, ça fait n'importe quoi, et +1 c'est pas n'importe quoi, mais il y a des saturations qui changent... et ça nous plaisait plus. Et j'avais mis aussi, mais je sais pas si c'est profondément utile, ça aurait pu être corrigé en numérique, c'est sûr, mais dans nos essais on arrivait à l'image qu'on aimait quand on mettait un filtre 81-EF, qui est un filtre un peu jaune, qui permettait d'équilibrer la pellicule tungstène qui était la seule pellicule du film. Donc tout ça fait que ça ne ressemblait pas beaucoup à une image de Master Prime avec un développement normal de la pellicule. Il y avait quand même des choix... après c'était de la déco, des costumes... Et moi j'ai toujours fait mes essais caméra dans des lieux qui ressemblaient au film. Plutôt que chez des loueurs, devant des chartes avec des trucs derrière, parce que ça ne veut rien dire, pour moi. C'est des essais, ils peuvent être jaunes, ou froids, tu peux les corriger, alors qu'est-ce que ça veut dire ? Pour les essais caméra, on essaie de faire une scène qui pourrait

être dans le film, dans un décor qui pourrait être dans le film. Et c'est des espèces de contraintes, moi je dis au réalisateur : le premier plan, je veux que ça commence dans le noir et que ça termine en pleine lumière, le deuxième ça serait super que ce soit éclairé juste avec un portable, et le troisième... et voilà, le réalisateur fait son truc, et moi je fais mes essais, comme ça. Oui c'est vrai qu'il y a peut-être... est-ce qu'il y a moins de choix en argentique ? Je n'en suis pas sûr. Parce qu'en plus la place de l'étalonneur est super importante. J'avais tourné *L'Île Jaune* et *Gros Chagrin*, de Céline Devaux avec les mêmes émulsions. Et ce n'est pas le même étalonneur. *L'Île Jaune* c'est avec un étalonneur de chez Éclair, *Ava* c'était avec mon étalonneur Christophe Bousquet, et *Gros Chagrin* c'était avec un étalonneur de chez Hiventy, qui est très bien, mais avec qui je n'arrivais pas à obtenir l'image que je savais que je pouvais avoir, parce que je terminais en même temps *Ava* et *Gros Chagrin*. Et donc je savais que c'était le même développement, les mêmes filtres... c'est du 16 et du 35, mais il n'y a aucune raison que ça ne marche pas. Et puis Céline voulait absolument que ça ressemble à une vieille VHS de Pialat, d'où le côté un peu bleu-froid, sans couleur sans contraste, que maintenant j'aime bien, mais c'est vrai que je n'aurais pas du tout eu cette idée-là.

Les saisons, ça me fait penser à Pierre Aim, qui est super, si tu pouvais le rencontrer ce serait trop bien parce qu'il est hyper-généreux, il a beaucoup d'expérience. Et il avait fait des essais, par exemple, pour savoir : est-ce que la lumière du matin et la lumière du soir sont différentes, et qu'est-ce qui fait au cinéma qu'on les différencie ? Moi je pense qu'elles sont un peu différentes. C'est souvent le son qui trahit, déjà, le matin ou le soir. Et à l'image, ils avaient fait des essais sur la plage, et ce qui différenciait le matin du soir pour les spectateurs qui ne savaient pas quand c'était tourné, c'était les vêtements. S'ils mettaient quelqu'un avec un pull, on disait : « ah c'est petit matin », et si c'était en T-shirt à côté d'un feu on disait : « bah c'est le soir ». Les vêtements, la posture, les costumes te donnaient l'impression de la chaleur, de l'époque de la journée et donc je pense de l'année aussi.

Mais c'est vrai que si on regarde la lumière solaire, le soir et le matin devraient être pareils. Mais le sol a chauffé toute la journée, et donc les particules donc plus de diffusion et plus de rose le soir. Et plus froid et limpide le matin.

On parle de trucs très fins

Et ça dépend de où on est.

Du coup dans *Ava* la chaleur... ça passait un peu par la couleur des murs, qui sont légèrement beiges, le maquillage, la posture... un moment il y a une scène avec un ventilateur. Et vu qu'elle est avec un ventilateur, avec de la transpiration sur le visage, là tu sens la chaleur. On mettrait quelqu'un de tout droit, non-maquillé dans la même pièce, ça ne serait pas chaud. À la lumière, il y avait un contraste fort, et une température de couleur chaude.

Et sur la plage en plein soleil, par exemple, le soleil, tu l'exposais à combien ?

J'étais de plus en plus décomplexé au fur et à mesure du tournage donc... En fait, maintenant je me rends compte d'un truc : le diaph ça ne sert pas à exposer, ça sert à faire la texture de l'image, l'exposition ça ne sert pas à faire la densité ça sert à faire la granulométrie, parce qu'à partir de n'importe quelle image tu peux éclairer en post-production ou assombrir en post-production, il n'y a pas de norme, ce sont des index d'exposition, il n'y a pas de règle de « quand tu exposes à tant ça doit ressortir à telle valeur », donc l'exposition c'est la granulométrie et peut-être un peu les dérives de couleur qui en résultent, et c'est la plage dynamique dans certains cas extrêmes, mais en fait tu n'utilises jamais la totalité de la plage dynamique de la pellicule vers les hautes lumières, il y a toujours un truc à rattraper. Là, on étalonnait un film de Morgane Simon, un court-métrage en 35, le ciel était blanc, blanc, blanc, et on a fait un masque sur le ciel et on a retrouvé un ciel normal. À mon avis il était sur-exposé de 8, un truc comme ça. L'exposition, en un sens c'est qu'aux essais tu te rends compte que quand tu poses, quand tu sur-exposes de 1 ou tu sur-exposes de 2, tu sur-exposes de 3, tu obtiens la quantité de grain que tu veux. Mais ensuite ça dépend des décors que j'avais derrière. Si j'avais quelqu'un sur un mur blanc ou gris, alors j'avais tendance à sur-exposer pour faire baisser

le grain. Et si le décor est chargé, plein de brillances, et tout ça, alors peut-être que les valeurs un peu argentées et granuleuses de la pellicule étaient plus intéressantes. Un décor sombre avec des verts par exemple, qui se prennent des trucs à contre, là ça valait le coup d'exposer normalement ou de sous-exposer. Du coup en jour je me souviens que je mettais le soleil à +2.

Il y a une scène assez sombre au bord d'une piscine. Il y a moins de couleurs, mais elles ressortent assez vives. Ça viendrait de l'exposition ou de l'étalonnage ?

C'est du fait que la pellicule est poussée. Les couleurs ressortent saturées et denses, donc profondes, et ça c'est vrai qu'il n'y a pratiquement qu'en film que tu peux avoir ça : cette densité-là dans les basses lumières, sans abîmer les peaux. Parce que oui, tu peux avoir cette couleur-là en numérique, mais la peau vrille aussi. Parce que la pellicule, là où je dis cent ans d'affinement – enfin la couleur c'est la moitié – mais tout ce qui n'est pas la peau humaine, va partir des verts ultra-beaux, des rouges très beaux, mais la peau va rester presque neutre, c'est ça qui est très très fort. Ce qu'un étalonneur peut peut-être réussir à faire. Mais c'est beaucoup de travail, beaucoup de maîtrise, de contrôle, là où c'est agréable de ne pas en avoir. Après c'était des couleurs très saturées dans le décor : les fauteuils rouges... Le bleu c'est la lumière du HMI, et le soleil, lui était en tungstène, donc l'écart est très fort, un peu trop, on a corrigé comme j'aime, mais un moment il a fallu faire un masque sur les cheveux de Juan. On a un champ contre-champ où ils sont dans le soleil, dans le noir total, lui il avait dans les cheveux des reflets bleu, bleu, bleu électrique. Et là je me suis dit, ok, entre 3 200 et 5 600 en numérique ça supporte cet écart-là, mais en argentique ça ne supportait pas trop, en écart de température. Les entrées de jour sont calquées pour être uniformes et blanches, et sur le plan large, ça bave, ça fait un petit halo, parce qu'il y a un filtre Fog qui permet de faire déborder une haute lumière sur une basse lumière. Alors ça peut vraiment affaiblir et affadir un film si tu l'utilises partout, mais là dans un plan large pour faire un halo, donner l'impression que la fenêtre est tellement puissante, que dehors il fait tellement chaud que ça se répand à l'intérieur, ça c'était bien pour faire baver les hautes-lumières. Comme une optique qui flare.

Et tu penses que si vous aviez eu les moyens de tourner L'Île Jaune en 35 mm, vous l'auriez fait ?

Non, je pense que c'était bien de le tourner en 16, ça a un côté plus brut. J'ai trouvé ça super. Et puis à cette époque-là de notre vie c'était bien de commencer aussi par le 16, le 35 c'est trop lourd. Les magasins durent six minutes. Je pense que ça n'aurait pas autant donné envie à Léa, de continuer comme ça. Parce que les magasins durent moins, la caméra est très grosse, très lourde. Et déjà il y avait des moments où on était sur un bateau. Donc on aurait pas réussi. Et on passait la journée sur une île. Avec du 16 ça va, mais en 35 tout est multiplié par deux ou trois en taille, en volume.

On parlait décor, costumes... les couleurs, tu en as discuté à quel moment, dès la préparation ou plutôt sur le plateau ?

C'était très très tôt. En fait la chef déco, Esther, est la sœur jumelle de Léa, elles ont déjà une entente parfaite. Esther elle a un super sens des couleurs. L'autre jour j'ai fait un truc, et la déco était pas bien et en fait l'image va pas être bien. Ou là, le film de Claire Denis, *Highlife* qui est en ce moment au cinéma, je vois que Yorick Le Saux, le chef op, il se démène pour faire un beau travail, tout ça, mais la déco est tellement nulle, et vide et plate, qu'il y a plein de séquences où il est obligé de mettre des couleurs, un violet d'un côté un bleu de l'autre, et heureusement qu'il le fait, sinon ce serait horrible. Mais on sent qu'il se bat contre vents et marées pour rendre une image potable, alors que normalement dans un vaisseau spatial c'est quand même le truc le plus facile, si c'est bien construit, bien éclairé, genre *Interstellar* ou le chef op et le chef déco ont dû bosser main dans la main, et c'est splendide. Et Esther elle avait bossé en amont, elle avait une charte colorée qui évoluait avec le temps, il y avait de moins en moins de couleurs, c'était de plus en plus retranché en fait, ça avait commencé avec RVB CMJ, mais finalement il ne reste plus que du violet, du cyan et c'est presque tout, que du rose, du violet, du cyan, du blanc et du noir. Elle avait fait une petite frise, dans le bureau de prépa, séquence par séquence, il y avait des photos de repérages, une grande feuille avec la couleur

dominante, des petites gommettes en dessous avec les couleurs secondaires, par décor, par costume, par séquence, et on voyait l'évolution du film. C'était très, très, très contrôlé. Mais c'est la base en fait. Une image qui tient la route c'est la cohérence de la déco.

Les costumes aussi.

Oui. Après, dans *Ava* les costumes c'était moins important dans un sens parce qu'ils ne sont pas très habillés. Mais oui, les costumes, de plus en plus, je me rends compte... Les costumes, la coiffure, le maquillage, la déco... en vrai c'est eux qui font ce qu'on filme, nous on ne fait que le filmer.

Historiquement, c'était les chefs déco qui arrivaient avant le chef opérateur sur un film.

C'est logique, oui. L'image c'est d'abord ce qu'on filme, et ensuite comment. Plus j'ai l'expérience des tournages, là, petit à petit, encore au début de ma carrière, et plus je me rends compte à quel point tout peut être nul ou bien en fonction de ça. Ce que génèrent les gens qui fabriquent ou sont ce qu'on filme.

Et du point de vue du maquillage, dans Ava, quels ont été les choix ?

Je ne faisais pas extrêmement attention. On voulait qu'il y ait la sensation de chaleur, mais on ne voulait pas que le maquillage soit trop prenant. L'actrice principale, Laure Calamy, était très stressée par son aspect physique. Nous on avait une maquilleuse de FX, pas une maquilleuse de beauté, parce qu'elle avait fait *L'Île Jaune*, elle avait fait les blessures, on trouvait ça très bien comme ça, on ne voulait pas travailler plus le maquillage que ça. Et en fait ça, ça a été une erreur, parce que Laure, du coup, elle n'avait pas confiance, et elle se maquillait en cachette.

Du point de vue lumière, il y a des séquences qui se passent à des moments choisis de la journée : le coucher du soleil quand elle se baigne nue, le plein soleil pour la scène de jeu/braquage sur la plage nudiste...

C'est tellement agréable de bosser avec quelqu'un qui déjà a l'instinct de ça au scénario. Il y avait beaucoup la question de « la nuit tombe : quand est-ce qu'on y voit quand est-ce qu'on n'y voit pas ? », dans le film. D'ailleurs il y a des petites incohérences à des moments : pourquoi elle y voit, dans le loft ? Ça faisait partie de son écriture. Et le soleil quand elle braque les nudistes, si ça n'était pas écrit, c'était assez évident en lisant la séquence. Ils étaient sous un soleil plombé, écrasant.

Ça t'arrive, dans un scénario, même si ça n'est pas indiqué, de voir à quel moment de la journée ça doit se passer ?

Ça dépend du scénario. Il y a des scénarios où ce n'est pas écrit, mais c'est écrit, parce que les réalisateurs savent ce qu'ils veulent et tu le sens. Il y en a d'autres où... je les lis et je me dis que je serais tellement incapable de filmer ça. Je n'ai aucune idée de comment filmer, et je me dis que ce n'est pas une bonne idée, du coup. Je ne sais pas, moi j'aime bien quand c'est facile. Parce que je crois qu'en fait on peut apporter quelque chose, mais d'une manière limitée et le choix de projet qu'on fait est aussi important que l'implication qu'on y met, c'est les deux.

On parlait des couleurs, j'ai vu Gueule d'Isère, il y a un truc avec la couleur orange, dans le film, des pelures d'orange, les gilets orange... C'est de la post-prod ?

Non c'était vraiment au moment du tournage. En fait, c'est là où ils sont directeurs artistiques, Esther [Mysius] et Camille [Rouaud], les deux étaient décorateurs sur *Ava*, Esther était chef et Camille était avec elle. Mais ils bossaient ensemble, tout le temps. Et *Gueule d'Isère* ça part d'un désir d'un territoire, de la neige et du charbon. C'est tout noir tout blanc, là-bas, en hiver. On n'a pas tourné en hiver finalement, mais c'est quand même un paysage très monochrome. Et six mois avant le tournage on savait qu'il n'y aurait aucune couleur dans le film, sauf l'orange fluo des gilets de chasseurs. Il y avait une chasse à la saturation, aucun objet saturé. C'était drôle, parce qu'il y avait une direction artistique, et on va dire ah l'image est très tenue, mais ce n'est pas l'image, enfin oui, mais c'est notre travail à tous. Là il y avait un vrai choix de costumes, décor, accessoires.

Vous n'avez pas pu tourner en hiver, mais qu'est-ce que vous avez fait, du coup, pour aller dans ce sens ?

On a renoncé. On n'a pas tourné en hiver donc ça ne faisait pas film d'hiver, tout simplement. Nous on avait repéré ça sous la neige, j'ai eu du mal à faire le deuil de ça, les paysages tout blancs et tout noirs, mais au bout d'un moment c'est devenu le film, même sans l'hiver, en se disant que c'est peut-être moins cliché. Je crois que l'image, pour tricher une saison, par exemple, c'est toujours par une solution de pauvre. Moi j'ai beaucoup de mal avec les derniers films de Storaro. Autant quand il était plus jeune, et plus mesuré... mais maintenant quand il fait une époque orange, une époque bleue, une époque verte... je ne sais pas, mais ce n'est pas du tout ce que j'ai envie de faire. Et donc tricher l'hiver par une lumière plus bleue ou tricher l'été par une lumière toute jaune, je pense que c'est forcément grossier. C'est-à-dire que le sentiment d'une époque, d'un moment de la journée, tout ça... j'ai peur que ce soit pauvre, faux, et pas intéressant si ça ne passe pas par quelque chose de réel, que tu te dis « ah bah on le fait par des astuces et des tricheries de caméra, d'étalonnage... ». Quand tu fais une image toute jaune, tout de suite tu te retrouves avec une image qui fait film mexicain, cliché sur les narcos. En un sens je ne crois pas trop qu'on puisse tricher les saisons, à part dans des intérieurs ou dans des décors très spéciaux. Mais pas dans des endroits où la saison s'exprime, en pleine nature par exemple. L'automne, et le printemps, et l'été c'est toujours dommage, parce que les acteurs ne vont pas avoir chaud, et le son ne va pas être le même. Je crois que la triche c'est limité, les saisons c'est un des trucs les moins trichables du cinéma. Peindre la pelouse, peindre les arbres... c'est une débauche d'énergie à un tel point qu'à un moment il y a plus l'argent ni l'envie de faire ça, et quel dommage de ne pas vraiment tourner en hiver. C'est super-triste.

Balader le regard – Entretien avec Guillaume Brac

Mardi 29 janvier 2019

Après un parcours à HEC, puis un cursus en production à la Fémis, Guillaume Brac travaille quelques années comme assistant-réalisateur, monte la société de production *Années Zéro*, avant de réaliser en 2009 son premier court-métrage : *Le Naufragé*.

Filmographie partielle :

- 2009 – *Le Naufragé* (court-métrage)
- 2011 – *Un monde sans femmes* (moyen-métrage)
- 2014 – *Tonnerre*
- 2016 – *Le repos des braves* (moyen-métrage documentaire)
- 2017 – *Conte de juillet*
- 2018 – *L'île au trésor* (documentaire)

L'île au trésor, c'était ton premier documentaire ?

C'est mon deuxième, enfin mon premier long-métrage documentaire, j'avais fait un moyen-métrage documentaire qui s'appelait *Le Repos des braves*, un film de 35 minutes.

Qui se passait où ?

Alors, qui se passait dans... sur les routes des Alpes, et je suivais des vieux cyclistes amateurs qui traversaient les cols des Alpes et qui après allaient se reposer sur une plage de Méditerranée. C'était un peu leur dernier voyage. Donc c'était aussi un film d'été, itinérant.

Tu as tourné L'île au trésor consécutivement avec Conte de juillet ?

C'est-à-dire que j'avais déjà depuis plusieurs années l'envie de faire un documentaire sur ce lieu [l'île de loisir de Cergy], et quand le Conservatoire m'a proposé de faire un atelier avec les étudiants, je me suis dit : « ah bah tiens, je vais en emmener une partie là-bas, comme ça, ça va faire... ». Et d'ailleurs je sais qu'à Louis-Lumière vous faites aussi des... un exercice là-bas, à Cergy.

En fait c'est plus compliqué, c'est que souvent, quand on veut faire des fictions en extérieur on arrive plus facilement à avoir des accords avec Cergy.

Ah d'accord, je pensais que c'était systématique.

Non, pas forcément, mais c'est très souvent parce qu'il y a un peu la forêt, un peu la rivière... il y a tout.

Ah ouais, parce que quand je tournais *L'Île au trésor*, il y avait un mec que je connaissais, un ingé-son de la Fémis qui encadrait les étudiants de Louis-Lumière qui étaient en train de tourner, ça m'a fait rire. Et donc j'ai tourné *Conte de juillet* un an avant *L'Île au trésor*, l'été d'avant. C'était comme une sorte de petit repérage, de petit brouillon de *L'île au trésor*.

Même si c'était de la fiction, ça t'a permis de te dire : vers quoi je vais me diriger ?

Ouais, bah c'est marrant parce que la partie, justement, tournée à Cergy, en fait, au début j'étais, en tout cas au début, presque plus intéressé par le fait de filmer le décor, et j'ai fait beaucoup de plans, certains que je n'ai pas gardé au montage, beaucoup de plans de déambulation des deux filles. C'était comme si elles faisaient un repérage en même temps que moi, je ne sais pas comment dire. Et vraiment je les inscrivais vraiment dans l'espace. C'était une manière d'apprivoiser avec une caméra l'endroit et puis...

...découvrir les endroits qui t'intéressaient ?

Ouais, et puis il y a certains endroits que j'ai découverts, finalement, grâce au tournage, en demandant à des jeunes employés, à des jeunes saisonniers, où est-ce qu'ils emmenaient les filles pour boire un verre le soir, comme ça. Ils m'ont fait découvrir la petite plage, et tout. Donc ça a été une sorte de première plongée dans les entrailles, on va dire, de... Puis ce qui était très documentaire, on était une équipe de trois personnes, quatre personnes. Donc c'était exactement la même taille d'équipe que le documentaire, en fait.

D'où le fait qu'après tu reprends un peu le même dispositif, où tu es tout le temps sur pied, tu as le temps de poser ton cadre avant qu'il se passe quelque chose.

Ça c'est un goût personnel qui est dans tous mes films, en fait. J'aime – sans dogmatisme – j'aime en effet les plans sur pied. En fait j'aime surtout quand les acteurs les personnages et tout sont inscrits dans le lieu, et j'aime quand ils se... j'aime bien cette idée qu'on puisse être attentif à plusieurs choses dans un plan. C'est sûr que si la caméra est très proche des comédiens, bon bah voilà, le spectateur est pris par la main et tout ça, mais moi ce que j'aime bien c'est cette liberté que... qu'un cadre assez large puisse rester fixe et il y a aussi des échelles de plan qui sont assez larges. Et j'aime bien parce qu'on peut être attentif à d'autres choses, le regard peut partir sur un arrière-plan, peut partir sur un feuillage... Il y a un espace une sorte, un peu de rêverie pour le spectateur. Et c'est ça je pense que j'aime bien dans le plan fixe.

Ça laisse plus de place au paysage.

Tous mes films, même ceux que t'as pas vu à part celui sur les cyclistes, et encore, c'est toujours parti d'un lieu, en fait, c'est toujours ça le point de départ. Donc, au fond, j'ai d'abord envie de filmer un lieu, et ensuite des acteurs et ensuite un récit, quoi.

Et là ça s'est passé pareil pour L'île au trésor ? Parce que c'est sur un lieu, mais on a quand même énormément de personnages, mais au final ça ne raconte pas Cergy, ça raconte un truc...

Ah oui, moi ça ne raconte jamais... comment dire...

C'est pas juste un portrait de Cergy, je veux dire.

Oui, non, sûrement pas, et d'ailleurs je passais mon temps à dire à mon équipe qu'il ne fallait surtout pas que ce soit un film sur Cergy, que c'était un film sur l'été, un film sur, éventuellement sur la banlieue ou sur la France, ou sur... et que c'était un petit monde, Cergy, un monde miniature, et qu'il y a des gens qui viennent, justement, des quatre coins du monde et que c'était une sorte de microcosme, tout ça, mais que ça racontait... que ça pouvait raconter n'importe où ailleurs, et que le spectateur, si le film était réussi, le spectateur qui a grandi au fin fond de la France devrait pouvoir aussi s'identifier et que c'était pas... mais à la fois, ce que je trouve intéressant, c'est de vraiment respecter la topographie d'un lieu, de vraiment donner un lieu précis à découvrir, et que ce lieu devienne une sorte de métaphore plus vaste. C'est vrai qu'à un moment donné mon producteur me disait, mais pourquoi t'appelleras pas le film « Vacances à Cergy »?, et moi je disais : « non ! Surtout pas, ce serait complètement refermer le truc, quoi. »

Ça évoque plus de choses, L'Île au trésor. Et justement, qu'est-ce que ça pourrait évoquer, est-ce que c'est l'aventure ? Est-ce que c'est l'imaginaire ?... ou est-ce que c'est le mot trésor qui est important ?

Ouais, c'est tout ça. Évidemment, c'est la part d'enfance et cette idée, je ne sais pas, de s'approprier, de conquérir un territoire, etc. Il y a le fait, aussi, concrètement, que ce lieu ait une forme d'île, parce que de façon topographique il y a l'Oise qui l'entoure, le lieu est entouré d'eau. Et puis c'est aussi une espèce d'île au milieu de la grande banlieue, de l'agglomération de Cergy, tout ça. Et puis il y avait aussi cette dimension qui est ressortie pendant les repérages de, on va dire de piraterie douce, avec tous ces stratagèmes mis en place par les jeunes. Cette idée de contrebande, dans le film, et il se trouve que, voilà, ça faisait assez directement écho à *L'Île au trésor* [de Robert Louis Stevenson]. Et puis, comme tu dis, ce truc d'imaginaire, de projeter sur un lieu somme toute assez banal, finalement, des paysages lointains. Ce que font d'ailleurs tous les exilés, qui quasiment tous m'ont dit : « ah, mais moi je viens parce que ça me fait penser à tel pays, à tel pays... » qui sont des paysages totalement opposés, parce que quand il y a un Guinéen qui me dit que ça,

ça lui rappelle l'Afrique, qu'un Russe me dit que ça lui rappelle les lacs de Russie et puis qu'il y a les Afghans... Donc en fait ça devient une espèce de paysage universel, je dirais pas une coquille vide, mais en tout cas une coquille à moitié vide et à moitié pleine que les gens remplissent de leur imaginaire. Donc ouais, pour toutes ces raisons ça me semblait en fait assez juste d'appeler le film comme ça, même si ça semblait un petit peu osé, quoi.

Du coup ça évoque beaucoup de choses, on arrive en se disant : « ok, ça va être quoi le trésor ? », ça marche bien.

Oui, alors, voilà, et puis, c'était exactement ça, il y avait une discussion pour savoir s'il fallait... les gens me disaient qu'il fallait le mettre au pluriel, « trésor », et moi je disais : « non », moi ce qui m'intéresse c'est justement que... ce n'est pas le film qui est rempli de petits trésors, na-na-na, non, c'est chacun qui, au fond, est en quête de quelque chose. Alors est-ce que c'est en quête de liberté, en quête de sensation, en quête d'amour, en quête de son pays. Mais chacun, en effet, vient chercher quelque chose. Et c'est vrai qu'à la fin, je me disais, ce qui serait beau, le film est réussi si le spectateur en sortant de la salle se dira : « mais au fond quel est le trésor ? Ah ouais le trésor c'est l'enfance, le trésor c'est la liberté... »

Et ce côté imaginaire, enfance et jeu, tu penses que ça a un lien avec l'été ? Est-ce que l'hiver c'est plus adulte que l'été ? Ou c'est encore autre chose ?

Tout à coup j'ai l'image de la luge de *Citizen Kane*, donc je me dis : « tiens, l'hiver c'est très associé à l'enfance, aussi ». Justement, je me disais qu'en fait, les saisons, alors en fait c'est aussi lié, en tout cas moi je sais que j'ai eu la chance, contrairement aux gamins du film, de partir en vacances, l'été, et d'ailleurs aussi l'hiver, et que... comment dire... du coup oui, ces saisons extrêmes, c'est une sorte d'appel, d'échappée. Alors évidemment les enfants, ou les jeunes, sont plus en liberté l'été, enfin, l'hiver on reste un peu plus confiné chez soi. C'est un peu plus douloureux d'être à l'extérieur, c'était d'ailleurs beaucoup pour ça que j'avais voulu que Tonnerre se passe en hiver. J'avais envie que ce personnage, là, de Maxime...

Qu'il ait envie de se renfermer ?

Oui et non, à la fois qu'il y ait ce cocon un peu maternel chez son père, etc., mais qu'en même temps on le voie beaucoup attendre dans le froid, sur un quai de gare, avec la neige, sous la pluie... Qu'il y ait cette violence-là de pas avoir de chez soi, de foyer. Que cette espèce de simulacre de couple soit dispersé. Et je trouvais qu'il y avait quelque chose de beaucoup plus violent, d'attendre dans le froid une fille qui ne vient pas que d'être là, avec la vie estivale, la douceur, etc. non, ce n'est pas pareil, quoi.

Et puis même, ce contraste extérieur/intérieur est beaucoup plus fort en hiver.

Y compris en termes de couleur et de chaleur d'image. Le contraste est intéressant.

Le chaud/froid vient très vite en hiver, parce qu'on allume très vite les lumières, comme on voit rien...

D'ailleurs, au fond, c'est marrant parce que dans *Tonnerre* il y a aussi ce côté un petit peu enfantin dans quelques petites échappées du couple, notamment le moment où ils vont faire du ski de fond, le moment où ils découvrent ce petit chalet perdu. Il y a un petit peu ça, des sortes de plaisirs un peu aventureux de l'hiver.

Par rapport à ça, ça peut être hyper ambivalent, la neige. Ça peut être pour jouer, pour ce qui est bataille de boules de neige, mais en même temps ça fait très très froid et ça peut être désagréable, c'est humide. La neige des fois ça sert à représenter la mort.

Ouais, bah c'est un linceul et puis c'est... un manteau. C'est les deux. À la fois la dimension féérique et la dimension mortifère. Oui et d'ailleurs ce n'était pas inintéressant dans *Tonnerre*. Après j'ai eu beaucoup de chance. Évidemment j'avais espéré très fort qu'il y ait de la neige pendant le tournage, enfin c'était même essentiel de mon point de vue, mais je n'avais aucune garantie qu'il y en ait et elle est tombée souvent au bon moment et en abondance, alors que l'hiver suivant il n'y en a pas eu du tout, par exemple. Et c'est vrai que dans le film la neige est à la fois associée à des moments très joyeux et à des moments très sombres. Elle s'est mise à tomber le jour où on tournait ce cours de danse avec Maxime qui était dehors et qui regardait,

etc. Et puis elle s'est mise aussi à tomber, je ne sais pas, par exemple quand il reçoit le SMS dans le jardin, le jardin est blanc, mais d'ailleurs c'est une neige un peu fondue, un peu triste, il ya quelque chose... Je me suis aperçu que... c'est en partie de la chance, pas que, mais que la neige accompagnait la narration dans le film. Et aussi qu'il y a cette espèce d'échappée finale, dans la cabane et sur le lac, qui est un peu irréaliste, c'est un fantasme d'évasion, un peu perdu d'avance.

Ça fait un grand paysage vide, aussi, d'avoir tout recouvert de neige, tout devient uniforme. Et peut-être que c'est ça : il y a plus rien, sauf la cabane, c'est intéressant, de ce point de vue là.

Oui, on a l'impression que le monde autour n'existe plus et qu'il n'y a que cette neige. Mais c'est beaucoup plus agréable de tourner en été qu'en hiver.

Et la ville de Tonnerre tu l'as choisie parce que tu la connaissais, ou parce que tu savais que dans cette région il y avait un hiver un peu gris, un peu...

Non, parce que si j'avais voulu être sûr d'avoir de la neige, il aurait fallu que je tourne ailleurs. Il aurait fallu que je tourne, je ne sais pas, en Auvergne ou dans les Alpes. Mais non, c'est parce que je connais très bien cet endroit, que mes grands-parents y vivaient, et que j'ai vraiment écrit le film pour là-bas. J'ai écrit une grande partie là-bas aussi. Et puis je trouvais qu'il y avait vraiment quelque chose dans le nom de cette ville qui me plaisait. Je me disais, c'est vraiment un nom de cinéma, cette ville. Mais de toute façon, en fait, *Un monde sans femmes*, que t'as pas vu, que j'ai tourné dans une petite station balnéaire de Picardie, à Ault, j'ai vraiment écrit le film pour ce lieu-là, que pour le coup je, comment dire, c'est pas que je ne le connaissais pas, c'est que je l'avais découvert comme ça, un peu par hasard quelques années auparavant, mais ce n'était pas un lieu où j'avais passé du temps, où ma famille vivait, etc. Tous mes films sont vraiment partis d'un lieu, quoi. Ça ne m'est jamais arrivé d'écrire une histoire, et puis, après de me dire tiens, où est-ce que je pourrais la tourner, quelle région va nous aider, partons faire des repérages, envoyons quelqu'un faire des repérages... non. Moi c'est vrai que c'est presque ce que je préfère, c'est les repérages, c'est un temps que j'aime beaucoup.

Dès le niveau de l'écriture ?

Oui. C'est-à-dire que j'écris tout le scénario en sachant très précisément tous les lieux où ça va se dérouler. Il y a quelque chose de très visuel. Et puis je connais des acteurs, donc il ya quelque chose de très concret dans l'écriture. C'est un imaginaire, on va dire, qui est déjà très incarné. Moi j'ai toujours pensé que j'avais une imagination assez réduite, qui fonctionnait beaucoup plus par... sur le monde du tremplin. Que j'arrivais à projeter des tas de choses sur un lieu que je connaissais intimement, des tas de choses sur un acteur, mais je ne projette pas grand-chose sur une page blanche. Mon imagination n'est pas..., j'ai besoin de partir de quelque chose.

Ça permet d'avoir quelque chose de très riche.

Moi c'est comme ça que je fonctionne, mais je pense qu'il y a aussi des cinéastes qui ont une force d'abstraction et d'imagination énorme et qui arrivent à imaginer tout un monde. Que ce soit des gens dans un monde réel ou de la science-fiction, j'en sais rien, et après à le mettre en image. Moi, ça, j'en suis pas vraiment capable. J'ai besoin qu'il y ait déjà du réel et du vivant à la base, quoi.

Et justement, à Cergy, comment tu as fait... parce que les gens viennent une journée, une demi-journée, comment t'as fait pour qu'il y ait certains personnages, pour qu'ils acceptent, qu'il y ait cette relation de confiance, entre la caméra ou... comment ça s'est passé ?

C'était pas forcément facile, comme tu disais, les gens vont-viennent. Il y a beaucoup de scènes qu'on tournait presque directement, en fait. Bon, il y a plusieurs choses. Moi j'étais venu beaucoup, beaucoup, faire des repérages, seul, les mois qui précédaient. J'avais quand même noué un certain nombre de liens avec les gens qui travaillaient sur place, ils s'étaient vraiment habitués à ma présence. Enfin pas habitués, ce n'était pas ça, mais voilà, ils étaient contents quand j'étais là, on discutait on rigolait, c'était assez familier, voilà. Et

puis pour les gens qui venaient juste pour la journée, bon, il y en a quand même certains qui pouvaient revenir la semaine d'après. Donc soit d'eux-mêmes, soit ça pouvait être moi qui leur demandais s'ils ne pouvaient pas revenir, voilà. Et en fait il y avait quelque chose, je ne sais pas comment dire, c'est assez étrange, c'est que... je pense que j'étais dans une attitude très honnête et très humble vis-à-vis d'eux. Je n'étais pas du tout dans une posture conquérante, j'étais pas du tout sûr de moi parce que le... le sens... le contenu du film etc, la forme du film, m'apparaissait vraiment au fur et à mesure, et en fin de compte je cherchais quelque chose sans vraiment savoir ce que je cherchais, et ça je ne m'en cachais pas auprès d'eux. Et ça ils le voyaient. J'étais assez sincère et assez honnête vis-à-vis d'eux. Et d'ailleurs c'était quand même assez épuisant, parce que je devais tous les jours ré-expliquer quelque chose qui n'était même pas très clair pour moi, à des dizaines de personnes. Donc c'était très très fatiguant. Et pourtant, les gens voyaient bien que je n'étais pas dans une posture journalistique. Je n'étais pas comme ceux, au fond, qui viennent chercher la confirmation, qui viennent démontrer une thèse qu'ils ont, je ne sais pas comment dire. J'étais dans une posture, assez, d'ouverture et de curiosité. Et je pense que ça amenait aussi les gens, spontanément, à me donner quelque chose. Quand tu vois quelqu'un de sincère, et de bienveillant, et de fragile aussi, face à eux, bah j'ai l'impression que spontanément, ils donnent plus, ou en tout cas ils n'ont pas de méfiance. Ce n'est évidemment pas du tout une stratégie de ma part, j'aurais préféré au fond être plus solide, mais c'est vrai que c'est assez mystérieux. Et il y a beaucoup de gens qui me racontaient des choses très intimes, qui me faisaient confiance. Et je ne sais pas, si je prends la maman et la petite fille, qui parle du travail, ça a été filmé une heure ou deux après les avoir rencontrées. Le prof retraité, sur sa petite plage, qui parle de son histoire scabreuse en Croatie, ou de ses souvenirs de prof, bah l'une des deux a été tournée quelques minutes après l'avoir rencontré. Après il y a les deux frères, on les a rencontrés une première fois, les deux petits de la fin. On les a rencontrés une première fois et on les a filmés la deuxième fois. Ils habitaient juste à côté, donc en fait c'était facile pour eux de revenir. Le loueur de pédalo, Jérémy, alors lui c'était vraiment une sorte de camarade et d'allié très très fort, et lui il avait compris l'importance... à la fois le risque qu'il courait en étant dans le film, mais surtout l'importance que ça pouvait avoir pour lui, et il m'avait dit que ça lui ferait une trace de sa jeunesse à montrer à ses enfants et à ses petits-enfants. Mais donc ouais, les Afghans, on les a rencontrés une première fois, on a filmé les plans de pique-nique, et puis ils sont revenus plusieurs fois pendant l'été, et à chaque fois je discutais un peu avec eux, mais sans filmer et c'est à la fin de l'été qu'ils m'ont raconté leur histoire. Donc il y a plein de cas de figure différents. C'était à la fois facile et difficile. Facile parce que les gens se confiaient, finalement, ou d'ailleurs, parce que le film ce n'est pas du tout que des confessions, il y a des... ou alors vivaient devant la caméra, ou alors, jouaient, bien sûr. Parce qu'il y a aussi ce registre-là, dans le film. Au début du tournage, je m'interdisais toute intervention, et j'avais l'impression qu'il fallait être dans une espèce de démarche absolument puriste de non-intervention et tout, et en fait ça me mettait dans une position pas très agréable d'observateur, passif, les gens attendaient que je leur dise quelque chose, que je leur donne quelque chose, et ils étaient là à me dire : « bah ouais, mais je fais quoi » « faites comme si j'étais pas là, vivez » et ce n'est pas du tout agréable. Les gens étaient là, tout figés, ils se sentaient observés. Et à partir du moment où j'ai introduit une part de jeu là-dedans, de participation et de complicité, avec, par exemple, les scènes de drague, où en quelque sorte, à la fois rien n'était écrit, je ne leur donnais pas de directives, mais, il y avait une forme de jeu, parce que je leur disais : « là, quelles filles vous avez envie de draguer, sur la plage » « ah, bah ces deux-là » « ah bah tiens, on va leur demander si elles seraient d'accord pour qu'on vous filme en train de les draguer » Et du coup il y avait un truc qui était un peu mise en scène et à la fois, ils étaient... de toute façon, c'est un truc, je me suis aperçu que quand, paradoxalement, le jeu, le fait de jouer un peu et de vraiment, d'être dans une situation, d'être face à une caméra, amenait presque plus de naturel que si, au contraire, on cherchait à tout prix à dire : « non, non, on n'est pas là, c'est pas un film ». Non, d'assumer le fait que... et en fait, ce jeu rejoignait, cette espèce de bagou, rejoignait finalement... comme s'il y avait une sorte de naturel qui revenait au galop, presque plus facilement. Parce que dans le cadre un peu rassurant de quelque chose d'un peu faux, et un peu vrai.

C'est un peu l'atmosphère du lieu, peut-être. C'est les vacances, les gens ont le temps, ils sont là aussi pour prendre du plaisir, et si tu arrives en leur proposant, c'est un jeu, presque un jeu en plus.

Bah oui, tout à fait. C'était leur proposer un jeu. D'être dans un truc un peu généreux et pas d'être juste à leur prendre quelque chose, à les espionner en quelque sorte. « Ensemble on va faire une scène de drague », mais c'est leurs mots, c'est les filles qu'ils avaient envie de draguer. Ou : « ensemble, on va escalader le grillage », mais ils avaient envie de rentrer, ils sont vraiment potes, tout ce qu'ils disent c'est eux qui le disent, c'est leurs mots, c'est leurs arguments, mais il y a une complicité, c'est de la mise en scène. Parce que cette scène-là n'aurait pas pu avoir lieu en... on va dire dans un mode de documentaire pur, voire de reportage. On aurait essayé de se cacher un peu, en plus il y a des caméras de surveillance, alors tôt ou tard des vigiles seraient arrivés, les vigiles auraient dit : « mais qu'est-ce que vous faites, vous êtes en train de filmer ? », non, il fallait que la chose...

Ils étaient au courant ?

Oui là ils étaient au courant. Ils étaient au courant, mais ce qui était très troublant, c'est que, pour les avoir observés souvent sans caméra, je voyais très très peu de différence, ils tenaient vraiment le même discours, vraiment les mêmes intonations. Et à la fois... c'était assez étrange, parce qu'il y avait une part de jeu, et on était très très près de la réalité. C'est comme s'ils mettaient un poids d'honneur à faire leur métier le plus sérieusement possible, même si ça n'est qu'un jeu devant la caméra.

Il y en a peut-être où on sent un petit peu la différence, c'est les responsables de la sécurité qui sont en réunion. Ils ont quand même une sorte de langage qui est très professionnel/administratif. Et on se demande parfois si ce n'est pas un peu : faut pas dire n'importe quoi, il y a une caméra, on va montrer qu'on fait bien les choses. Je ne sais pas s'ils parlent vraiment comme ça quand il n'y a pas la caméra, parce que ça rajoute beaucoup à ce côté décalé et comique qui fait qu'ils ne sont pas du tout dans le même monde que les autres.

C'est une bonne question, À la fois, on les a quand même filmés beaucoup, on a filmé cinq ou six réunions, à chaque fois c'était une heure et demie, deux heures de réunion. En fait on a filmé à peu près toutes les réunions de l'été. Ils étaient assez à l'aise. Après bien sûr qu'ils avaient toujours conscience qu'on était là, ils ne le perdaient jamais de vue, donc peut-être qu'ils étaient jamais... peut-être qu'ils choisissaient avec plus de soin les mots, etc. Mais c'est un peu le langage du travail. J'avais fait deux ou trois réunions, sans caméra, avant. Et cette espèce de duo, assez comique, avec ces termes technocratiques, je l'avais déjà perçu. Mais c'est sûr qu'il y a des moments, et moi ça me plaît, où on sent que, notamment quand il parle des NAC, des animaux de compagnie, etc., on a l'impression qu'il y a comme une surenchère, qu'ils en rajoutent un peu, quoi, ils sentent bien que la caméra est là, ils se disent : « tiens, ça c'est rigolo, et tout », et pour autant, ils sont sérieux. Enfin c'est ça qui est étonnant, c'est un sujet qu'ils ont vraiment mis sur la table ce jour-là et qui était vraiment prévu à l'ordre du jour. Et à la fois, ils prenaient malgré tout un certain plaisir, même si à la fin ils disaient : « ouais, ça a pas l'air très sérieux, nos réunions, on parle que de sujets futiles ».

Mais c'est bien parce que ça se sent, comme ils ne sont pas du tout dans le même milieu que les autres, ils sont en intérieur, il y pas de soleil, rien, on sent que même eux, ils ne peuvent pas être comme ça tout le temps, c'est juste qu'il y a un cadre qui est là comme ça, et c'est pour ça qu'ils ne peuvent pas se comporter comme ceux qui sont dehors en train de s'amuser. Ça marche plutôt bien cette opposition entre dehors il fait beau on s'amuse et dedans, non attendez...

Oui bah ça c'était vraiment, pour moi, le bureau du proviseur, puis la cour de récréation, ou c'était le palais de Matignon, l'Élysée et puis la France à l'extérieur. Enfin il y avait quelque chose, ils étaient un peu coupés, un peu hors-sol et au montage avec ma monteuse, on a tout de suite trouvé que l'opposition était vraiment intéressante. Et certains spectateurs de montage disaient : « ah, mais est-ce que ça a vraiment sa place dans le film, ces... est-ce que ça ne casse pas l'unité du film et tout, mais nous on trouvait que, au contraire, c'était ce contraste-là qui était intéressant. C'était important, comme on voyait de la contrebande une grande partie du film, il fallait quand même qu'on voie les douaniers, même si les douaniers sont aussi

sur le terrain, les agents de prévention, etc., mais c'était aussi intéressant de voir les têtes pensantes du lieu, quoi. D'autant qu'au fond ils étaient dans le même registre, parce qu'ils étaient dans le registre de la comédie, avec eux aussi.

Il y a ce jeu des douaniers et des contrebandiers, etc. et ça ne s'arrête jamais jusqu'à ce qu'il pleuve, c'est la fin de la saison, du coup c'est vraiment juste un truc météorologique. Et est-ce que cette ambiance qu'il y a en été ou en hiver, tu penses que c'est plus un phénomène naturel, comme il fait beau on se sent d'une certaine manière, ou c'est culturel, c'est la période des vacances du coup on se sent bien parce que c'est l'été ? Est-ce que c'est naturel ou culturel ?

C'est les deux.

Si les grandes vacances c'était en automne, est-ce que ça marcherait pareil ?

Ouais, mais ce serait un peu moins drôle. Qu'est-ce qu'on ferait ? On irait ramasser des marrons, ou des branches... Ce serait... Non, mais il y a quelque chose, c'est comme si les limites étaient, quelque chose qui se distendait. Les journées qui durent très longtemps, les enfants qui peuvent rester dehors presque jusqu'à la nuit tombante... D'un seul coup il n'y a plus cette espèce de canevas contraignant, de l'école, le travail, les horaires, etc. Donc d'un seul coup les journées, déjà, sont plus libres, en plus elles sont plus longues. Comment dire... la douceur des températures fait qu'on peut être beaucoup plus dehors, donc, automatiquement on est plus libre, plus entre quatre murs. Les corps sont plus dénudés, ça amène le regard, le désir, ça fait une forme de sensualité. On se laisse traverser davantage, peut-être, par la sensation du monde autour. Que ce soit les présences humaines ou la nature elle-même, il y a quelque chose... Probablement que si les vacances étaient en automne on en prendrait parti. Je ne sais pas très bien quoi dire de plus...

Et en hiver, on disait tout à l'heure que l'hiver ça peut être un peu la dépression, mais ça peut être un peu l'amour, aussi, comme dans Tonnerre, alors que là on est tout couvert...

De toute façon l'amour n'a pas de saison [rires].

Mais il y a quand même un truc qui se passe, qu'est-ce qui en hiver, peut amener à l'amour ? En été ce sera la sensualité, les corps, le désir... et en hiver, c'est quoi ?

C'est marrant, en fait, je sais plus avec qui j'en parlais, avec le monteur de *Tonnerre*, peut-être, qui me disait : « ouais, c'est bien l'hiver, c'est sensuel aussi, ça fait travailler l'imaginaire parce que les corps sont emmitouflés, les formes sont masquées, etc. et du coup c'est d'imaginer ce qui a en dessous » et que du coup il y a aussi une sensualité propre à ça. Parfois c'est plus excitant de ne pas voir que de voir, d'imaginer, quoi.

Et le fait de se réfugier à l'intérieur, aussi, peut-être.

Oui, cette espèce de cocon douillet dans lequel on a envie de se réfugier, de se rassurer, de se blottir, oui il y a quelque chose d'assez sensuel aussi dans l'hiver.

Et tu disais que tu l'avais tourné où, Un monde sans femmes ?

En Picardie, au bord de la mer, à Ault. C'est très beau, c'est un endroit où il y a à la fois des falaises, et des grandes plages, c'est une petite ville comme ça qui est dans une sorte de creux de falaise, l'impression d'être coupée du monde. Et c'est un film de fin d'été, tourné fin août début septembre. Mais en fait ça reste vraiment un film d'été.

Oui, c'est pas un film de fin d'été...

Probablement qu'on se dit que l'été tire un peu à sa fin, mais ça reste un film...

Oui parce qu'il y a un truc un peu triste dans la fin de l'été, on se dit : ah bah... déjà

Ouais, ouais, mais dans le film il y a un peu les deux, il y a vraiment un mouvement, de la joie de l'été, et... C'est un endroit qui est beau en plus, parce qu'il y a une lumière très pastel, il y a quelque chose, il y a une très belle lumière là-bas. Et en plus le tournage a vraiment été traversé de très très belles journées, très

ensoleillées, très très joyeuses, et de journées de pluie, de brume, de gris, etc., et du coup dans le film il y a une espèce de palette, comme ça, assez riche, d'états météorologiques. Et qui vient, plus ou moins, épouser les états émotionnels des personnages, de manière assez littérale, en fait.

Et voulu, sur le tournage ? En se disant, tiens, il va faire beau, tournons cette scène.

Oui, en plus on était une toute petite équipe, ce qui amenait une souplesse, tout le tournage se passait au même endroit, donc, en effet, on savait que telle scène il fallait absolument qu'il fasse beau, et que telle scène c'était super, s'il ne faisait pas beau, ou qu'en tout cas c'était pas grave. Du coup on pouvait un peu jouer, et on n'a jamais tourné une scène censée être une scène de joie, d'euphorie par un temps gris. Du coup il y a quelque chose d'assez littéral, dans les émotions. Il y a beaucoup d'extérieurs, donc on sent beaucoup, aussi, la saison.

C'est intéressant par rapport à ce que tu disais tout à l'heure, des plans posés, fixes, et/ou larges. Justement, si quand on regarde les personnages on ressent quelque chose d'équivalent à quand on place le regard ailleurs.

Je trouve ça vachement important. À ce moment-là il y a presque deux films qui se racontent, il y a le film qu'on est en train de voir, et puis il y a toutes ces connexions émotionnelles qui se font avec ses propres souvenirs, etc. Ça réveille des sensations liées à des états météorologiques comparables.

Il y a ça à la fin de Tonnerre, un peu, avec le printemps qui arrive, c'est le renouveau, ça y est il a passé le cap et il fait du vélo avec son père.

C'est marrant parce que, bon on trouverait certainement des contre-exemples, il y a des films d'intérieur qui font partie des films que je préfère, mais quand même, j'ai l'impression que des films qui restent profondément imprimés dans ma mémoire c'est quand même des films traversés par... des films avec beaucoup d'extérieurs qui captent vraiment quelque chose de l'été, de l'hiver, du printemps, enfin peu importe, qui captent un lieu. Je ne pense pas qu'il y ait de huis clos parmi mes films préférés.

Et justement, dans ces films, est-ce qu'il y en a qui t'ont inspiré pour Tonnerre ? Parce que Conte de juillet, on reconnaît Rohmer, mais...

Bah Conte de juillet c'est très particulier, pour moi c'était vraiment un exercice de style, et j'ai été un peu dépassé par... je n'avais jamais pensé que ça sortirait en salle, et j'ai accepté que ça sorte en salle, parce que c'était amusant, quoi.

Et c'était intéressant de l'avoir en regard de L'Île au trésor, aussi.

Oui, exactement. Mais à vrai dire, dans Conte de juillet, c'est plus la deuxième partie, que la partie Cergy, dont je suis fier, la partie dans la cité universitaire. Qui d'ailleurs se passe beaucoup plus en intérieur, pour le coup. Pour Tonnerre, je sais que je pensais beaucoup à *Two Lovers* de James Gray, qui d'ailleurs est un film d'hiver, pas un film de neige, mais d'hiver, avec Joachim Phoenix avec son gros manteau. C'était une référence importante. Il y avait un film, peu connu, d'un réalisateur qui s'appelle Maurice Dugowson, avec Patrick Dewaere qui s'appelle... qui est un film comme ça aussi, où il y a la naissance d'un amour et très vite ça se casse, et c'est très émouvant. C'est *F... comme Fairbanks*. Voilà, et puis... C'est marrant, moi si je pense à un film de neige, je pense tout de suite à *Uzak*, de Nuri Bilge Ceylan. C'est très très beau, c'est Istanbul sous la neige, une grande partie du film, et il y a un truc de dépression, très sombre. J'essaie de me souvenir, il faudrait limite que tu ailles voir le dossier de presse de *Tonnerre*, je citais mes influences et tout.

Et j'y ai pensé que plus tard, mais en voyant L'île au trésor et Conte de juillet, j'ai pensé à un film de Miguel Gomes qui s'appelle Ce cher mois d'août.

Ah, mais ça c'est une grosse influence pour L'Île au trésor. C'est marrant, c'est un film que j'adore, j'adore la liberté du film, c'est un des films qui moi me bouleverse le plus parce que ça éveille une profonde mélancolie, ça réveille à la fois plein de souvenirs et à la fois tout ce que j'ai l'impression de ne pas avoir vécu, l'été. Ça éveille la sensation du temps perdu à jamais, il y a un truc très poignant, et c'est vrai que je

m'étais posé la question, à un moment donné, plusieurs mois avant le tournage, on a eu une discussion avec mon producteur, sur le fait de, est-ce qu'il y aurait une partie fictionnelle et une partie documentaire, dans le film. Finalement, non, je voulais vraiment faire le documentaire, même s'il y a quand même une liberté fictionnelle dans le film, liberté en tout cas de mise en scène. Parce qu'en plus j'avais, finalement, moi je suis pas un documentariste, à la fois j'ai vu pas mal de documentaires dans ma vie, et ça m'intéresse beaucoup, mais je n'appartiens pas à une école documentaire, et donc j'étais plus influencé par des films un peu à part, comme *Ce cher mois d'août*, ou *Les hommes de dimanche* [Robert Siodmak & Edgar George Ulmer], ça c'était l'autre grosse influence du film. Et au fond peut-être des références documentaires plus classiques, comme *Central Park* de Wiseman, qui est au contraire un peu, je dirais pas répulsif, mais en tout cas ce n'était pas le chemin que moi je voulais emprunter, quelque chose d'un peu trop froid et d'un peu trop distant pour moi, et je cherchais quelque chose de plus humain, de plus intime, de plus chaud. Wiseman parfois c'est génial, et parfois je trouve ça un peu froid. C'est marrant, parce que quand je préparais *L'Île au trésor*, j'ai vu *Central Park* et je me disais, mais au fond ce serait vraiment facile, si c'était là-dedans que je me lançais, mais moi ça va être beaucoup plus dur, parce que vraiment je peux pas me contenter en effet de filmer les gens en train de travailler, de faire ci, de faire ça. Il faut que j'amène les gens à me donner quelque chose de leur vie, de leur intimité, etc. et ça implique humainement une démarche autre, quoi. Et je me disais : « ouah, je me lance dans un truc qui n'est pas facile, quoi ». J'avais l'impression, à tort, parce que c'est aussi très difficile de faire un film comme Wiseman, mais j'avais l'impression que ce serait un peu glisser dans des charentaises, et voilà.

Bah en tout cas ça a super-bien marché, L'Île au trésor, personnellement.

Parce que toi, tu te destines à être chef opérateur, ou réalisateur ?

Non, plutôt chef opérateur, et le documentaire m'intéresse beaucoup.

Plus que la fiction ?

J'adore la fiction, mais il y a quand même un truc qui m'intéresse dans le documentaire, notamment la relation avec le réalisateur, assez différente, parce que sur un échange qui est assez complexe. Le réalisateur peut aussi avoir envie de prendre la main.

Après c'est que ce n'est pas évident-évident, de prendre la main. Moi j'ai jamais pris la main, enfin si, pour des plans fixes, un peu tableau, un peu paysagers. Parfois c'était moi qui cadrais, mais c'était très marginal, sur le tournage. Mais c'est vrai que j'avais un grand plaisir à dire, bon aller maintenant je vais faire des plans moi-même.

Justement, on se disait, avec une réalisatrice documentaire, que si le réalisateur savait prendre le son, il faudrait qu'il puisse le faire quand il pense que c'est nécessaire. Ça pourrait aussi fonctionner comme ça.

Moi il se trouve que j'ai un rapport à la technique qui est compliqué. Je pense que... j'ai toujours eu un rapport compliqué à la technique, déjà très petit j'étais mauvais en cours d'informatique. J'ai peur de la technique, en quelque sorte, ce qui fait que malheureusement, je pense que jamais je pourrais filmer moi-même, prendre le son moi-même. C'est comme si je n'arrivais pas à faire deux choses en même temps, comme si j'arrivais pas à la fois... la technique m'envahit trop, du coup je ne peux pas penser à autre chose. Mais sur le tournage je me posais très souvent la question, de me dire, mais attends, en documentaire si on ne prend pas la caméra, il y a plein de moments où il y a quelque chose de bizarre dans le rapport, dans la direction de regard... qui regarde ? Et à la fois j'ai aucun regret parce que je trouve qu'il y a quelque chose de très très beau dans l'image du film. Et j'aurais peut-être pu faire une espèce de film semi-amateur, qui aurait peut-être eu son charme et tout, mais ça aurait été tout à fait autre chose. La qualité, d'image, de cadre, c'est ça aussi qui permet au spectateur de s'installer, vraiment, dans le lieu, dans une temporalité, dans l'environnement. La caméra, finalement, elle s'oublie, il y a quelque chose de... mais c'est vrai que ce n'était pas facile. Et il y avait souvent des petites irritations, des petites frictions avec mon chef opérateur, parce qu'il y a cette question de...

...est-ce qu'on comprend bien ce qu'on se dit ?

...même si on s'entendait très bien, même si c'est un super chef op et je suis très content d'avoir fait ce film, il y a des moments où je m'énervais, où je disais : « mais non, ce n'est pas ça qu'il fallait faire, c'était ça » et puis parfois j'étais de bonne foi, parfois j'étais de mauvaise foi... Et il y a eu pas mal de discussions, longtemps sur le tournage, un petit bras de fer, justement sur les plans sur pied. Martin au début disait : « mais, on ne peut pas faire un documentaire, comme ça, sur pied ». Et puis à la fin, c'était quand on était sur pied, que moi j'avais l'impression d'avoir une prise sur le cadre, sur la mise en scène, et lui tenait le cadre, la caméra, je me sentais très dépossédé, je savais plus très bien ce qu'il filmait, même si en fin de compte, il avait parfaitement dans l'œil le regard que moi je voulais avoir sur les scènes. Donc en fait, dans les choix de focale, dans... le plus souvent, même si moi je ne savais pas exactement ce qu'il avait choisi, au fond, au montage, j'ai eu assez peu de mauvaises surprises. Par contre c'est marrant, les quelques plans ou quelques séquences qu'il a faites malgré moi, en plus longue focale et tout, ça ne passait pas du tout, quoi. C'était jeté à la poubelle tout de suite, c'est amusant.

C'est ça que je trouve intéressant, c'est de réussir à faire ce que ferait le réalisateur s'il était tout seul. Et en même temps c'est bien, parce que ça peut apporter autre chose, tous ces cas où on propose quelque chose au réalisateur, auquel il n'aurait pas pensé. Le réalisateur, comme il ne tient pas la caméra, il voit autre chose que s'il la tenait, c'est très complémentaire.

Ouais, mais ce n'est pas facile, et pour le chef opérateur c'est pas forcément agréable d'avoir le réalisateur collé à lui. Il y a un truc un peu oppressant, de « lâche-moi ! ». C'est un peu étrange. C'est vrai que la fiction, pour ça. C'est vrai qu'en fiction j'attache une très grande importance au cadre, et un de mes grands plaisirs c'est de choisir un cadre, de le mettre en place, et le documentaire, ça, c'est beaucoup plus compliqué. Mais ouais, à chaque fois qu'on avait la caméra vraiment posée, etc., et que l'action, la vie se déroulait dans le plan, là je retrouvais ce plaisir-là.

Supports de saison – Entretien avec Yov Moor

Mardi 5 février 2019

Yov Moor est un étalonneur autodidacte, issu de la reprographie et des effets spéciaux, qui travaille beaucoup sur des co-productions étrangères, ce qui le mène à travailler sur des images en tout genre.

Filmographie partielle :

2014 – *Mange tes morts*, Jean-Charles Hue (dp : Jonathan Ricquebourg)

2015 – *Mustang*, Deniz Gamze Ergüven (dp : David Chizallet)

2016 – *Le parc*, Damien Manivel (dp : Isabel Pagliai)

2016 – *L'Ornithologie*, João Pedro Rodrigues (dp : Rui Poças)

2016 – *Argent amer*, Wang Bing

2017 – *La Douleur*, Emmanuel Finkiel (dp : Alexis Kavrychine)

2017 – *Tanaka, la nuit où j'ai nagé*, Damien Manivel & Kohei Igarashi (dp : Wataru Takahashi)

2018 – *Shéhérazade*, Jean-Bernard Marlin (dp : Jonathan Ricquebourg)

[début perdu] [Yov Moor parle d'un film qu'il a étalonné et qui se passe dans plusieurs pays, chaque pays devant avoir son image, pour faciliter la compréhension]

Cette question d'associer un pays à une saison, je me la suis posée, un moment, en regardant un film qui se passait en Europe de l'Est, à la fin de l'URSS, et donc forcément c'est l'hiver, et il neige, et il fait froid. Et c'est un truc assez récurrent.

Le cliché... tu vois, par exemple, moi, j'ai des chefs op ils sont bloqués sur la chaleur : le jaune, c'est une obligation, tout vient dans le jaune, énormément. Évidemment, avec le jaune, on va avoir une connotation de chaleur, mais il y a aussi la connotation de vouloir l'été. Il y a une espèce d'interaction entre ce que veulent voir les gens, et eux, ce qu'ils pensent que veulent voir les gens. Moi j'avais fait une comédie, *Le Sens de la fête*, et c'est très intéressant, parce qu'en fait quand on a fait l'étalonnage, avec David [Chizallet], le chef op, on s'est dit : c'est le bordel là-bas, c'est cool, parce qu'il y a une espèce de manoir, ou château, où il y a différentes pièces, et on voulait faire une espèce de patchwork : des choses sombres, des choses très colorées, des endroits hyper désuets, différentes températures. À tel endroit : « c'est cheap », à tel autre : « ouah c'est super classe, c'est vraiment très très beau, des dorures, etc. ». Et l'extérieur c'est ça aussi, c'est-à-dire que l'extérieur était variable, parce qu'il y avait des fausses-teintes, dures à gérer pour le chef op, mais ça se tenait, donc ça faisait plutôt des passages de nuages. Donc nous on assumait ces fausses-teintes, on assumait le truc des variations, ça se passait à l'été-printemps, la jonction. Mais pour les deux réels, tout devait rester chatoyant, en fait, ils sont venus et ça a toujours été : pousser du jaune, pousser du jaune même si l'image ne le supporte pas. L'image était grise, elle était belle par son contraste. C'était possible de faire quelque chose de beau et "neutre". Non, il fallait tout réchauffer, tout est été, et tout est linéaire. C'est-à-dire qu'il n'y avait même plus de variation, dans la même saison. C'était le mot d'ordre, tout devait rester dans le même esprit. C'est la sensation simple, qu'il fallait créer par l'été, c'est-à-dire une sensation de bonheur et que tout est beau. C'était vraiment le but du truc. Ça c'est une manière de faire de la saison. Après, moi souvent dans les films plus d'auteur, ce serait plutôt, qu'est-ce qu'amène la saison ? Elle vient pas de nulle part cette saison. Souvent quand on choisit un été, ce n'est pas pour rien, c'est vraiment pour ce moment-là, pour ce que ça crée, au niveau des sens, au niveau de tout, en fait. Donc il y a des étés qui sont plutôt moites et des étés qui sont plutôt secs. Et parfois on joue sur cette moiteur aussi, et ça n'est pas une moiteur qui est désagréable non-plus, elle peut être très sensuelle, hyper sexuelle. Cette moiteur-là ça fait plutôt un chaud qui se verdit, trouver des pointes d'humidité par la couleur.

Par des brillances ?

La brillance joue aussi, parce que c'est vrai que par rapport au maquilleur il y a la peau. La peau, le côté d'avoir un peu de transpiration... Ça change tout. Ça change tout, et puis c'est beau. Et en fait il y a des étés sales aussi, des étés poussiéreux, qui se sentent aussi par les contrastes, un noir qui se décolle, en fait, des choses qui donnent des sensations. Un truc de voile, quelque chose qui vole tout en bas, comme des nuages de poussière. Donc il y a ce type-là d'été, aussi. Là je suis en train de faire un film, en ce moment, où ça ne se passe qu'en été, et pareil, le maquilleur/maquilleuse avait vraiment humidifié les visages, et ça c'est un support à l'été. Tu vois par exemple tu peux avoir des peaux qui sont un peu neutres, où il peut y avoir quelques fausse-teintes, et si tu réchauffes et que tu sais qu'il y a cette brillance-là qui tient, ça t'aide toi à tenir la chaleur, le point jaune. Après, évidemment, il y a des points jaunes à la Jeunet, où c'est des points jaune esthétiques, une manière d'exprimer l'image. Mais dans l'été il y a ce côté-là, aussi. Après, l'hiver c'est pareil, tu sais comment les joues réagissent, avec le sang qui monte dans les joues, qui donne des trucs un peu magenta. La peau crée des événements, en fait. Servir de support. Mais en fait un été on l'amène aussi par le son. Que le son est ce qui nourrit, selon ce que tu mets derrière et comment ça sonne, il y a des plans que tu fais passer même s'ils ne sont pas purement... réellement un soleil d'été jaune, quoi. Je dis ça mais en étalo ça m'arrive de rajouter un soleil ou un morceau de flare, comme si la caméra prenait le soleil. On donne cette sensation-là aussi. Puis des douches, aussi, des dégradés par le haut, pour faire une espèce de lumière forte, comme si le soleil était très haut, le ciel lumineux, un peu trop fort. Ça, ça arrive. Parfois ça peut être très beau, mais parfois ça peut être du cache-misère, aussi. Ça marche plutôt quand on a besoin que ça sonne avec ce qu'il y a avant et après, qui eux sont des vrais plans ensoleillés.

Pour redonner de la direction, un peu...

Ouais, ou forcer des noirs, un peu, forcer une lumière. Tu vois ça m'arrive quand il y a un plan qui est entouré de plans avec des vrais soleils qui rentrent, et la cime des arbres qui est un peu lumineuse, parce que les feuilles reçoivent la lumière. Ça m'arrive, sur un plan où il n'y a rien, de sélectionner juste la cime des arbres et de les faire briller pour avoir la sensation qu'il y a toujours quelque chose qui claque. Mais ça c'est quand c'est entouré de plans qui mettent la référence quelque part, assez haute. Si je n'avais pas ça, peut-être qu'on ne le ferait pas.

Pour conserver la sensation tout le long d'une séquence. Et par rapport à cette histoire de point jaune, ça ne concerne pas forcément toute l'image, est-ce que tu le placerais nécessairement dans les hautes lumières, ou...

Souvent on dit qu'il faut faire les noirs bleus, et chauds ailleurs, ce qui est un peu de la peinture. Mais parfois je trouve les sensations par les noirs, et c'est drôle parce que du coup j'ai l'impression que c'est plus physique, que par les hautes lumières. Les hautes j'ai l'impression que c'est quelque chose qui flotte, en fait. Donc ça peut être par les basses, qui influencent les moyennes, bien sûr. Ça influence un tout petit peu. Mais parfois je fais ça. Mais j'ai envie de te dire, c'est cas par cas. Parfois je le fais, et parfois il y a des films où je ne le ferais pas. C'est vraiment très variable. Et il y a des films parfois où carrément je jaunais extrêmement fort une partie d'épaule, parce qu'il y a un champ contre-champ, et donc j'ai vraiment fait taper la chaleur sur l'épaule de façon hyper forte. Mais c'est vraiment hyper difficile, en fait de se permettre de réchauffer. Souvent quand tu le fais, tu sens que tu vas trop fort. Mais si tu regardes une vraie image, avec quelque chose, avec la même incidence, ça va super loin en fait, c'est très chaud. Le soleil a tapé et brûle quasiment le truc. Mais le faire à la main, c'est hyper difficile. Tu ne viens pas le chercher, donc souvent il faut lancer un coup et hyper fort, pour qu'on y croie. Si tu ne pousses pas, ça fait un truc qui n'a pas de sens, et qui finalement n'a pas lieu d'être, on peut s'en passer. Mais un vrai soleil qui vient te taper, ça permet de redonner de la force, en fait. Et après avoir réchauffé l'épaule, j'ai un peu plus refroidi, dans les lumières blanches, très loin. Donc finalement c'est lui qui portait la chaleur, le personnage, plus que l'environnement.

Ça, ça ferait qu'en regardant on a plus l'impression d'être avec lui... d'avoir chaud, peut-être.

D'être plus dans sa chaleur, exactement. Et ce n'était pas son environnement. Mais là je parle de personnes, d'acteur, il y a des gens comme support. Mais si t'as un plan vide, là tu construis. Moi ça m'est arrivé de construire des taches de soleil. Des fausses, ce n'est pas des gobos, mais quasiment cette idée-là. Tacheter des endroits, pour donner du soleil. Sinon, là j'ai fait un film, hiver, total. C'est plus un film d'action, on va dire. Il fait partie des films où l'hiver se détache, se décolle en fait. On a ce côté très vaporeux, de la neige très sèche, qui s'envole. C'est l'idée de poussière comme dans un été sec, mais par la même sensation de décollement. Mais il y a plein d'hivers. J'avais fait un film, *Takara*, Damien Manivel, c'est un froid qui fait mal aux mains. C'est-à-dire que le support, c'est l'enfant qui a les mains... il a perdu un gant et en fait il a une main qui est quasi-magenta, on a forcé un peu le trait. Mais ça fait mal cette sensation. Et il y avait ce bleuté très léger, cyan, qui se balade dans des blancs assez purs, pas trop bleus. Et rien que ces petites choses, selon le degré du film, j'ai envie de dire, tu pousses ou pas le curseur. Mais si tu trouves la bonne sensation, c'est que tu as trouvé. L'autre film d'action, c'était un peu bourrin, c'était plus... j'ai pas envie de dire cliché parce que ça sonnait. Visuellement ça sonnait, c'était beau. Mais je dirais même qu'il était tellement beau qu'on en perdait la sensation de froid, parfois. Mais je pense que c'est le problème du réalisateur, le réalisateur n'est pas quelqu'un à filmer de l'émotion, il fait en degrés quoi, une notion assez primaire. Et finalement il n'a jamais dit emmène-moi le lieu dans d'autres degrés, en fait. Donc jusqu'où on pousse les éléments de froid, de bleu, de qualité de bleu, de qualité de contraste.

Dans Takara, c'était très enfantin, très beau et très doux, tout rond. Cette douceur, c'est un truc d'étalonnage ou il y a beaucoup à la prise de vue, déjà ?

Alors déjà c'est d'abord une façon de poser, une façon de capter la chose. Et finalement moi mon travail ça a été plutôt d'accentuer la couleur. Comme ça ce qui était capté, il y avait ces bleus qui restaient, mais il fallait les provoquer pour qu'ils puissent ressortir. Donc ce n'est pas de l'étalo qui utilise beaucoup des zones, des masques, des machins. On avait besoin de pousser la saturation pour que ça ressemble au gosse, en fait. On avait envie de ce côté un peu naïf et innocent, mais avec ces plaques de blanc. Donc non, il n'y a pas eu de grosse manipulation. Mais tu vois, c'est d'abord des bons choix de lieu pour traduire l'histoire, en fait. L'autre film, que je fais là, qui est en été, il y a plus de manipulations, parce qu'il fallait ré-accrocher encore plus la chaleur, pour qu'on sente que tout est lourd, qu'il y a un poids assez lourd. Même à l'intérieur, et c'est ça qui est bien dans les intérieurs, parce que ça se passe à la campagne, et les intérieurs ont une espèce de froideur, qui te permet de reprendre l'énergie et ressortir sur quelque chose qui te pèse. Et là par contre c'est dans les hautes lumières. J'ai des fenêtres, qui sont chaudes. Je les ai sélectionnées en bavant sur les visages. Ça permettait déjà de trouver un autre modelé, avec le froid intérieur et le chaud des fenêtres, et de toucher des visages par cette chaleur-là. C'est un parti pris du chef op, il a éclairé, mais on a accentué son truc dans un sens. Et coloré. Coloré parce qu'en fait toutes les couleurs toutes les variations de peau permettent de sentir cette chaleur. Et la transpiration qui compte, c'est sûr que les comédiens sont dégoulinants. Mais je dis ça, j'ai fait un film, *La Douleur* [Emmanuel Finkiel], où il n'y avait pas de maquillage. Et là par exemple l'été est chromé, très intéressant. C'est-à-dire que c'est un été froid, un été qui n'a pas d'humanité. Et qui a pas de rondeur. Un été avec un soleil dur et blanc, et qui n'est pas là pour te prendre par les mains, quoi.

Très lumineux, mais un peu violent, par son intensité plutôt que confortable par sa chaleur.

Voilà, ça c'est un été qu'on pourrait dire hivernal, ce qui n'est pas vrai, parce qu'il fait chaud. Et ça c'est intéressant, tu vois, quand elle transpire, avec un truc aussi dur. Ça c'est un jeu hyper intéressant avec la saison. La saison est une sensation et pas un truc de temps. Quand ça se prête au film, il y a une importance pour ça. Ça peut avoir une importance, là j'ai fait des tests pour un film, où, typiquement, on change la couleur des feuilles. Les feuilles étaient trop rouges, et ils veulent retrouver du vert. Et ça, comme indicatif, t'as vraiment l'impression que c'est l'été, parce que les feuilles sont vertes. Mais là où il a tourné c'était déjà

un peu la fin. Donc tu sais, des couleurs un peu jaune-rougeâtre. Donc j'ai fait des hue, là-dedans, pour transformer ça en vert. Comme ça, inconsciemment tu sens que c'est encore un peu l'été.

C'est récurrent, ce genre d'intervention ?

Ouais, avec l'herbe et tout ça. Et puis typiquement, le DIT avait pris des looks qui étaient "filmiques", et typiquement si tu mets des LUT Kodak, ou des machins comme ça, ça jaunit les verts. Tes verts deviennent jaunes. Donc souvent on va les contrecarrer pour les remettre verts. Ça c'est typique, alors que ce n'est pas ce que fait la vraie pellicule, c'est ça qui est con. La pellicule, avec les points, tu peux avoir un vert hyper beau. J'avais un autre film comme ça, un film italien, un été, très étrange, où on a carrément amené les verts vers quelque chose de très bleuté dedans, ce qui les rendait étaient très humides, mais avec du soleil. Et c'est hyper-agréable parce que quand on rentrait dans les soubassements de la forêt, tu sens qu'elle a gardé sa fraîcheur. Donc cette fraîcheur conservée fait penser que dehors il fait chaud, par contraste. Hyper intéressant. Il y a plein de manières de le retraduire. Comme je disais, la texture tu peux avoir, par exemple *La Douleur* qui est un film ultra-clinique. Sans grain. C'était supra-clean. Mais j'ai des étés avec du grain, un peu, ça fait partie de la vie, en fait. Si tout vibre, c'est presque comme avoir des insectes ou quoi que ce soit, il y a une espèce de vibrance qui est hyper-belle. Ça, ça marche bien aussi. Il y a l'eau aussi, avec les réflexions. L'éblouissement, ça peut amener l'été aussi. Mais on parle que de l'été là, pas de l'hiver.

Alors justement, en hiver, si tu dois aller chercher des textures, qu'est-ce qui pourrait faire hiver ? Du grain aussi ?

Le grain ça réchauffe l'hiver, en fait. C'est ma première sensation. Je le testerais, parce qu'il faut le tester, et il y a des films où je vois quand même le grain en hiver, mais j'ai l'impression que ça rend organique, que ça humanise. Le côté figé et glacé, comme la glace, ça n'ouvre pas. C'est presque comme... les atomes s'ils sont super-refroidis, ils ne peuvent plus bouger. C'est con, mais tout ça c'est lié, il y a quelque chose. Mais à mon avis oui, ça donne quasiment un côté glacial. Je n'ai pas eu de film où il y avait ce parti pris de tournage, de dire clairement ouais d'être glacial, en fait. Je pense que ça peut être intéressant. Le grain il y a de la vie, ça réchauffe.

C'est vrai qu'il y a pas mal de films d'été qui se tournent en 16, pour le grain et les couleurs assez fortes, surtout le rouge.

Mais je trouve ça plus intéressant, le digital, pour ça. Il y a des films, des gens qui préfèrent le super-16 ou 35. Je ne dis pas qu'on ne peut pas, c'est beau de capturer avec le super-16, aussi, l'énergie de tournage, la limitation, toutes ces choses, ça te met dans un cadre. Mais à interpréter après c'est autre chose. On réfléchit plus vers où aller en digital.

[...]

Il y a l'été d'Asie, il est plus humide. Tu le sens même quand tu étalannes. Je ne parle pas des blockbusters, parce que c'est plus simple, d'assécher les choses.

Oui il y a plus de contrôle sur l'environnement.

Et quand tu vois des films asiatiques, il y a quand même de l'humidité. Il y a aussi, là j'ai fait un film argentin et c'est une autre chaleur, très belle aussi. Avec un peu d'humidité en fait, quand c'est des villages, qui sont proches des forêts, des trucs comme ça. Mais j'avais fait aussi un film en Afrique. Là c'était sec, beaucoup plus sec, même s'il y avait de la verdure, mais plus sec quand même dans la façon d'amener la couleur. Plus aride.

Ça veut dire que le vert devient plus jaune... ?

Exactement, et plus magenta, plus de points de magenta dans le jaune, plus doré en fait. Alors c'est bête, parfois moi j'essaie de me foutre des claques pour me réveiller, de ne pas obligatoirement contrer le jaune par du magenta. Souvent je vais aller le chercher, parce que c'est quand même ce qu'a amené le digital, il a

amené des jaunes qu'on ne connaissait pas vraiment, des jaunes-vert. Très citron frais, mais qui est intéressant, parce que ce n'est pas une chaleur classique. Parfois ça se ressent comme une couche. C'est très étrange. Et même parfois ça amène une particularité à l'image, au lieu d'avoir une espèce de rondeur dorée sur des peaux, on a ce jaune plus électrique, ce n'est pas inintéressant. Après j'ai envie de dire, les gens qui tournent avec leur I-Phone, quand ils tournent leur été, ils tournent au travers de leur téléphone et il y a une perception... parfois il y a des jaunes dingos et j'ai l'impression que ça peut faire partie de la culture en fait. C'est-à-dire que ce n'est même plus une copie d'une réalité, c'est carrément qu'est-ce qu'on a l'habitude de voir, en stream, dans les réseaux sociaux et tout ça. Ça influence aussi. Il y a des gens qui peuvent accepter un hiver, qui pourtant est au travers de la transformation d'un téléphone ou d'un outil de captation. Ça s'est vachement plus ouvert, ce qu'est l'été. Parce qu'avant je voyais, l'été, souvent, les trucs dans le désert c'était des gros monochromes, quasi-monochromes. Et d'un autre côté on a des films, là, comme *Stalker* [Andrei Tarkovski], très bon exemple de variations. Il a des trucs de fou. Ça pour moi c'est des sensations grand niveau, c'est vraiment connecté à des sensations, c'est très fort.

Et *Burning* [Lee Chang-dong] ? Je ne sais pas si t'as vu ? C'est hyper intéressant. Elle transpire, elle est belle, la fille, mais il ne fait pas extrêmement chaud non-plus.

Toute cette scène, à la fin de jour, où elle danse sur Miles Davis. Ça marche hyper bien parce qu'on voit que c'est le soir, tout devient bleu, et en même temps ils dansent, ils sont en T-shirt, donc on se dit qu'il doit faire assez doux, c'est hyper agréable, le soir, mais il fait pas froid.

Ça c'est beau quand ça touche de point-là. Ça donne des frissons. C'est un truc de ouf ce film, c'est vraiment beau. Après moi la fin, je l'ai trouvée très "coréenne". Ce n'est pas dire que c'est *Old Boy* ou *Memories of murder* mais c'est la capacité d'amener la violence. Je n'ai rien contre, j'adore le film, mais j'ai trouvé... La manière de montrer la violence. La frustration. Et puis moi il y a un truc qui m'a étonné, c'est les scènes de masturbation. Ça n'est pas ridicule, c'est d'une beauté et d'une simplicité... ça pour moi c'est une baffe dans la gueule. Ça c'est facile d'en rigoler, c'est facile même de faire pitié, ça ne fait même pas pitié, c'est juste beau.

Ça repose sur un rayon de lumière.

Cette façon de tourner, de rendre les choses hallucinantes. Après je dis ça, c'est quand même Murakami derrière. L'histoire du chat qui est jamais là, tous ces petits éléments c'est purement d'amener des choses psychologiques qui sont de la folie. Les saisons ne sont quand même pas en retrait, mais elles sont...

Ce n'est pas insistant.

Mais quand il se met à nu à la fin, c'est l'enfer. Il fait très froid. Et ce n'est pas du bleu de chez bleu. Mais c'est surtout des corps, des corps qui créent la saison, en fait. J'aimerais bien voir un film de gens qui tremblent avec du soleil. J'aimerais bien voir ce que ça donne, comment tu sentirais le lieu. Que les corps soient des supports de saison, pas l'inverse. Ceci-dit, on va étalonner des chaleurs de peau, des chaleurs de vêtements, des vêtements qui protègent du froid ou pas. On parlait des vêtements noirs en hiver, et colorés, je te jure que ça donne un hiver dur. Des gens pas protégés de ça. Pourtant, dans ce film, la comédienne était protégée, c'était une doudoune. Mais le fait que ce soit une doudoune multicolore, ça n'inspire pas du tout la capacité de résistance. Donc on avait froid pour elle. C'est large, comme interprétation, parce que franchement ça dépend du film. Il y a pas : l'hiver c'est ça.

Tiens, un truc con, mais *The Revenant* [Gonzales Iñárritu] je n'ai pas senti le froid, je n'ai pas souffert. Pourtant, il tombe dans l'eau avec son cuir, c'est juste l'enfer normalement. Je n'ai pas ça. Je ne sais pas comment l'expliquer. Ce n'est pas aride. J'ai la sensation d'un froid généreux. Je n'ai pas senti. Pourtant l'autre il est perdu, il se fait attaquer par un ours, il est complètement... Tu sais quoi, j'ai la sensation qu'ils étaient anesthésiés, tous, du froid. Ce qui est peut-être la vérité, peut-être qu'à cette époque-là les mecs résistaient plus que moi. Ou c'est peut-être encore dû à la beauté de l'image, parce qu'il y a eu un travail de

fou en étalo, en plus entre chien et loup à chaque fois, et un étalo over-zoné. Beaucoup de choses re-crées. Et je me demande si ça n'a pas anesthésié la sensation. Il y a un point où tout s'est arrondi et ce n'est pas tranché comme froid.

Moi je dis ça c'est comme un film, quand j'étais petit, avec un train qui s'arrête pas... Les années 80, mais tu sentais que c'était tourné en hiver, le mec il souffre. Et ils étaient réellement abîmés par l'hiver. Et c'était un blanc pur. Mais après je dis ça, à l'époque les mecs à la télé ils faisaient des téléciné sortis des fesses, c'était pas des scans et truc. Moi j'ai été baigné dans une image téléciné, dégueulasse. Mais même pour la couleur, ils prenaient les positifs, pas les négatifs ni quoi que ce soit, ou l'internégatif dégueulasse.

Mais ça peut créer des choses des fois. Moi je me rappelle avoir vu un film de John Boorman qui s'appelle Duel dans le Pacifique, et très clairement j'ai vu un téléciné, parce que les noirs on dirait que c'était tourné en vidéo, un noir sans nuances. Mais c'était hyper-beau, dans la jungle, les deux ennemis... Je n'ai jamais voulu revoir le film de peur de tomber sur une bonne version.

Franchement revois-le, ça vaut la peine. Moi celui qui m'a déçu c'est *Paris, Texas* [Wim Wenders]. J'ai regardé la version téléciné que je connaissais, et j'ai vu la version qu'ils ont restaurée... C'est comme en musique classique. J'ai du mal à écouter l'interprétation d'un autre. J'ai aimé une version, et je n'arrive pas à accepter les différences, c'est insupportable.

Et est-ce que justement, quand tu sais le rendu de couleur que tu veux faire dans un film, ça commence quand (la débayerisation, tout ça). Au début de l'étalonnage ou plus tôt ?

On essaie différents trucs, parce que, de plus en plus, ça dépend des soft mais Baselight il a plus d'interprétations de débayer que Resolve. Après il y a des films, où je prends la Red, parfois je l'attaque en IPP2, ce qu'elle propose maintenant, et parfois je l'attaque en ACES. ACES ça bypass des choses. Mais c'est très large. Ce n'est pas fermé, mais on se dit pas : tiens les mecs aujourd'hui ça va être la débayerisation du signal. C'est quelque chose qui doit complètement être dans la limpidité, la sensation. L'autre il dit : « ah j'ai l'impression que je vois tous les détails, c'est dur... je me sens pas à l'aise... », donc on va essayer d'être plus doux. Alors c'est pas obligatoirement dans le débayer, mais ça va plutôt être dans l'image-scaling, ou dans le scaling. Est-ce que c'est un scale qui va être smooth, ou un scale qui va être sharp, dans le cas de Resolve. Ou un adaptive, avec des variations sur Baselight, par exemple c'est bien parce qu'il est graduel. Ce qui n'est pas le cas sur Resolve. Mais par exemple on peut faire des smooth, et des re-sharp, sharpen-edge derrière. Tu radoucis, mais tu re-cernes, donc c'est encore une autre sensation de dureté, mais sans être dans le dur.

Ça me fait penser à un chef op qui expliquait qu'il aimait utiliser des optiques modernes très piquées, mais avec de la diffusion devant pour tout casser, contrairement à la tendance actuelle d'utiliser des optiques vintage. Du hyper-net, mais dans une image déjà cassée.

C'est un peu dans cette idée-là. Après, le sharpen-edge, tu l'as pas optiquement, parce que vraiment, il capte les contours, c'est encore un peu différent. Là je viens de faire un film, dans cet esprit-là, j'ai des patchs de grain scannés, des boucles, et j'utilise ça comme un mate pour mettre du sharp. Donc je fais un mate de grain, et ça fait des points de netteté variante. Et ça ne fait pas des trucs dégueulasses, parce que les grains ce n'est pas un noir et un blanc, c'est des gris, avec différentes variations. Et ça fait un sharp sans être un sharp. Ça commence à être intéressant quand tu commences à rechercher un peu. Je l'ai découvert comme ça parce que le film demande ça. C'est pour ça qu'il faut avoir un peu un background. C'est pour pouvoir tester, parce que sinon tu rentres dans l'étalo classique. Moi je pense que la texture n'est pas un étalo classique, ça doit faire partie de la recherche. Le grain, aussi, maintenant je fais des grains en pré-group, c'est-à-dire que je fais déjà un overlay du grain, au départ. Je ne le mets pas après, je le mets avant tout. C'est-à-dire que je key avec un truc qui a du grain dedans, rajouté. Et ça le rend tellement naturel. Parce que le grain, comme il va s'appliquer dans du log, quand tu vas le re-boost, il va prendre des volumes, c'est assez curieux. C'est hyper-beau, et il fait partie de la texture. Il n'est pas flottant. J'essaie de faire le moins

flottant possible. Plus tu vas loin, derrière, plus il va flotter. Parce que ça va être un mélange "2D" quelque part. Mais si tu le mets vraiment à l'avant, et qu'après tu le provoques, il fait automatiquement partie de la texture. Ça, c'est intéressant. Avant la LUT, avant tout l'étalo. Et j'essaie beaucoup, maintenant, de mettre des grains colorés. D'accepter que ce soit en couleur, et pas des grains gris, quoi. Parce que c'est coloré, les grains, finalement. Quand tu fais les scans, tu vois que c'est de la couleur, les grains, ce n'est pas des points gris, ce n'est pas de la pelloche noir et blanc. Et c'est intéressant. Parfois je le dé-sature, parce qu'on en a pas besoin, et parfois je le mets dedans. C'est assez spécial.

Et colorés, ils prennent juste trois valeurs, des trois couches ?

Ouais. Il y a rarement des cyans ou des trucs comme ça. Je crois que le bleu est un peu plus faible. À tester. Les mettre carrément à l'avance. De toute façon les mettre avant la LUT c'est mieux. Parce que c'est bête, sinon, techniquement, parce que le scan qui a été fait, il est log, il n'a aucune raison d'aller après la LUT. Et si tu le mets avant, tu vas le développer comme il devrait se développer.

[...]

Là je suis en train d'étalonner un truc avant qu'ils montent. C'est super-bizarre, mais c'est pour trouver un look intéressant au film. Ce n'est pas simple, c'est des lieux pris parfois sans lumière, dans des hôpitaux, très chaud, quoi, un peu direct. Et il fallait trouver quelque chose d'intéressant dans la matière. Et c'est hyper-intéressant, parce que la réal n'est pas du tout technique, mais elle dit des trucs qui sont géniaux. Elle dit : « de toute façon je n'aime pas quand c'est trop contrasté, parce que j'aime bien voir tout ce qu'il y a dans les noirs ». Donc tu imprimes ça, il ne faut pas d'image qui sera hyper-plombée dans les noirs, donc pas contrastée, léger. Moi je trouve que ça aide, je pars dans cette direction. Et elle regarde l'image et elle dit : « je trouve ça quand même pas très net, quoi ». C'est hyper intéressant, donc faut rester dans cette idée d'être léger, mais très net. Donc d'où le sharpen par le grain, trouver un sharpen intelligent, et pas genre le sharpen par-dessus, qui crispe. Un sharpen qui se mélange, très étrange, ça marche très bien. Et ça, c'est cool quand t'as quelqu'un qui te sort des trucs comme ça. Donc avec le chef op nous, comme on est, voilà, au service, c'est génial de te sentir, d'aller dans des trucs qui sont contraires. Parce qu'on pourrait dire que le contraste c'est quand même monter dans la dureté, mais là non, c'est trouver quelque chose de cerné dans un truc léger. Moi j'adore. Plus les réals ont des idées naïves, mieux c'est. Parce que tu interprètes le truc, et toi ça te force à ne pas aller dans tes algorithmes. Moi je travaille par rapport au film, je ne fais pas tout le temps la même chose. C'est le film qui me guide un peu, quelque part, mais ça vient de là, quoi.

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère, BP 12 – 93 213 La Plaine Saint-Denis

33 (0) 1.84.67.00.01

www.ens-louis-lumiere.fr

Partie pratique de mémoire

Spécialité cinéma, promotion 2017 – 2019

Soutenance de juin 2019

Pour qui n'a jamais connu la neige

Léo Brezot

Cette partie pratique accompagne le mémoire intitulé : *Les saisons, l'image expressive*

Directeur de mémoire : Jérôme Boivin, réalisateur et enseignant à l'ENS Louis-Lumière

Présidente du jury et coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

DOSSIER DE LA PARTIE PRATIQUE

INDEX

DOSSIER DE LA PARTIE PRATIQUE.....	189
CV.....	190
Note d'intention initiale.....	191
Synopsis.....	193
Scénario.....	193
Informations techniques.....	200
Matériel.....	200
Workflow.....	200
Plan de tournage.....	201
Calendrier de post-production.....	201
Liste artistique et technique.....	202
Étude technique et économique.....	202
Synthèse des résultats.....	203

LÉO BREZOT

68, rue de Paris
92 110 Clichy

brezot.leo@gmail.com

+33 (0)7 81 87 88 00

COMPÉTENCES

Caméras

Numérique (Arri, Sony, Red, Panasonic...)

Argentique 16 et 35 mm (Moviecam, Aaton XTR)

Phantom Gold HD

Langues

Espagnol (maternel)

Anglais (C1)

Italien (B1)

Logiciels

DaVinci Resolve

Excel / Office Calc

Autres

PSC-1 (Premiers secours civiques)

Habilitation électrique (BR)

Formation sécurité incendie

LOISIRS

Photographie

Numérique (reportages, street photo)

Argentique (tirage noir et blanc)

Sport

Natation

Escalade (naturel, artificiel, voie, bloc, relai...)

Ski alpin

Vélo de randonnée

FORMATION

2016 – 2019 ENS Louis-Lumière, section Cinéma

Cité du cinéma, Plaine-Saint-Denis

2015 – 2016 INSAS, section Image

Bruxelles, Belgique

2013 – 2015 Classe préparatoire **Ciné-Sup**, section Image

Lycée Guist'hau, Nantes

2013 Baccalauréat scientifique, félicitations du jury

Lycée Français de Madrid, Espagne

EXPÉRIENCE (sélection)

2019 **Chef opérateur** – CM fiction, Akka films

Maria Cobra Preta – Erika Nieva da Cunha

1^{er} assistant caméra – clip, HK Corp

Bertrand Belin, *Nuits Bleues* – Hannah Rosselin

dp : Amine Berrada

tourné en S-16 mm (Aaton XTR+)

2nd assistant caméra – clip, PAUME

Dame Civile, *Pourvu qu'on s'aime* – Bissane Kim & Alexis Benot

dp : Clément Arrenou

tourné en S-16 mm (Arri 416)

2018 **2nd assistant caméra** – CM fiction, Ellabel prod

Pipo et l'amour aveugle – Hugo Le Gourriec

dp : Vadim Alsayed

tourné en S-16 mm (Aaton XTR pro)

1^{er} assistant caméra – art vidéo, Hippocampe prod

Etude for etude – Min Oh

dp : Pauline Sicard

1^{er} assistant caméra – CM fiction, la Fémis

La Peau Dure – Naïla Guiguet

dp : Pauline Sicard

co-Chef opérateur – CM docu, Everybody On Deck

12 kilos d'écailles – Lila Toupart

co-dp : Clément Apertet

2017 **Chef-opérateur** – CM docu-fiction, Everybody On Deck

La Danseuse et le clown – Aude Millet

1^{er} assistant caméra – CM fiction, Les films du Pingouin

Drôle de mine – Philippe Banakas et Marc Nicolaieff

dp : Cyril Battarel

Note d'intention initiale

Paul est un personnage qui, frustré par son existence, se réfugie dans un souvenir doré qui va lui faire progressivement perdre toute conscience du présent, jusqu'à en disparaître complètement. Et dans le cadre de mon mémoire, c'est cet accord de l'environnement avec les émotions d'un personnage qui m'intéresse (ou en tout cas l'adaptation à l'environnement, puisqu'il s'agit d'une fiction, un faux journal filmé), ou comment les saisons deviennent un moyen cinématographique d'expression à part entière.

Choisir de passer par un narrateur interposé pour raconter l'histoire de Paul permet de ne pas tomber dans le littéral entre ce que dit le texte et ce qu'expriment les images, car il y a une prise de distance : c'est probablement la femme qui a monté les images, et il y a donc eu une interprétation de ce que donnaient à voir ces cassettes. De plus, cela permet de creuser davantage l'état qui habite Paul : la femme fait à la fois partie de ce souvenir doré (« le bon temps ») à la recherche duquel il est parti, et à la fois partie de ce présent qu'il se refuse à accepter.

La narratrice est également un moyen d'embarquer le film dans un tournant narratif, plutôt que contemplatif (on nous raconte une histoire). Et elle rajoute de la matière au récit de par sa présence (on choisira probablement une actrice avec une particularité de prononciation, comme un accent ou un zozotement, afin de lui donner un ton, nourrir l'image qu'on s'en fait). On pourra même envisager d'avoir au son des signes de sa présence autres que la voix (sons de manipulation de micro, chaise, touche de clavier pour lancer la lecture ou couper un plan), à condition que la clarté des sons permette de les distinguer de ceux de la caméra de Paul, et que ces bruits ne deviennent pas invasifs.

Le journal filmé, de son côté, permet de jouer sur l'ambivalence des saisons : est-ce que le personnage filme des choses en accord avec son émotion (puisque c'est lui qui tient la caméra), ou est-ce que son émotion est influencée par son environnement (par l'atmosphère qu'il capte avec sa caméra) ?

Le genre du journal filmé m'intéresse aussi beaucoup dans sa capacité à aller chercher les petites choses, donner une importance curieuse aux détails quotidiens (sans aller jusqu'à les magnifier). Or la représentation des saisons se cache beaucoup dans les détails. Ce sera donc l'occasion de découvrir ces détails et de se les approprier.

Et il sera très important de bien réfléchir à la manière dont s'approprier ces éléments, étant donné le dispositif. La totalité du film sera tournée en lumière et décors naturels, avec une caméra mini-DV amateur. Cela afin d'imiter le journal filmé, mais également afin de garder une liberté de tournage non-contrainte en heures, durée et moyens, et d'étendre le film sur les saisons qui restent (l'automne, lui, a déjà filé...). Cette liberté implique également que je joue moi-même le rôle de Paul pour ses quelques apparitions. Quant à la narratrice, elle sera interprétée par une comédienne, et seulement au moment du montage, car son texte sera très certainement réadapté en fonction du film qui ne pourra qu'évoluer avec son tournage.

Il faut donc exploiter autant que possible les moyens de la caméra utilisée (outre sa légèreté et maniabilité). Ainsi, par exemple, on travaillera sur la texture des saisons et cherchant à avoir un été plus brillant et sec (voire avec des parties d'image brûlées, par moment, pour donner une idée de dureté) et un hiver plus rude avec une image plus instable (du bruit grâce à la sous-exposition, qui amènera également des couleurs distordues et saturées). L'été sera filmé quasi-uniquement de jour, de préférence avec le moins de lumière artificielle possible, et on passera majoritairement à la nuit avec l'hiver (extérieurs sous-exposés et intérieurs en lumière artificielle).

Au cadre, l'été sera plus vivant, plus peuplé, les cadres chercheront la profondeur, et le mouvement, tandis que l'hiver sera beaucoup filmé en longue focale, davantage dans l'abstraction de la matière (un reflet sur le sol, des cristaux de neige...) en laissant surgir une ou deux fois des plans larges avec des personnages étrangers observés de loin.

Synopsis

Une femme raconte l'histoire de Paul à travers des images qu'il a tournées et les lettres qu'il lui a écrites, avant de disparaître subitement.

Scénario

La voix-off est dite par une femme.

Les indications en bleu concernent les images qui apparaissent à l'écran.

Je ne sais plus trop comment, Paul et moi nous nous étions perdus de vue.

Il y avait eu des étés à la campagne, des apéros menthe-à-l'eau, des jeux dans le ruisseau, et puis plus rien.

Sur noir. Apparition lente du titre : « Pour qui n'a jamais vu la neige »

Et d'un coup, une lettre qui demandait de mes nouvelles : « en souvenir du bon temps ».

La lettre a eu des petits, l'échange est devenu fleuve, et ce fut comme si l'on ne s'était jamais oublié, comme si ces promesses d'enfants étaient revenues sous la forme de cartes postales.

Un cache d'objectif tombe, temps d'adaptation à la luminosité, Paul vient se poser face à la caméra.

Dans le même élan qui l'avait fait me recontacter pour parler du passé, Paul s'était procuré une petite caméra pour capter son présent : « Enfin, je peux attraper les nuages » disait-il.

« Chaque rayon de soleil qui pénètre par ma fenêtre, je veux le garder pour me le resservir les jours de grand froid ».

Nuage seul dans le ciel. Jeux de lumière sur les objets de l'appartement.

Ce n'est que plus tard, face aux images laissées par Paul, que je devais saisir la mélancolie de ces lignes.

« Dimanche 9 avril, 14h45. »

« Des amis m'ont invité dans leur maison de campagne. Je suis allé leur voler des bouts de jardin. »

Inserts de fleurs dans un jardin. Puis une fleur morte, ou une crotte de chien.

Il m'écrivait :

« Avec la caméra, chaque objet devient un événement : face à ma fenêtre, je me suis trouvé ému par la solitude d'un jouet qui jusque-là n'était qu'un point dans le paysage. »

« C'est comme si le petit œil insufflait de la vie et du mystère dans tout ce qu'il touche. »

Petite voiture en jouet, abandonnée sur un toit gris.

« Jeudi 20 avril, 15h20. »

« Au parc, je me suis fait un copain. Il dormait tellement fort qu'on pouvait filmer ses rêves. »

Un homme dort sur un banc, il est entouré de fleurs colorées.

Paul chroniquait minutieusement son quotidien à mon attention, racontant le moindre détail, et pour autant, je ne savais rien des gens qui l'entouraient.

Un jour où je lui posais la question, il me fit une réponse triste :

« La plupart sont des étudiants venus d'ailleurs qui, comme moi, repoussent leurs ambitions de jour en jour, trop pris par ce que cette ville leur apporte ou leur prend. »

« L'autre soir, quelques amis sont venus à la maison. Nous avons passé un bon moment ensemble. Et pourtant, au moment de les quitter, je me suis rendu compte que si on venait à ne plus jamais se voir, je ne serais pas triste. »

« Est-ce que je n'éprouve aucun sentiment pour eux ? Certainement pas. Mais je n'arrive pas à me faire à l'idée que ma situation actuelle : ici, cet appartement, ces amis... durera éternellement. Comme si demain je pouvais me réveiller ailleurs et que tout ait disparu. »

Panoramique sur des visages indéfinis, pendant une soirée. Une éponge ramasse des miettes sur une table. La main de Paul jette un nombre incalculable de bouteilles dans un conteneur à verre.

Il m'était difficile de faire la part entre ce que racontait Paul, et ce qui m'était indirectement adressé. Il ne mentionnait jamais ce village désert où nos parents s'obstinaient mystérieusement à revenir chaque année. S'en souvenait-il ? Ou est-ce que je n'étais qu'un prétexte ?

Il me disait :

« Ces derniers temps, l'appartement se fait petit. Mes voisins n'ont jamais été si peu distrayants. »

« Alors je sors. Et le soleil aussi. Mais rien à faire, j'ai toujours froid. »

Plans sur les fenêtres des voisins. Autoportrait de Paul. Un soleil timide pointe par la fenêtre sans donner d'impression de chaleur.

« 17 juin, 11 h. »

« J'ai revu mon ami, au parc. Ses rêves ont disparu. Les miens aussi. »

Le même homme dort sur un banc. Il n'y a plus de fleurs, la nature a changé de couleur.

Ses lettres avaient pris une couleur ambiguë, et pendant un temps je cessais de lui répondre. La désagréable impression d'être face à un inconnu, quand son nom aurait dû m'évoquer la complicité des après-midis désœuvrés.

Autoportrait flou et sans couleur de Paul.

« Vendredi 8 septembre, 20h10. »

« Parfois je me demande si je ne vieillis pas plus vite que mon corps. »

L'automne me mettait de mauvaise humeur, et Paul avec.

Paul filme son ombre défilant sur le sol, s'arrête et regarde sa main. Une image d'automne condensée (des feuilles mortes colorées, un peu de pluie) mais comme sortie de nulle part.

Il m'écrivait : « Ces derniers temps, des moucheron ont colonisé ma poubelle et prolifèrent dans l'appartement. Pourtant, on m'a expliqué qu'il n'y en avait pas en cette saison. »

« J'espère que ce n'est pas moi qui les attire. »

La main de Paul frappe sur les meubles, bouge en suivant les mouvements d'un moucheron qui n'existe pas.

« Lundi 4 décembre. »

« La nuit a été particulièrement froide. Je suis passé au parc ce matin. Mon ami n'était plus là. »

Des images qui tentent de se détourner du parc (comme un détail joli mais auquel on s'attache trop longtemps pour que ça ne cache pas l'envie de ne pas regarder ailleurs).

« 3 janvier, 16h30. »

« L'autre jour, après une longue nuit, je suis monté dans le train vide, au terminus, j'ai mis mes écouteurs et j'ai lancé un album au hasard, parce que je n'avais plus la force de m'écouter penser. J'ai essayé de me concentrer un peu sur le morceau qui passait, mais la fatigue m'a assez vite emporté. Quand je me suis réveillé, le train était rempli, et moi j'étais là, appuyé contre la vitre, affalé, jambes tendues jusqu'à ma voisine d'en face, alors je me suis redressé assez vite, mi-gêné mi-amusé, puis je me suis dégagé pour descendre à mon arrêt.

Le soleil s'était levé de bonne humeur et ses rayons me chauffaient amicalement le visage, dispersant çà et là des reflets dorés sur les murs, le trottoir... Le réel se décollait peu à peu, au fur et à mesure que je descendais la rue, bercé par le rythme ronronnant de la chanson. Les attachés-case et les trottinettes qui remontaient en sens inverse semblaient être d'un autre temps, les visages porter des expressions qui m'étaient inconnues à ce jour. Je ne touchais presque plus le sol de tant de délices, n'attendant plus que de sentir une odeur de cuisson au prochain tournant, et je ne prêtais presque pas attention lorsque l'album arriva à sa fin. »

« Et pourtant, tout s'était évaporé d'un seul coup. La rue était grise, les gens laids et stupides, et mon crâne une pastèque pleine de jus. Mon rêve de coton n'était qu'un cauchemar poisseux, ma situation une illusion. J'ai vu l'impasse et j'ai décidé de partir. »

« Je suis monté dans le premier train. C'est à se demander pourquoi je n'avais pas fait ça plus tôt. »

Évènement répétitif et infini (comme le défilement de lumières dans un tunnel), qui trouve finalement sa fin (en aboutissant, ou par un changement de point de vue qui le discrédite).

« 6 janvier »

« Devant l'horizon qui défile, j'anticipe mon arrivée, je crois reconnaître les reliefs, les lignes électriques... L'enthousiasme me prend et je liste tous les lieux, tous les gestes, les saveurs et les odeurs que je voudrais retrouver, comme un pèlerinage des bons souvenirs.

Dans ce festival d'impressions dorées, je me rappelle notamment d'une soirée furieuse où, avec des amis déchaînés nous avons inventé une histoire. Un conte que nous devions ensuite chanter ou dessiner, peut-être mettre en scène... ce serait la grande œuvre... Évidemment, ce n'a jamais été le cas. »

« C'était l'histoire un fantôme de lumière. Un être grand, pâle, certainement femme – bien que personne ne puisse l'affirmer complètement – et qui ne se matérialisait que dans la lumière. Au petit matin, elle émergeait de la rosée avec les premiers rayons du soleil. Dans les maisons, elle rentrait à travers les volets entrouverts, et se posait dans les taches lumineuses le long des murs. Son apparition, sa présence, étaient tellement fascinantes qu'il était impossible de ne pas sentir monter en soi l'ivresse de l'espoir. »

« J'aime bien cette histoire. Peut-être que je devrais la filmer. »

Défilement de paysages depuis le train, on se rapproche progressivement de la montagne.

C'est le cœur léger que Paul arriva à la montagne, tout plein de souvenirs qui ne demandaient qu'à ressurgir. Il me disait :

« En février, aussitôt que mes parents avaient fini le travail, on sautait dans la voiture et on venait ici. Avant même de débarrasser le coffre, on courait acheter une gaufre au miel. C'était devenu pour moi le parfum des vacances. »

Des sommets filmés comme des monuments. Le souvenir de vacances rassemblé dans un objet d'enfance (un jouet, un dessin).

« Il y avait la neige, merveille parmi les merveilles. On connaissait la neige à igloo et celle à piste de luge. Celle qui servait à faire des boules et celle dans laquelle on pouvait sauter. On pouvait passer des heures à construire un ensemble complexe de fortifications pour ensuite les détruire joyeusement dans une bagarre apocalyptique. »

« Ma plus grande peur, alors, était que la neige puisse ne plus exister. Fondre un jour de printemps pour ne plus jamais revenir. »

« Et puis il y a eu cette fois, où nous étions arrivés tout excités, comme d'habitude, et puis on a essayé de jouer aux fortifications, mais ça ne prenait plus. On n'arrivait plus à y mettre le cœur, ça nous ennuyait. On n'y a plus jamais joué. »

« Maintenant ça doit être pareil. Sauf que c'est ma vie entière qui m'ennuie. La neige a bien fini par disparaître. »

Des traces dans la neige, de toutes sortes, dans tous les sens. La neige devient de plus en plus sale, elle est grise, fondue... Le jour tombe lentement et le soleil disparaît derrière la montagne.

Paul avouait son échec, sa quête ne menait nulle part, son passé n'avait plus rien à offrir. J'en fus profondément blessée, mais c'est à peine s'il s'aperçut de ma colère, trop préoccupé à s'enfoncer dans sa morosité.

Il disait : « La vie doit être bien facile, pour qui n'a jamais connu la neige. »

La caméra s'avance dans une forêt enneigée, un jour de brouillard, Paul semble chercher quelque chose.

« 7 février »

« Je ne t'ai pas raconté la fin du conte du fantôme de lumière : Ses apparitions étaient destinées à prévenir des grands malheurs, mais elle parlait une langue des débuts du monde, et la seule chose que comprenaient les hommes étaient les yeux tristes et curieux qu'elle posait sur eux. Et son charme était tel que chacun projetait sur elle ses rêves les plus oubliés. Elle était tour à tour l'incarnation de la Beauté, de tout le Savoir du monde, de la Vie, de la Mort, la déesse des Arts ou de l'Amour... Et tous cherchaient en vain des moyens de la retenir, de connaître et satisfaire ses désirs, ses caprices, mais, face à son silence distant, tous finissaient inmanquablement par se perdre dans le désespoir, convaincus que tout absolu n'est qu'un mirage. Après avoir vu sombrer jusqu'au plus sage des sages, des dynasties millénaires et des civilisations entières, le fantôme, qui comprenait répandre le malheur plus que le prévenir, finit par se glisser dans un rayon de lune pour s'en aller et ne jamais revenir. »

Des sommets filmés au coucher du soleil (qui deviennent oranges, rouges), en très longue focale, tremblante et de plus en plus possédée. Des images d'un arbre plein de fleurs blanches viennent s'intercaler.

Ce fut sa dernière lettre. Pendant plusieurs semaines je n'eus plus aucune nouvelle de Paul. Aucun moyen de savoir ce qu'il était devenu, où il était allé...

Jusqu'à-ce que je reçoive un colis postal. Une lettre maladroitement écrite m'expliquait avoir trouvé un sac dans une benne à ordures, et que les quelques enveloppes à mon adresse, froissées au milieu du reste des affaires, étaient le seul indice restant du propriétaire. La femme n'avait pu se résoudre à garder le sac et la caméra qu'il contenait, émue et inquiétée par la détresse qui émanait des lettres brouillées et le mystère de ces dizaines de cassettes en vrac.

Toutes les cassettes de ce qu'avait filmé Paul depuis qu'il avait sa caméra. Tout ce qu'il avait filmé depuis qu'il s'était mis à chercher le fantôme qui le hantait.

Peut-être qu'il avait décidé d'arrêter quand il avait compris que c'est lui qui hantait son fantôme.

Images du village, la nuit. La lumière inquiétante des lampadaires qui semblent ne rien éclairer, la neige qui prend des couleurs improbables. Quelques silhouettes par-ci et par-là. Fin au noir.

Informations techniques

Matériel

1	Caméra Canon MVX2i → zoom 4,1 – 41 mm (équivalent 48 – 480 mm) f/1,8–2,1
3	Cassette mini-DV (DVCAM 32)

Le choix d'une telle caméra se justifie essentiellement par son côté pratique : petite, légère et donc maniable, elle permet d'adopter un point de vue plus intime des choses. C'est aussi le moyen d'avoir l'outil constamment à disposition (c'est une caméra personnelle) et donc de pouvoir filmer à tout moment, selon la météo, l'heure ou l'envie.

Et enfin, l'esthétique amateur apportée par l'image DV fait partie de l'histoire du film. On pourrait avancer qu'un tel effet peut s'obtenir à partir d'une autre caméra, avec une image de meilleure qualité, plus maniable, mais en l'occurrence, la caméra est aussi un accessoire, puisqu'elle apparaît dans le film, et il est donc nécessaire d'avoir un outil amateur qui puisse apparaître à l'image.

Workflow

1. Prise de vues en mini-DV
→ SD 720 x 576 (ratio 4:3) 50i 25Mb/s – audio PCM 32 kHz 12 bits
2. Ingest via magnétoscope DVCAM
3. Montage sur Avid (projet en SD 4:3)
4. Export AAF avec les rushes natifs
5. Conformation sur DaVinci Resolve et effets (titres, transitions, amorces)
→ SD placée au centre d'une image en HD 1920 x 1080 (entourée de noir)
6. Étalonnage sur DaVinci Resolve
7. Exports du DCP, ainsi que du master en ProRes 422
→ HD 1920 x 1080 25p – audio WAV 48 kHz 16 bits

Le workflow est singulièrement compliqué par le fait d'utiliser de la DV.

D'abord s'est posée la question de la définition : que faire d'une image SD lorsqu'elle va être projetée par un projecteur 2 K ? Pour la changer d'échelle (faire un upscale), il faut trouver le bon

algorithme, qui donne un résultat satisfaisant pour l'image. Or il faudrait presque choisir l'algorithme adéquat en fonction du plan, de ses contrastes, de son détail, du bruit qu'il contient... Dans un souci de commodité, et afin de rester dans l'esprit de l'image d'origine, j'ai tout simplement fait le choix ne pas changer la définition, et de placer l'image SD au centre d'une matrice 2 K ou HD, qui est celle du projecteur.

Pour faire cela, on utilise le logiciel DaVinci Resolve, qui nous permet également de gérer le désentrelacement, puis d'étalonner le film (dans une certaine mesure, étant donnée la nature des rushes).

Une autre solution aurait été d'adopter un dispositif de projection du film une fois monté, dans lequel on filmerait l'image par une caméra de fiction, à la bonne définition et en progressif. Mais cela nous aurait trop éloigné, à mon goût, de la matière de l'image DV et certainement placé dans un espace qu'on aurait associé à celui de la femme qui parle en voix-off, en plus de poser des questions en termes de rendu des couleurs. C'est pourquoi j'ai opté pour le workflow présenté ci-dessus.

Plan de tournage

Le dispositif est fait de telle sorte qu'il n'est pas réellement possible d'établir un plan de tournage (qui aura lieu au jour le jour, tout au long de l'année).

Il y aura tout de même une session de tournage en Haute-Savoie, du 20 au 26 février, pour tourner la deuxième partie du film.

Calendrier de post-production

Dates	Étape
Janvier à avril	Dérushage des cassettes
16 – 18 avril	Première version de montage (sur patron de voix-off)
Avril	Adaptation de la voix-off, tournage des plans manquants
22 mai	Enregistrement de la voix-off définitive
23 – 24 mai	Reprise du montage sur la voix-off, corrections mineures
	Montage son
	Mixage
7 juin	Étalonnage et exports définitifs

Liste artistique et technique

Nom	Rôle	Téléphone	Adresse mail
Lucie Corrigan	Voix-off	–	–
Martin Peignier	Ingénieur du son	06 08 11 16 27	martinpeignier@gmail.com

Étude technique et économique

En ce qui concerne le tournage, il n'y a pas de réelles complications, la caméra étant faite pour paraître intuitive (elle fonctionne essentiellement en mode automatique, les réglages manuels étant limités, même si on peut prendre la main sur l'exposition et la mise au point) et délivrant des fichiers vidéo prêts-à-diffuser.

Du point de vue de l'économie du tournage, elle sera très restreinte, n'ayant aucune dépense liée au matériel étant donné que la caméra est personnelle, et que les cassettes seront récupérées auprès de l'école qui conserve un petit stock, originellement réservé aux travaux documentaires il y a quelques années. La post-production n'a pas de demande très spécifique et se déroulera intégralement dans les locaux de l'école.

Le budget servira donc en premier lieu à défrayer la comédienne, ainsi qu'à constituer une petite régie et un repas pour la journée d'enregistrement. Il servira également à payer les billets de train aller-retour pour tourner la deuxième partie du film (l'hiver en montagne) en Haute-Savoie. Sur place, le logement est déjà assuré et il n'y a pas besoin de frais de déplacement supplémentaires.

Synthèse des résultats

Le film n'a pas fondamentalement changé depuis son scénario original, qui précédait le montage, mais les étapes du tournage puis du visionnage des rushes ont révélé des choses qui y étaient enfouies et qui ont pu sortir par le montage.

Ainsi, l'obsession de Paul pour un passé dans lequel il aimerait se conforter est devenue, à l'image, une fascination pour des choses belles et inaccessibles, comme les nuages, qu'il dit pouvoir « attraper » avec sa caméra. Et ces motifs récurrents de prendre les formes de son humeur dans le ciel : tantôt curieux et simple, tantôt menaçant et gris, tantôt rêveur et doré... Ou encore les avions qui dessinent des lignes dans le ciel, que Paul tente de s'approprier sans bien comprendre pourquoi.

Et il y a eu quelques idées qui ont gagné en matière, qui se sont révélées plus fructueuses que ce qu'on en attendait au scénario, comme les montagnes qui devaient représenter une forme de beauté du monde que Paul n'arrive même plus à voir, en plein dans son délire, et qui se sont trouvées sublimées par les couchers de soleil, un soir où le ciel était limpide et les glaciers prenaient les couleurs du soleil, exacerbées par la caméra qui n'y comprenait plus rien. Ou les sous-expositions de la nuit, l'hiver, qui sont devenues des images grouillantes où les volumes se dissolvaient malgré quelques brillances inquiétantes, faisant de l'hiver un cauchemar de vacuité où les formes n'existent plus.

Les deux exemples donnés ci-dessus montrent à quel point il a été important de combiner le tournage avec la mise en pratique d'une théorie – les intentions de départ – qui voulait que l'on cadre ou l'on expose de telle manière pour obtenir tel effet ou tel autre. Parce qu'ainsi l'expérimentation se faisait au contact de ce que j'avais en face de moi et de la manière dont je pensais qu'il fallait le filmer, et non pas à des essais préliminaires dénués de tout contexte, inspiration, et sens de la limite. Dans le contexte de ce film, il était important de pouvoir garder une certaine prise de décision sur le tard (anticiper le moins possible) pour tenter de tout concentrer sur l'instant et filmer comme l'aurait fait le personnage, avec un certain enthousiasme pour ce qu'il voit à travers l'appareil. Cela m'a permis de jouer avec certaines limites du matériel (en termes de couleur, d'exposition, de mouvement) de manière beaucoup plus précise que si j'avais déterminé à l'avance quelles lignes n'étaient pas à franchir.

Cette question de l'enthousiasme me paraît essentiel dans une démarche de momentanéité du geste. René Prédal, dans son livre à propos des petites caméras, avance qu'avec le remplacement de

l'œil par un écran jouxtant la caméra, le cadreur détache son corps de celle-ci et devient spectateur de ce qu'il filme, cadreur passif face à son sujet. De l'expérience que j'ai tirée de ce tournage – ainsi que d'une autre fiction tournée dans la foulée, également caméra au poing – cette position rend en effet le filmeur davantage attentif à une image (finale, qu'il voit sur son écran) mais en aucun cas au détriment de la réalité. S'il est spectateur, c'est en immersion, il n'a rien de passif. La caméra en bout de bras ne pose aucun problème au cerveau qui arrive parfaitement à situer la position, l'angulation, l'axe, et parfois même on a l'impression de mieux savoir la placer dans l'espace qu'en caméra épaulement, certainement parce qu'on est très habitué à manipuler toute sorte d'objets avec nos mains. Donc le transfert de l'œil à la main se fait très naturellement. De plus, non seulement le cadreur garde pleine conscience de son environnement proche, mais il peut en même temps prendre compte de l'image qu'il est en train de produire, et réagir en conséquence, ajuster certains paramètres plus précisément. C'est l'enthousiasme dont je parlais plus haut, qui concerne aussi bien l'image en elle-même que ce qui s'y passe.

Évidemment, cette démarche est particulière, et s'applique ici dans le cadre d'un outil limité, bridé, et donc d'autant plus voué à être bousculé. Et le côté très peu anticipé de la prise de vue, s'il a ses avantages à l'échelle d'un plan, a pu présenter des défauts lorsqu'il s'est agi de récupérer les images pour en faire un film et l'amener là où on l'avait prévu. Ainsi, l'enthousiasme du cadreur-spectateur que j'étais avait donné des plans longs ou lents qui ne collaient pas toujours à l'esthétique d'images amateur, notamment pour le début du film. Si j'ai pu trouver des situations ou des images qui correspondaient au personnage, je n'ai pas toujours su les filmer comme lui. La caméra sait encore parfois trop ce qu'elle fait (un mauvais jeu d'acteur, en fait).

Le plus gros manque du film, paradoxalement, ce sont les saisons. Le temps d'écrire le projet, de lui trouver une forme, de suivre quelques cours, passer quelques examens et tourner quelques films, l'automne m'avait filé sous le nez. L'été, lui, arrivait trop tard pour pouvoir faire partie du film. Il y a bien un printemps, et surtout l'hiver, lui est tout à son honneur, en revanche.

Au-delà de bêtes questions de calendrier, le fait que l'automne ait pu autant échapper au film reflète peut-être le fait que là où je vis, les saisons de manière générale sont peu marquées. Pour un bel automne, il aurait suffi de prendre un transilien, aller traîner en forêt, filmer quelques champs... C'est ce que j'ai fait pour le printemps, je suis allé le chercher dans un jardin public, puis dans un village à la campagne. Le défaut que je vois à cette démarche, c'est qu'il m'oblige – dans une certaine mesure – à arriver dans un lieu avec le but de filmer des images, et qu'elles doivent à tout

prix représenter la saison. Cela retire non seulement une part de spontanéité dans la démarche, qui devient volontaire, mais surtout, cela amène à tourner des images attendues de la saison, qui correspondent plus aux clichés que j'en porte qu'à une observation et assimilation de celle-ci. Les images les plus marquées de l'automne sont d'ailleurs celles filmées par la fenêtre du train, où les paysages prennent des teintes orangées et la brume plane sur les champs, parce que je ne m'y attendais pas et que ces paysages se sont présentés comme une évidence à mes yeux, je n'aurais pas pensé à les inventer moi-même.

Si l'hiver est plus réussi, si j'ai pu me permettre de le déployer à ce point dans le film, c'est parce que je me trouvais dans des lieux où l'hiver était une évidence, décliné sous tous ses modes, mais aussi parce que j'ai pu passer du temps dans ces lieux, parfois même à faire autre chose que penser à chercher des images, et c'est davantage sur le mode de l'observation que j'ai pu déceler les part d'hiver qui m'intéressaient, me surprenaient, et finalement collaient mieux au film. C'est-à-dire que je me trouvais dans la disposition au réel dont je parle en conclusion de ce mémoire, là où aller chercher l'automne en RER le temps d'une après-midi se rapproche plus d'une tentative de coordonner le réel avec des intentions pré-établies. Cette deuxième approche n'est pas condamnable en soi, mais elle correspondait moins aux intentions de départ du film.

Et finalement, la différence de traitement entre le printemps et l'hiver dans le film est très intéressante au regard du mémoire. Le printemps est surtout concentré dans des images-clé, les fleurs, qui font office d'icônes ou de symboles. Quasiment surgies de nulle part, elles sont l'image des rêves plaqués sur la réalité (ceux de l'ami du parc, ceux de Paul qui les filme). L'hiver, lui, a une dimension beaucoup plus atmosphérique, sa présence se décline sous plusieurs formes et habite les paysages aussi bien que l'image elle-même. D'abord blanc et brillant, il devient petit à petit gris et brun, avec le brouillard, la pluie qui vient gâcher la neige, le bruit qui vient troubler une image d'abord plutôt douce, puis la nuit qui tombe, nuit sans fin de l'hiver dans laquelle disparaît Paul. Ce qui ne l'empêche pas de passer par des images-clé comme un bonhomme de neige, ou une patinoire... mais interprétées selon le film : le bonhomme de neige est crasseux et laid, la patinoire est regardée de loin par un personnage qui s'en sent exclu.

Le souci, donc, comme on l'avancait dans le mémoire, n'est pas tant de partir avec des intentions que de savoir les reconnaître dans le réel auquel on se confronte, pour pouvoir les sublimer.